



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

**El teatro orientado a la transformación social, una praxis
contra hegemónica**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES

Presenta:

EMANUEL PAPADOPULOS GRIMALDI

Directora de Tesis:

DRA. DALIA CORTÉS RIVERA

Sinodales:

DR. JESÚS ENCISO GONZÁLEZ

DR. MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE

Pachuca de Soto, Hidalgo, octubre 2018



MTR. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE.

Estimado Maestro:

Sirva este medio para saludarlo, al tiempo que nos permitimos comunicarle que una vez leído y analizado el proyecto de investigación titulado **"El teatro orientado a la transformación social, una praxis contra hegemónica"**, que para obtener el grado de Maestro en Ciencias Sociales presenta el Lic. **Emanuel Papadopulos Grimaldi**, matriculado en el Programa de **Maestría en Ciencias Sociales**, 7ma. Generación (2016-2017), con número de cuenta 112530; consideramos que reúne las características e incluye los elementos necesarios de un trabajo de tesis, por lo que, en nuestra calidad de sinodales designados como jurado para el examen de grado, nos permitimos manifestar nuestra aprobación a dicho trabajo.

Por lo anterior, hacemos de su conocimiento que al alumno mencionado, le otorgamos nuestra autorización para imprimir y empastar el trabajo de Tesis, así como continuar con los trámites correspondientes para sustentar el examen para obtener el grado.

ATENTAMENTE

"Amor, Orden y Progreso"

Pachuca de Soto, Hgo., a 23 de octubre de 2018

DR. ALBERTO SEVERINO JAÉN OLIVAS
DIRECTOR



DRA. DALÍA CORTÉS RIVERA
DIRECTORA DE TESIS

DR. JESÚS ENCISO GONZÁLEZ
LECTOR

DR. MANUEL GONZÁLEZ MANRIQUE
LECTOR

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n, Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 5200, 4201, 4205
myd_cs@hotmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
BIBLIOTECA



ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 8 |
| | |
| CAPÍTULO I Estado de la cuestión: Un encuentro con investigaciones hermanas..... | 21 |
| 1.1 Presentación del capítulo..... | 21 |
| 1.2 Teóricos teatrales e investigaciones académicas concomitantes..... | 22 |
| 1.3 Breve reflexión final..... | 36 |
| | |
| CAPÍTULO II Perspectivas teóricas: El teatro como praxis. Escena y proceso..... | 38 |
| 2.1 Presentación del capítulo..... | 38 |
| 2.2 ¿Qué es el Teatro?..... | 39 |
| 2.2 El teatro desde la filosofía de la praxis..... | 43 |
| 2.3 El teatro orientado a la transformación social..... | 51 |
| 2.4 Reflexión final..... | 64 |
| | |
| CAPÍTULO III Marco histórico: Teatro y sociedad a través del tiempo..... | 67 |
| 3.1 Presentación del capítulo..... | 67 |
| 3.2 Teatro y sociedad de la época pre moderna..... | 69 |
| 3.3 Teatro y sociedad en la modernidad..... | 75 |
| 3.4 Desarrollo del teatro en México..... | 85 |
| 3.5 El grupo de teatro Yuyachkani..... | 94 |
| 3.5.1 Origen del grupo Yuyachkani, una historia de lucha peruana..... | 95 |
| 3.5.2 Prácticas escénicas del grupo Yuyachkani..... | 101 |
| 3.6 Reflexión final..... | 107 |
| | |
| CAPÍTULO IV Descripción de los proyectos escénicos Cali y Eztli del colectivo Rupestres: | |
| Proceso y escena de un teatro comprometido con su contexto social..... | 110 |
| 4.1 Presentación del capítulo..... | 110 |
| 4.2 Sobre el proceso de investigación..... | 112 |
| 4.3 Origen y desarrollo del colectivo Rupestres..... | 114 |
| 4.4 Proyecto Cali..... | 119 |
| 4.5 Proyecto Eztli..... | 132 |
| 4.6 Conclusiones preliminares sobre Cali y Eztli..... | 140 |

| | |
|---|---------|
| CAPÍTULO V Análisis de la praxis contra hegemónica del colectivo Rupestres. Proyectos Cali y Eztli: Intención y acción, un camino a la protesta y la propuesta..... | 146 |
| 5.1 Presentación del capítulo..... | 146 |
| 5.2 Praxis del Colectivo Rupestres en el proyecto Cali. 2014 – 2016..... | 149 |
| 5.3 Cali, una praxis contra hegemónica..... | 158 |
| 5.4 Praxis del Colectivo Rupestres en el proyecto Eztli..... | 168 |
| CONCLUSIONES | 182 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 188 |

A mi ma. *Guerrera incansable*

Al colectivo Rupestres. *Hermanos de búsqueda*

Al cansancio. *Compañero de cada palabra*

Quiero agradecer en primer lugar a la vida, que confabuló maravillosamente para que hoy pudiera estar aquí, escribiendo estas líneas.

A mi familia, pilar de lo que soy.

Particularmente deseo darle las gracias a mis madres: Verónica, ejemplo del poder del amor y la tenacidad y a Liliana mi primera gran maestra, quienes nunca dejaron de creer en mí, su apoyo incondicional fue luz en los momentos más duros de extravío e incertidumbre. A Erica, hermana de vida, compañera de camino, viajera de mundos. A Sergio, Alberto Mayra y a Sergiolín, por todas las risas y las lecciones de perseverancia. A Lancelot (Ayyyyy). A Ale, por mostrarme lo que significa la palabra templanza, por hacerme ver que es posible vivir impecablemente. Y sobre todo a Juan Manuel, por perdonarme lo imperdonable.

Tomo este espacio también, para agradecerle a mis amigos. ¡Qué fortuna que no me alcancen los dedos para contarlos!

A Jorge, maestro del entendimiento y la conciencia; amigo milenario, a cada instante una lección. A Nalleli, por las incontables hazañas, citables y memorables, por ser la voz de mi conciencia y por darme el empujón que necesitaba para emprender este camino. A Héctor, por regalarme tantos espacios de paz y claridad. A Marisa, maestra mía, por abrirme tantas puertas que me han conducido a este lugar. A Alix, por ser mi estrella, luchadora inquebrantable, justiciera de la verdad. A Allec y a Karime, por enseñarme sembrar alegría, por enseñarme que es posible cambiar. A Román, que no imagina todo lo que le he aprendido de cada palabra, de cada silencio. A Jaime, por la magia y la libertad. Y desde luego a Diana, testigo de cada etapa.

A mis grandes amigos de este maravilloso posgrado, quienes compartieron conmigo tantas aventuras epistemológicas. A Cari, por todo el apoyo e inspiración. A Eduardo, amigo, cómplice de travesía, maestro y hermano docente. A Geras, por la frescura y creatividad; con ustedes dos aprendí que Moscú... no cree en las lágrimas.

También quiero agradecer profundamente a Enrique Soberanes, por regalarme tantas entrevistas, por abrirme espacio en el mundo del teatro comprometido, por las incontables tazas de café compartidas, por todas las enseñanzas, que por motivos ajenos fue necesario guardar para otra investigación.

Y desde luego a Dalia. Por ser mi guía, por confiar en mí.

PREÁMBULO PARA EL LECTOR

¿Cómo fue que estas líneas llegaron a escribirse? ¿Qué puedo decir como preámbulo a esta investigación?

Tras años de ejercicio profesional en el campo del teatro me encontraba en una especie de encrucijada sobre el sentido de mi quehacer como gente de teatro.

Una serie de eventos me habían llevado a confrontarme con el reconocimiento de que habiendo tantas cosas terribles a mi alrededor, tantas problemáticas urgentes: pobreza, racismo, violencia, feminicidios, guerras, hambre, ecocidio, cambio climático, crisis financiera, etc. Por nombrar tan solo las primeras que llegan a mi mente; y habiendo tanto por hacer, que realmente me pregunté: ¿Qué razón de existir tiene el teatro dentro de esta sociedad? ¿Qué sentido tiene una obra? ¿Para qué puede servir? ¿El teatro podrá ayudar a hacer algo bueno por este mundo que pareciera se derrumba a pedazos? ¿Tiene algún sentido más allá del desarrollo egóico de mi persona que dedique mi vida a hacer teatro?

Preguntas que se remontan a tiempos lejanos previos a la elaboración de esta investigación y que atravesaron mi práctica profesional de mil maneras distintas, cada día me preguntaba, ¿para qué hago lo que hago? ¿Qué sentido tiene mi hacer como gente de teatro?

De esas incertidumbres nació esta investigación, incertidumbres que fueron tierra fértil para el crecimiento de mi entendimiento sobre el teatro, la sociedad, el mundo y la vida en sí. Incertidumbres que aún no son contestadas pero que en su andar me han llevado a caminos que ni siquiera hubiera podido imaginar, no desde donde estaba parado, no desde lo que alcanzaba a ver.

Posiblemente el primer hallazgo al comenzar esta investigación fue descubrir que ni siquiera sabía qué cosas no sabía, no sabía cómo el teatro podía ser un medio para transformar la sociedad, primero que nada porque no sabía qué era la transformación a nivel social... tampoco sabía que era la sociedad... y tampoco sabía lo que era el teatro.

Abrir los ojos a mi propia ignorancia, reconocer la inmensidad del camino por recorrer fue quizá la primera gran lección que me llevé de este proceso.

Ciertamente fue a partir de tomar conciencia sobre mi estado de ignorancia respecto al teatro y su relación con el mundo social, que la presente investigación tomó rumbo. Fue necesario remontarse a los orígenes, comenzar por las preguntas elementales ¿Qué es el teatro? ¿Cómo ha sido a lo largo del tiempo? ¿Qué funciones ha cumplido en otros momentos de la historia? Y poco a poco ir desenmarañando este fenómeno que se presentaba ante mí como cual quimera incomprensible.

Gracias a la siempre dulce e impecable guía de mi tutora Dalia fui descubriendo que no podía investigar las consecuencias de un fenómeno que no era siquiera capaz de nombrar, había que ir a la esencia de la cuestión, era necesario conocer a profundidad el tipo de teatro que quería investigar, construir una base teórica que me ayudara a interpretarlo, analizarlo y poder contemplarlo a través de la historia.

Sustentar y analizar el teatro orientado a la transformación social ha cambiado por completo los ojos con los cuales contemplo mi propia praxis profesional, para ser honesto ahora pienso que es posible comprender el teatro desde otra perspectiva, una capaz de incitar el cambio, la reflexión y el desarrollo de la compasión y la hermandad colectiva.

Espero sean estas líneas una ofrenda para todos los caminantes que desde cualquier sendero, cualquier vereda, buscan hacer de su andar, un camino hacia la justicia, el amor, la equidad y la compasión.

INTRODUCCIÓN

El teatro y las ciencias sociales, posición y encuentro

Esta investigación busca analizar los mecanismos escénicos y procesuales que emplea el teatro cuando éste se manifiesta como una praxis contra hegemónica. Para ello serán desarrollados con detenimiento una serie de elementos, tanto teóricos como empíricos que en su articulación se pretende ofrezcan al lector un punto de apoyo firme que ayude a concebir el teatro como parte de las manifestaciones sociales que, adscritas al campo del arte, se encuentran orientadas hacia la búsqueda de un mundo más justo, equilibrado y equitativo.

Desde luego, es indispensable acotar con detenimiento que se entiende aquí por praxis contra hegemónica, y cómo es que se concibe el teatro en tanto una manifestación escénica orientada a la transformación social, para ello será preciso puntualizar los elementos teóricos, históricos y metodológicos que sustentan esta investigación. Mas comencemos por el principio, ya que si bien es cierto que el teatro, como el resto de las artes, es una creación humana concebida e interpretada siempre desde parámetros sociales, también es cierto que su estudio y análisis se han desarrollado la mayoría de las veces desde el propio campo del arte, de modo que como preámbulo al desarrollo de los elementos constitutivos de esta tesis es necesario responder a la interrogante esencial ¿Qué sentido tiene para las ciencias sociales investigar el teatro como mecanismo de transformación social? Pregunta directa e inevitable de esta investigación.

Para responder a ello sería preciso detenernos a acotar la perspectiva desde la cual se comprenden aquí las propias ciencias sociales y cómo es que a través del tiempo han concebido el teatro como un importante fenómeno social a tomarse en cuenta.

En este sentido es fundamental reconocer que las visiones teóricas que existen sobre las particularidades del vínculo que el teatro establece con el contexto social donde se sucede son múltiples, complejas y en muchos casos antagónicas. No se pretende aquí construir verdades universales, ni pretender que los casos estudiados o los enfoques

utilizados resulten yuxtaposicionables apriorísticamente a casos de otros tiempos, de otros espacios. La intención, mucho menos ambiciosa, es ver, reconocer, e intentar comprender el teatro desde una perspectiva crítica social que pueda dar cuenta de este arte escénico como parte de las prácticas humanas capaces de tocar a fondo tanto la forma en que pensamos nuestra la vida y el mundo, como las cosas que hacemos al respecto de nuestra conciencia del mismo.

Podemos decir que el teatro como actividad social, se encuentra inscrito en un contexto determinado ante el cual presenta una relación de creación y transformación constante y compleja. A través del tiempo ha modificado su relación con el medio y ha cobrado una inmensa multiplicidad de sentidos y significados. Desde sus connotaciones sagradas en las escenificaciones griegas hasta su inserción dentro del complejo sistema de industrias culturales del sistema capitalista en el cual nos encontramos.

Téngase presente que si bien puede limitarse el entendimiento del teatro al nivel de la presentación de prácticas escénicas, estas a su vez implican un proceso de creación por medio del cual los creadores, insertos en espacios sociales determinados generan creaciones escénicas propias de su tiempo. Manifestaciones que como veremos con cautela, producen, reproducen y transforman la cultura de cada sitio, de cada momento.

Esta relación teatro / sociedad ha sido ampliamente discutida desde diversos enfoques y ha abierto una multiplicidad de lecturas que nutren las perspectivas del acontecer teatral, podemos mencionar, por ejemplo la perspectiva comercial del teatro como producto en venta dentro de la industria cultural, (Larramendi, 2002), (Horkheimer & Adorno, 1998), el teatro como ritual (Trueno López, 2016), como manifestación estética (Bentley, 2004), como mecanismo escénico real en tanto su relación con la realidad (Ortiz, 2015), (Sánchez, 2010) o como medio de crítica y transformación (Frischmann, 1990), (Boal, 2009) por mencionar tan sólo algunos. Cada enfoque abre un amplio abanico de posibles interpretaciones que dan sentido al teatro como parte de las manifestaciones culturales que acompañan a la sociedad desde tiempos ancestrales.

Por lo que un primer paso para acotar la perspectiva de la presente investigación consiste en puntualizar que el teatro en primer instancia es comprendido aquí como una

manifestación social y escénica, (Macgowan & Melnitz, 2004) que, como veremos con detenimiento a lo largo de esta investigación, presenta una relación dúctil y cambiante según el contexto social y el momento histórico donde se sucede.

La búsqueda por comprender el arte (y el teatro como parte de sus manifestaciones) en función de articularlo con el entramado social que lo gesta, dista mucho de ser reciente, ya desde los albores de las ciencias sociales se reflexionaba sobre el arte y su relación con la sociedad, desde la fundación de las ciencias sociales el arte era de central importancia para comprender la sociedad, el propio Comte hace referencia a respecto al mencionar que:

[El arte es] una representación mental de lo existente, destinada a cultivar nuestra innata perfección, su campo es tan extenso como el de la ciencia. Ciencia y arte abarcan a su manera el conjunto de realidades que la primera conoce y el segundo embellece... El arte es la representación más completa, a la vez que la más natural, de la unidad humana (Comte, pág. 93. en Quiroz, 2009, pág. 93).

Detengámonos un momento a analizar esta cita, ya que pone de manifiesto la percepción de Comte respecto al arte, pues engloba con plena claridad el rol que estaban destinados a cumplir tanto la ciencia como el arte en el devenir del nuevo orden social que se desarrollaba en los albores de la modernidad. Pues esta separación entre el conocimiento y la belleza planteada por Comte, determinó implícitamente una cierta suerte de invalidez del conocimiento producido en el campo del arte, a la vez que anuló las posibilidades estéticas de la ciencia. Así, casi impermeables el uno con el otro, arte y ciencia caminaron juntos a lo largo del camino proyectado en el iluminismo hacia la sociedad contemporánea.

Esta tendencia hacia la separación de los objetos producidos en las diferentes disciplinas de forma aislada queda claramente ejemplificada por Wallerstein, al develar la idea de superioridad de la ciencia ante la filosofía como instrumento capaz de comprender la realidad social:

Se proclamó que la ciencia era el descubrimiento de la realidad objetiva utilizando un método que nos permitía salir fuera de la mente mientras se decía que los filósofos no hacían más que meditar y escribir sobre sus meditaciones.

Esta visión de la ciencia y la filosofía fue afirmada con mucha claridad por Comte en la primera mitad del siglo XIX (Wallerstein, 2007, págs. 13, 14).

Este incremento exponencial de la separación no ocurrió únicamente entre ciencia y filosofía; sucedió en múltiples campos de las relaciones humanas, en diferentes niveles tanto ideológicos como materiales. En este afán de especialización fueron separadas radicalmente las corrientes de pensamiento, las posturas filosóficas y los objetos artísticos. La segmentación producida fue profunda, pues develó la forma en que se pensaba el mundo y el ser humano a sí mismo. Emoción, espíritu y razón se volvieron así universos distantes e independientes.

Mas seamos cautelosos al respecto, pues no se trata de una separación innata a la naturaleza humana, se trata de un mecanismo de producción racional que responde a la reconfiguración mental del mundo planteada por los filósofos de la ilustración, en este sentido Edgardo Lander (2000) menciona:

–La ruptura ontológica entre la razón y el mundo quiere decir que el mundo ya no es un orden significativo, está expresamente muerto. La comprensión del mundo ya no es un asunto de estar en sintonía con el cosmos... El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos del mundo moderno, un mecanismo despiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones construidos por la razón... Esta total separación dejó al mundo y al cuerpo vacío de significado y subjetivizó radicalmente a la mente.” (pág. 15).

Localizar el origen de esta separación requeriría un tratamiento epistemológico que excedería por mucho las intenciones de esta introducción, sin embargo podemos puntualizar cómo desde los albores de la ilustración se gestaba la visión moderna sobre lo que significa el conocimiento, el progreso y el desarrollo de la ciencia como visión unívoca de la realidad.

Esto lo podemos ver en la tesis Kantiana sobre el idealismo trascendental, el cual gesta la implementación de un sistema de pensamiento racional, que comprende la experiencia posible como consecuencia única de los procesos mentales del individuo. Cómo lo explica Henry E. Allison (1992):

–[Para Kant] el objeto como –es realmente” (con sus propiedades reales) es la cosa en sí misma en sentido físico o empírico; en cambio, apariencia o aspecto del objeto significa la representación que un observador particular tiene del objeto en condiciones dadas... apariencias y cosas en sí designan dos distintas clases de entidades con dos distintos modos de ser.” (pág. 37)

Esta separación del mundo y la experiencia colocó a la razón en el pedestal necesario para gestar al nuevo *hombre ilustrado*, el cual a su vez sería el responsable de construir una civilización racional en dirección al progreso. Razón y ciencia fueron desde ese momento los instrumentos organizadores de la realidad, al tiempo que el arte, comprendido desde esta visión occidental eurocéntrica quedó delegado a las manifestaciones estéticas, a las expresiones del alma, al reflejo del mundo onírico del ser humano.

En ese sentido el iluminismo colocó al arte en el pedestal de la experiencia estética y a la ciencia en el pedestal de la razón. Mas esta separación, como se puede apreciar no es ni ahistórica ni atemporal. Es propia de un tiempo y un espacio determinado, de una cohesión de las formas concretas de existencia y las formas de pensar de ese contexto dado.

De este modo es posible profundizar en la complejidad del entramado que establecen las diferentes formas teatrales y las sociedades, tomando en cuenta que a menudo son mucho más complejas que un simple paralelismo, pues en el acto escénico, lo sublime y lo mundano conviven de forma simultánea, no podemos decir que una manifestación teatral sea puramente estética, carente de un posicionamiento ideológico, crítico y social; al tiempo que tampoco es posible concebir un acto escénico puramente crítico, ausente de las manifestaciones estéticas que han acompañado el arte desde sus orígenes. En este sentido, profundizar en las repercusiones que el teatro tiene con lo social se vuelve más complejo y a su vez pertinente. Jean Duvignaud en su libro *Sociología del teatro* (1965) plantea que:

[Los estudios realizados en el campo de la sociología] generalmente se contentan con hacer de la creación dramática un simple reflejo de las condiciones sociales en general; con establecer un nexo mecánico de causa a efecto entre la superficie de la vida colectiva y la experiencia dramática. De hecho, las diferentes formas de la práctica del teatro se refieren a los

fenómenos sociales tomados en su totalidad y a las estructuras sociales como elementos constitutivos, no pudiéndose contentar con hablar de “un teatro burgués” de un “teatro popular” o de un “Teatro proletario” (pág. 37).

Así, el teatro bien puede ser una de las fuentes que nutren el abrevadero del conocimiento en función de construir caminos hacia un mejor mundo, hacia una mejor sociedad, pues en palabras del investigador mexicano José Quiroz Trejo (2009).

El arte es un espejo que refleja ese caos y muestra esa realidad durante tantos años oculta, o tratada como anomalía por los científicos sociales. El arte muestra a la sociedad lo que ésta se niega a ver. Las viejas estructuras separadas se derrumban... El arte también provee metáforas que ilustran realidades tangibles e intangibles que los conceptos acuñados en el pasado no consiguen capturar (pág. 113).

La pregunta planteada al comienzo de estas líneas sobre la pertinencia de estudiar el arte y el teatro desde las ciencias sociales se revierte así en una nueva problematización al respecto. Bien mencionan Álvarez y Gayou (2003): “Para el investigador... todos los escenarios y personas son dignos de estudio. Ningún aspecto de la vida social es demasiado frívolo o trivial como para no ser estudiado” (pág. 27). Por lo que no sólo se trata de estudiar al teatro como un fenómeno social, sino de comprender lo que éste manifiesta, conocer y profundizar en aquello que alcanza a dilucidar, a criticar, a evidenciar.

En ese sentido es que la presente investigación toma sitio dentro del campo las ciencias sociales, pues busca analizar las prácticas del quehacer teatral no sólo como piezas escénicas ubicadas dentro del campo del arte, sino como prácticas sociales capaces de manifestarse como fuerzas que impulsan a una sociedad hacia su transformación, tengamos en cuenta que estas prácticas escénicas se encuentran siempre situadas histórica y contextualmente, por lo que pueden encontrarse orientadas ideológicamente desde su quehacer como un ejercicio crítico opuesto al sistema de dominación de un contexto determinado. En otras palabras, estas manifestaciones escénicas pueden ser casos de praxis contra hegemónicas.

Desde luego este concepto (praxis) será desarrollado a profundidad dentro del marco teórico de esta investigación, ya que constituye el punto central del análisis a realizarse.

Puntualicemos por el momento que el concepto de praxis aquí utilizado se sustenta desde una perspectiva marxista que comprende el término como la práctica consciente de los seres humanos que accionan sobre su entorno para transformarlo; esta categoría es central en el pensamiento de Gramsci ya que es en tanto praxis que los seres humanos comprenden y accionan sobre su entorno, es comprensión pero también es acción, es ideología y movimiento juntos, y por eso también es historia; Retomemos a Sánchez Vázquez (1980) quien menciona al respecto que:

La praxis es para Gramsci la categoría central porque para él lo que existe, como resultado de la acción transformadora de los hombres, es Praxis. Ella es para Gramsci la única realidad, realidad que así mismo se halla sujeta a un constante devenir, razón por la cual se identifica con la historia (pág. 56)

A su vez entendemos aquí contra hegemonía como el ejercicio ideológico que produce resistencia al sistema hegemónico impuesto dentro de un contexto dado; Giacaglia Mirta (2002) lo puntualiza lo que es la hegemonía al mencionar que:

Gramsci define la hegemonía como “dirección política, intelectual y moral”. Cabe distinguir en esta definición dos aspectos: 1) el más propiamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular con sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento rector de una voluntad colectiva, y 2) el aspecto de dirección intelectual y moral, que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible la constitución de dicha voluntad colectiva. (pág. 153)

No son pocas las manifestaciones teatrales que son desarrolladas en torno a problemáticas sociales, constantemente nos encontramos en cartelera escenificaciones que ponen de manifiesto estados de opresión, injusticia y desigualdad; así mismo podemos encontrar propuestas teatrales en espacios no convencionales, como plazas, calles, cafés y escuelas que buscan romper con la lógica de producción teatral imbuida dentro del gran mercado del entretenimiento.

¿Cómo reconocer las manifestaciones teatrales que se presentan como fuerzas contrarias al orden hegemónico de su tiempo? ¿Qué distingue estas teatralidades? ¿En qué aspectos podemos considerarlas como ejercicios transformadores o críticos y en qué que otros aspectos podemos reconocer en ellas la reproducción de las condiciones de dominación que estas mismas teatralidades critican?

En busca de dar respuesta a estas interrogantes se recorrieron diferentes instancias, momentos dentro de la investigación que fueron determinando cada vez nuevos objetivos, de cierta manera podemos decir que se trató de procesos que se desarrollaron de manera simultánea y fueron dando paso a la consolidación de los capítulos de esta tesis. No se pretende sugerir que el procedimiento seguido fue lineal, ya que implicó una suerte de constante reconstrucción del horizonte teórico y el trabajo de campo, volviéndose así una constante ida y vuelta, entre la teoría y el análisis.

Por ello la importancia del uso de una metodología cualitativa de diseño flexible, pues las preguntas elaboradas constantemente dieron cabida a nuevos entendimientos que a su vez llevaron a la elaboración de nuevas preguntas, que en la búsqueda por su respuesta abrieron paso a nuevas incertidumbres, y así sucesivamente.

Puntualicemos entonces que el capítulo I, *Estado de la cuestión*, tiene por objetivo central ubicar esta investigación dentro del campo de discusiones teóricas sobre el fenómeno escénico y su relación con la sociedad. Se consideraron principalmente las investigaciones del teatro desde su relación con elementos concretos del mundo social, realizadas por Rubén Ortiz, Ileana Diéguez, José Sánchez y José R. Alcántara entre otros, los cuales, fueron importantes abrevaderos de información, que abrieron perspectivas en el entender del teatro, pero que a pesar de su impecable tratamiento epistemológico seguían sin responder a la necesidad de articular un enfoque que permitiera comprender el teatro como mecanismo de transformación social.

Así mismo se consultaron múltiples tesis dentro del acervo de diferentes universidades, las cuales nutrieron profundamente el marco teórico realizado en el capítulo II y permitieron dilucidar el posicionamiento teórico desde el cual fueron desarrollados los apartados subsecuentes.

Merece la pena puntualizar entonces que tras la revisión de dichas tesis fue posible reconocer a esta tesis como parte de aquellos trabajos de investigación insertos en el campo de las ciencias sociales que abordan el fenómeno teatral desde una perspectiva crítica en tanto su relación con el contexto, tanto a nivel práctico como ideológico. Compartiendo así importantes puntos en común con los trabajos de Barrón Martínez: *El papel del teatro como herramienta de participación ciudadana* (2013) y el de Aguirre López: *Teatro "instrumento de liberación"* (1995).

El capítulo II, *Perspectivas teóricas* desarrolla el posicionamiento epistemológico que sustenta el análisis planteado dentro de esta investigación. Tiene como punto de partida el cuestionamiento fundamental ¿Qué es el teatro? Ya que a la luz de la teoría es posible comprenderlo de diferentes maneras, desde una construcción arquitectónica (la sala de teatro, el sitio donde ocurre la acción), una creación literaria (la pieza dramática, las obras de teatro escritas por Shakespeare por ejemplo), o una manifestación escénica (La presentación ante público de una improvisación que puede tener o no un texto dramático previamente escrito), para ello se hace uso del planteamiento dramático de Eric Bentley y se articula con los supuestos marxistas de ideología, praxis, y estructura ideológica¹ de Antonio Gramsci, a modo tal de desarrollar el sustento teórico que permita comprender el teatro como una construcción social históricamente situada capaz de ser abordada como una praxis.

Ahora bien, las manifestaciones teatrales son por demás diversas, múltiples y complejas, responden a las condiciones del contexto particular al que pertenecen, por ello considerar al teatro en general como una posible praxis contra hegemónica se encontraría fuera de toda lógica. Es imprescindible acotar las manifestaciones teatrales que pueden ser susceptibles de ser comprendidas como contra hegemónicas, para ello se utilizan las herramientas de poética comparada del investigador Jorge Dubatti (2009) quien plantea la construcción marcos referenciales que permiten agrupar diferentes manifestaciones escénicas a modo que puedan encontrarse articuladas entre sí no sólo por una suerte de

¹ En este sentido considérese el planteamiento de Gramsci sobre Estructura ideológica, para quien “es la organización material destinada a mantener defender y desarrollar el frente teórico ideológico...los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permiten influir sobre la opinión pública... la iglesia, la organización escolar, los organismos de prensa... los círculos los clubes, etc.”. (Portelli, 1972, págs. 23, 24).

coincidencia de espacio y tiempo sino por afinidades técnicas, materiales, históricas y sobre todo, para el caso que nos compete ideológicas y prácticas.

Esta categoría, denominada como construcción archipoética es un modelo abstracto histórico, que conjuga una multiplicidad de manifestaciones teatrales a partir de características conceptuales determinadas (históricas, técnicas, operativas ideológicas, etc.) Se trata de una delimitación conceptual que engloba manifestaciones teatrales concretas, así, una construcción archipoética implica un conjunto de construcciones macropoéticas (grupo de obras de algún creador, corriente o estilo) que se vinculan entre si ya sea temporal, geográfica, formal o ideológicamente. (Dubatti, 2009).

Es ahí donde surge la categoría archipoética utilizada en esta tesis para la delimitación de las manifestaciones teatrales a ser analizadas: “Teatro orientado a la transformación social”. Categoría que abarca diferentes manifestaciones teatrales de corte popular, de praxis contra hegemónica cuyo ejercicio práctico se encuentra sustentado ideológicamente en la intención de coadyuvar al medio donde se suscitan a transformarse en aras de la igualdad, la justicia y el bien común.

En función de comprender estos fenómenos desde un enfoque crítico es que se toma la decisión de contextualizar históricamente la forma en que el teatro a través del tiempo ha sido parte de las manifestaciones culturales que operan, ya sea a favor de reproducir y sustentar la transmisión ideológica de la clase dominante o bien de generar una praxis contra hegemónica que cuestione, critique y transforme las ideologías dominantes de cada contexto, o para ser precisos, de cada bloque histórico en cuestión².

Ello nos conduce al desarrollo del Capítulo III, *Marco histórico*, dentro del cual se realiza un recorrido cronológico sobre las principales manifestaciones teatrales de la Grecia antigua, el imperio romano, el medioevo, el renacimiento y la modernidad, así como en el caso particular de México, desde el teatro prehispánico hasta el teatro de carpa, buscando

² Se trata de la afirmación sumaria de la unidad entre la estructura socio- económica y la superestructura política ideológica” (Portelli, 1972, pág. 8). En ese sentido cuando la sociedad política así como la civil se encuentran articuladas con las condiciones estructurales de un momento determinado se puede decir que se ha conformado un bloque histórico.

reconocer la manera en que el teatro ha funcionado a través del tiempo, tanto como un mecanismo de reproducción ideológica como uno de transformación social.

Parte importante de este reconocimiento histórico fue contar con algún caso teórico concreto que pudiese sentar las bases del trabajo de campo a realizarse, para ello se elaboró un recuento de la trayectoria del grupo de teatro peruano Yuyachkani, el cual representa un ejemplo fundamental en Latinoamérica de teatro orientado a la transformación social, así a través de la historia de este colectivo es posible vislumbrar las técnicas de creación, las coyunturas sociales y las bases ideológicas que han sustentado su praxis a lo largo de más de cuarenta años ininterrumpidos de creación teatral contra hegemónica. Abriéndose así la consecuente interrogante sobre las particularidades que estas formas archipoéticas pueden tener cabida hoy en día en México.

El capítulo IV de esta investigación: *Descripción de los proyectos escénicos Cali y Eztli del colectivo Rupestres* se centra en la descripción puntual de los proyectos mentados, los cuales serán la materia de trabajo para el análisis del teatro como praxis contra hegemónica, haciendo hincapié tanto en las prácticas realizadas como en las intenciones que las sustentan; a modo de brindar los referentes necesarios para comprender de manera integral tanto el proceso realizado como la forma escénica que cobraron respectivamente.

Metodológicamente se hizo uso del método etnográfico por medio de la técnica de observación participante y se realizaron entrevistas semiestructuradas a los principales miembros del colectivo, esto con la intención de profundizar en los procesos de creación escénica tanto en el plano de la experiencia directa, como a partir de la perspectiva subjetiva que los propios creativos tienen sobre su accionar.

El trabajo de campo realizado con el colectivo constó de dos etapas, cada una correspondiente a uno de los proyectos mencionados. En el caso del proyecto Eztli se hizo uso del método etnográfico por medio de la técnica de observación participante, esto gracias a que fue posible ajustar los tiempos de realización de la presente investigación con los del proceso de montaje del proyecto en cuestión. Participar del proceso de creación permitió el puntual registro de las actividades realizadas, por medio de fotografías, videos, grabaciones de audio, notas escritas y textos dramáticos elaborados.

En su lugar el proyecto Cali tuvo sitio a lo largo de años anteriores, 2014 - 2016 y se pretende continuar con el proyecto a finales del año 2018 por lo que dicho proyecto se abordó a partir de entrevistas realizadas a los creativos centrales del proyecto así como materiales fotográficos, videos, carpetas, notas de prensa y convocatorias.

Fueron utilizadas técnicas de investigación diferentes para cada uno de los casos referidos, esto se sustenta en la necesidad de hacer uso de una metodología de diseño flexible, la cual en palabras de Vasilachis (2006) –exige estricta formación sistemática, entrenamiento, creatividad y, especialmente, flexibilidad para... implementar nuevas estrategias de recolección y análisis de datos” (pág. 37).

En este sentido es de gran relevancia abrir el entendimiento del teatro más allá de su ejecución performática, puesto que en la medida que es comprendido no sólo como un acto escénico y en cambio es dimensionado a nivel procesual, es que se abren las posibilidades de su análisis en función de reconocerlo en relación a su contexto, permitiendo así profundizar en las particularidades que de este encuentro y relación se suceden, es decir; las formas en que el espacio, los creativos y la gente a quienes se dirigen y con quienes dialogan se retroalimentan mutuamente.

En otras palabras el enfoque central de esta investigación comprende el teatro no sólo como un acto escénico que se presenta ante un grupo de espectadores, sino también como proceso; dando lugar no sólo a la puesta en escena como tal, sino también al proceso por medio del cual ésta es llevada a cabo.

Así, en el Capítulo V, *Análisis de la praxis contra hegemónica del colectivo Rupestres: Proyectos Cali y Eztli*, se realiza un análisis sobre la praxis de cada proyecto, articulando las ideologías orgánicas que sustentan dichas prácticas con las condiciones concretas del bloque histórico al que pertenecen, apuntalando de manera concreta hacia el plano contra hegemónico de su praxis. En este caso, el sistema hegemónico del neoliberalismo y su impacto en el devenir del sistema mundo capitalista en el que nos hallamos. Siendo el proyecto Cali un caso en el cual la dimensión contra hegemónica se suscita dentro del proceso de creación al tiempo que en el caso de Eztli se manifiesta únicamente a nivel escénico, es decir, al momento de la representación ante público.

Cabe puntualizar que no se pretende de manera alguna limitar la comprensión del teatro como praxis contra hegemónica a los elementos descritos a lo largo de esta investigación, se busca por el contrario, establecer puntos comunes de referencia que permitan arrojar luz sobre las posibilidades que el teatro manifiesta como uno de los múltiples factores que constituyen la transformación ideológica de un bloque histórico determinado y por ende su plausible influencia como medio de transformación social.

Vale mencionar que sin duda las páginas aquí redactadas son la consecuencia de un proceso que distó mucho de ser lineal y progresivo, ciertamente se trató de una aventura llena de encuentros con callejones sin salida, tropiezos, accidentes y resbalones. Desde referentes teóricos que quedaron excluidos del marco teórico hasta entrevistas y conversaciones con grandes creativos de la escena que por cuestiones ajenas a esta investigación, fue necesario dejarlas fuera de estas páginas.

Sirva entonces esta tesis como espacio para la reflexión y la crítica abierta sobre el teatro y su lugar en la sociedad, sobre los mecanismos de éste como una praxis contra hegemónica que bien puede ser semilla de un cambio en nuestra manera de vivir y de entender la vida. Tal vez, y sólo tal vez de entre estas líneas surja un espacio para el desarrollo del entendimiento del teatro como una posible esperanza de justicia y equidad para este mundo que habitamos.

CAPÍTULO I

Estado de la cuestión: Un encuentro con investigaciones hermanas

1.1 Presentación del capítulo

Este primer capítulo se enfoca en establecer una serie de relaciones teóricas, metodológicas e ideológicas con diversos trabajos de investigación, tanto similares como coadyuvantes al presente proyecto. Al respecto merece la pena mencionar que, si bien se mencionan algunos trabajos de gran relevancia para el sustento teórico de esta investigación, ello no implica de forma alguna que sean los únicos ni mucho menos los más “importantes” trabajos realizados en el campo; la intención se centra, más bien, en reconocer y articular una serie de investigaciones hermanas que posibiliten agudizar la mirada ante un fenómeno estudiado desde distintas perspectivas, poder encontrar y compartir hallazgos que suministren claridad a la ruta trazada por estas líneas y ubicar dentro del vasto océano de investigaciones, el sitio al que ésta tesis pertenece.

Se contemplaron particularmente las obras de investigadores escénicos latinoamericanos contemporáneos cuya teoría se encuentra enfocada al estudio de las relaciones establecidas entre las prácticas escénicas y la realidad, tales como Ortiz, Sánchez y Diéguez, así mismo se realizó una revisión sobre la producción de tesis en varias universidades de México cuyo contenido pudiese nutrir esta investigación, el criterio central de la búsqueda fue el enfoque social sobre el teatro y su articulación con el contexto histórico y social.

Fueron estas tesis una poderosa luz en el camino de esta investigación, pues no solo brindaron referentes teóricos y metodológicos, también abrieron el panorama histórico, contextualizaron esta tesis y dieron asideros firmes para comprender este trabajo dentro de un amplio campo de investigaciones hermanas.

1.2 Teóricos teatrales e investigaciones académicas concomitantes

Hermanos de búsqueda, maestros y guías

Comencemos por puntualizar que si bien por un lado la división creada en la ilustración entre filosofía y ciencia, abrió una brecha que marcaría el curso del devenir científico y filosófico en el desarrollo de la modernidad por medio de diferenciar los posibles objetos de estudio a partir del desarrollo especializado de las diferentes disciplinas (Wallerstein, 2014); también por otro lado fue la misma modernidad y su base ideológica iluminista de donde provino el surgimiento del arte como un ser autónomo e independiente; desde luego la invención del arte se encuentra aunado al surgimiento de la propia especie humana, pero no es sino hasta la modernidad que obtiene su “status” como fenómeno autónomo e independiente, en ese sentido Ortiz (2015), retomando a Rancière puntualiza cómo es que a partir de la modernidad el arte obtiene su propio estatus y singularidad:

En el periodo llamado modernidad, las artes han tenido un espacio bastante singular, en donde se organizan los espacios de lo que se puede ver y lo que no, quién puede hacer y quién no; en fin, hay una política de las artes. Para Renaceré, existe un momento en que el arte adquiere un espacio autónomo; ese momento estaría identificado con los autores llaman modernidad” (2015 pág. 21)

Esta independencia abrió un inmenso océano de investigaciones sobre el arte que abarca disciplinas tan diversas como la economía (Rascón Castro, 2009), la historia (Macgowan & Melnitz, 2004), la antropología (Levi-Strauss, 1975) o la sociología, como es el caso de la investigación sobre sociología del teatro de Jean Duvignaud (1965), los estudios de Néstor Canclini (2008) sobre el arte e industrias culturales, el planteamiento teórico sobre la distinción de Pierre Bourdieu (1998), o las tesis de Brecht sobre el teatro didáctico (1984) (2004) entre muchos otros.

Así mismo al interior del propio campo del arte se cuenta con múltiples investigaciones que profundizan en el teatro y su relación con la sociedad, tal es el caso de Jorge Dubatti (2009) y su planteamiento de análisis histórico comparativo del teatro, Oscar

Córnao (2006) y sus estudios sobre teatralidades, el análisis de espectáculos de Patrice Pavis (2011), las propuestas de teatralidades liminales de Iliana Diéguez (2015), la escena expandida de Rubén Ortiz (2015), Augusto Boal con los diversos planteamientos del árbol del oprimido (2009), entre muchos otros.

En este sentido esta investigación encuentra cobijo en los múltiples trabajos sobre teatralidad y sociedad, entre los que se destacan las investigaciones sobre la escena expandida del creador mexicano Rubén Ortiz (2015) quien analiza fenómenos escénicos del teatro contemporáneo en tanto estos se encuentran desplazados fuera de los dominios del director de escena, fenómenos donde el centro de atención de la creación no se encuentra en los ojos del director ni en el de los actores sino en los espectadores mismos, es decir, manifestaciones escénicas cuyo centro creativo se encuentra en el encuentro con los otros que son espectadores y creadores también.

De la misma manera merece la pena puntualizar el trabajo de José A. Sánchez. (2010) Investigador mexicano que analiza el acontecer teatral contemporáneo a partir de elementos propios de la realidad, cual si de una irrupción de lo real sobre la ficción se tratase. Vale mencionar que sus investigaciones propias del campo del arte no sólo brindan luz en tanto vínculo con la realidad social y el trabajo escénico en México sino que de forma aunada brindan claros ejemplos de creadores teatrales cuyo trabajo se centra en la elaboración de espectáculos comprometidos con las condiciones materiales y culturales de existencia de los creadores y su contexto.

De igual manera en el campo académico se cuenta actualmente con múltiples investigaciones que tienen al teatro como tema central, la gran mayoría de ellas son tesis desarrolladas para obtener grados de licenciatura y maestría; siendo la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) la institución que mayor número de tesis enfocadas al teatro presenta dentro de su acervo a nivel nacional.

Es fundamental hacer mención que la diversidad de investigaciones enfocadas al teatro es más que amplia y abarca múltiples dimensiones del quehacer escénico, la gran mayoría se enfoca a procesos de creación, análisis dramático de puestas en escena, técnicas de creación escénica y a procesos de formación profesional. De modo que para esta

investigación resulta relevante puntualizar que a partir de un recuento de las sinopsis de los 1105 trabajos de titulación enfocados al teatro que la UNAM cuenta dentro de su acervo, solo al rededor del diez por ciento se concentra en la relación que se establece en los procesos de creación escénica y el contexto social, las repercusiones históricas del teatro en la sociedad, o las posibilidades del teatro como medio de transformación social. (Registro obtenido de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

Ahora bien, como parte del proceso de análisis de fuentes documentales se seleccionaron aquellas tesis que tuviesen mayor relevancia en términos de afinidad con la presente investigación, éstas pueden clasificarse en tres categorías rectoras en tanto a las temáticas abordadas y el enfoque teórico que presentan, a saber estas son:

- a) De *perspectiva histórica*, es decir aquellas que se concentran en el contexto histórico del teatro y su relación con la sociedad: *El escenario de la experiencia. Una lectura Benjaminiana en torno al teatro épico y al reencuentro con la conciencia histórica* (Ugalde Gaspar, 2016), *El teatro de Bertolt Brecht y su relación con el teatro de revista mexicano* (Alejos Contreras, 2016). *Teatro popular en México en la primera mitad del siglo XX* (Alemán Torres, 2013) *Teatro e ideología* (Trueno López, 2016)
- b) De *concomitancia teórica*, es decir aquellas que profundizan en procesos de creación escénica cuyas características y autores base son concomitantes con la presente tesis: *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro Político chileno y argentino en la época del sesenta* (Aravena Aravena, 2016), *El teatro del oprimido: política y terapia* (Hidalgo Pech, 2013) y *El concepto de creación colectiva en el teatro iberoamericano actual* (Almeida Montegre, 2015) y *Hacia un teatro de concientización social* (López Vázquez, 2013),.
- c) De *desarrollo articulador entre teatro y sociedad*, es decir aquellas que estudian el teatro en función de articularlo con el espacio social donde se suscita: *El papel del teatro como herramienta de participación ciudadna* (Barrón Martínez, 2013) y *Teatro "instrumento de liberación* (Aguirre López, 1995)

Estas tesis brindan importantes referentes tanto teóricos como metodológicos para la presente investigación ya que articulan elementos presentes en las tres categorías; el desarrollo histórico del teatro, la base teórica desde el cual el teatro es construido intencionalmente como parte de los factores de transformación social, así como la conexión que establece el teatro con el contexto donde se sucede.

Al organizar dichas investigaciones en las categorías mencionadas no se pretende limitar el enfoque teórico ni las aportaciones que estas tesis tienen al campo del conocimiento, más bien se busca reconocer el punto en el cual estas investigaciones se hermanan con la presente, contemplando no sólo los contenidos, sino también su relación epistemológica, la concordancia de autores o por su uso de herramientas metodológicas.

De este modo las investigaciones pertenecientes a la categoría de perspectivas históricas profundizan en fenómenos teatrales que resultan fundamentales para comprender las formas teatrales que se estudian en este trabajo. Tal es el caso del trabajo que realiza Ugalde Gaspar en su tesis *El escenario de la experiencia. Una lectura Benjaminiana en torno al teatro épico y al reencuentro con la conciencia histórica* (2016). En ella, la autora analiza el teatro épico de Brecht desde la obra de Walter Benjamín; su investigación se centra en contextualizar el pensamiento de Benjamín desde la tradición filosófica Hegeliana ante la cual Benjamín toma distancia.

Este es el horizonte explicativo en el que se ubica el tema de nuestra tesis: el arte, de manera general, y el teatro épico, en particular... esto en virtud de que esta actividad integra elementos que rompen con la lógica de la cotidianidad y obligan a tomar distancia de la historia contada por el discurso del progreso, como es el caso del shock. (Ugalde Gaspar, 2016, pág. 13).

Resulta relevante la postura de la autora en cuanto al teatro épico de Brecht, ya que desde su análisis éste se aleja del teatro como medio de transmisión ideológica para situarlo como medio de provocación a la reflexión, así mismo puntualiza las consecuencias sociales y artísticas que conllevó la producción escénica en el siglo XIX y XX siendo Brecht el principal objeto de análisis sobre el teatro como arte de carácter social, pues se

encontraba desprovisto de los significantes espirituales propios del arte pre moderno, en palabras de Ugalde (2016)

—La tesis hegeliana afirmaba que el arte que podía dar cuenta de los más grandes intereses del Espíritu se había disuelto en el transcurrir de la historia, que el arte moderno ya no estaba al servicio de la religión y que por ende, era necesario transitar hacia formas más elevadas de la autorrealización del Absoluto” (Ugalde Gaspar, 2016, pág. 20).

Así esta tesis resulta de gran relevancia para la presente investigación en tanto abre un espacio para el reconocimiento de la influencia de Brecht en los futuros creadores de teatro vinculado con la provocación hacia la reflexión social, quedando entonces el cuestionamiento sobre esta influencia dentro del teatro mexicano. En este sentido la tesis de Juan Carlos Alejos Contreras: *El teatro de Bertolt Brecht y su relación con el teatro de revista mexicano* (2016) ofrece valiosos referentes al respecto.

Puntualicemos entonces que esta investigación documental vincula el teatro de Bertolt Brecht con el teatro de revista mexicano de 1870 a 1953. Cabe mencionar que en primera instancia se profundiza en la trayectoria escénica del dramaturgo y director alemán (Brecht), haciendo una revisión de sus obras a partir de la propuesta de *análisis del drama* del teórico teatral Erick Bentley.

Posteriormente el autor retoma las estructuras teóricas del propio Brecht y articula las técnicas empleadas para el efecto del distanciamiento (en términos del autor: —efecto V”) con los elementos primordiales del entramado escénico propuesto por Bentley. Tomando como eje de análisis dos de las principales obras de Brecht: *Madre coraje y La honesta persona de Seschuan*, a fin de presentar referentes concretos en cuanto a la técnica desarrollada por Brecht. Esto con el fin de relacionarlo con el teatro de revista mexicano y puntualiza que —.se intuye que el teatro de revista, al igual que el teatro brechtiano, comparten el mismo principio de construcción, su intención generadora, el cual se halla en *lo didáctico*” (Alejos Contreras, 2016, pág. 58).

La investigación al respecto se basa casi en su totalidad en los aspectos dramaturgicos de las obras analizadas, dando un peso preponderante al texto escrito, tomando como

principales puntos de comparación a Madre Coraje de Brecht y el Fanfarilón Pampitas, en el corrido de la revolución, de Bustillo y Magdaleno.

Resulta relevante el comentario del autor al respecto a la dramaturgia de Brecht pues menciona que ~~únicamente~~ la producción del teatro brechtiano posee completamente el principio de construcción dramática que busca instruir al público; y sólo, en cierta medida superficial, es asumido por el teatro de revista mexicano” (Alejos Contreras, 2016, pág. 97).

En este sentido la tesis de Alejos Contreras al profundizar en el teatro de revista mexicano nos abre una importante senda para el estudio de teatralidades contra hegemónicas las cuales serán abordadas con detenimiento en el apartado correspondiente al marco histórico de la presente investigación, mas quedan aún un gran número de manifestaciones teatrales de carácter popular dentro del país a ser consideradas, Miguel Alemán Torres (2013) brinda en ese sentido un amplio espectro de referentes históricos. En su tesis *Teatro popular en la ciudad de México en la primera mitad del siglo xx. (2013)* profundiza en el teatro popular sucedido en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XX. En palabras del autor:

La investigación tiene como objetivo analizar porqué surge el teatro popular, bajo qué acontecimientos sociales y políticos se lleva a cabo, cuál era el motivo por el que la población gustaba de este entretenimiento, y las causas de la decadencia del género. (Alemán Torres, 2013, pág. 5)

Inicialmente el autor realiza un puntual recorrido por las condiciones socio históricas de México a mediados del siglo XIX y establece referentes concretos en cuanto a las formas de vida del pueblo, la burocracia y el Estado. Eventualmente puntualiza históricamente las principales manifestaciones del teatro popular en México: La zarzuela, el teatro de revista, el cabaret, el teatro de carpa, el teatro obrero y el teatro político; abarcando sus principales características escénicas, representantes y relaciones entre el público y el espectáculo. Cabe resaltar que al momento de comprender el teatro como un medio de entretenimiento, ya sea popular o burgués se abren espacios de análisis que cohesionan otras manifestaciones de entretenimiento para otras clases sociales y se develan

estructuras de reproducción ideológica propias de los sistemas de divertimento masivo, en palabras de Alemán Torres (2013).

De la misma manera lo hicieron los primeros gobiernos independientes de México usaron al mismo teatro... para legitimarse, para difundir su ideario político”. Por lo que el teatro siguió usándose para conveniencia del Estado e inculcarle al pueblo los valores morales y políticos de la clase dirigente (pág. 53)

Así mismo puntualiza las medidas de represión utilizadas en el profiriatto, así como las estrategias seguidas por los principales representantes teatrales en la época de la revolución. Las formas de vida de los integrantes de las compañías y el declive del teatro popular ante el aumento de otras ofertas de diversión mediática como el cine, la televisión y los espectáculos deportivos.

La profundidad con que estudia el contexto social del teatro popular mexicano resulta de gran relevancia, ya que en comparación con el resto de tesis e investigaciones académicas consultadas, Alemán Torres parte del contexto social para comprender el teatro y no a la inversa, el uso de fuentes hemerográficas y pictóricas complementan sustancialmente esta tesis. A pesar del poco (o prácticamente nulo) desarrollo de técnicas escénicas y actorales, esta investigación abre un amplio panorama de la teatralidad popular en el siglo XIX y XX, sin embargo cabe puntualizar que ante la transformación de las estrategias de creación escénica propias de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2003) el autor descarta el desarrollo del teatro popular posterior a 1940, denotando así un vacío histórico en cuanto al desarrollo del teatro popular que siguiendo otros referentes teóricos difícilmente se podría considerar extinto:

...y concluye en 1944 con el declive total del teatro político acontecido por la falta de libertad de expresión, y el gusto por otras diversiones como el teatro de variedades, la revista romántica, la radio y el cine, además de que para entonces la mayoría de cómicos de carpa ya se habían integrado a la industria cinematográfica. (Alemán Torres, 2013, pág. 5).

Otra investigación de perspectiva histórica que merece la pena puntualizar es la tesis de Trueno López Erandi: Teatro e ideología (2016) la cual sustenta teóricamente el origen y función social del teatro desde el mito y el rito, comprendiendo particularmente el origen del teatro en las manifestaciones escénicas de Grecia del siglo IV a. C. Toma como base central de su análisis dramático a “la poética” de Aristóteles de modo que relaciona los mitos propios de la cosmovisión griega con la ideología predominante de la Grecia en la edad clásica. La hipótesis central de esta investigación es: “el teatro reafirma y sustenta las razones supremas de nuestra realidad, entonces tiene y tendrá una función trascendental que no puede encontrarse en ningún otro espectáculo o diversión.” (Trueno López, 2016, pág. 2)

Para el desarrollo de dicho planteamiento hace uso del concepto de ideología basado en la teoría de Edgar Morin y plantea que las ideologías:

...al tener como núcleo valores, son de carácter normativo, pues dictan preceptos que guían la acción del individuo; por sus características constitutivas no admiten crítica, ni comprobación, por lo que tienen un carácter totalizador que provee de estructura y sentido los hechos y acciones del individuo. (Trueno López, 2016, pág. 11)

De este modo analiza históricamente la relación entre el espectador y el teatro a fin de vincularlo con la ideología predominante de cada época. Esto ofrece a la presente investigación un invaluable referente de articulación entre teatro e ideología desde una perspectiva histórica. Sin embargo la gran profundidad con la que analiza las manifestaciones teatrales de cada época contrasta con el detenimiento con el que comprende la construcción ideológica de cada bloque histórico analizado, siguiendo así una secuencia inductiva que va del teatro y sus manifestaciones escénicas a las ideologías que reproduce y de dichas ideologías a las condiciones sociales que les dieron cabida; sin embargo la claridad con la que desarrolla las características de cada forma teatral analizada brinda importantes referentes en el área de la historia del teatro.

Ahora bien, por su parte las investigaciones de *concomitancia teórica* brindan importantes elementos a considerarse en tanto referentes científicos y artísticos, son tesis

que abren diferentes espacios de reflexión teórica respecto a fenómenos escénicos de características afines al teatro orientado a la transformación social, tal es el caso de la tesis de Aravena Aravena Cristina: *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del teatro político chileno y argentino en la época del sesenta*. (2016). Esta investigación cualitativa sobre el teatro político en Argentina y Chile en los años sesenta se basa en la teoría de los campos de Bourdieu para analizar a profundidad las condiciones sociales de los países mencionados, a modo de articular la producción teatral con los eventos y condiciones propias del campo político y social.

Desarrolla el concepto de “teatro político” desde una perspectiva sociológica, a modo de trascender el referente tradicional del *teatro político* de Erwin Piscator, invirtiendo así la lógica de análisis presente en la mayoría de las investigaciones que comprenden el teatro y el mundo social, pues parte de los fenómenos histórico sociales para comprender los productos escénicos y no de los productos escénicos para comprender las condiciones sociales.

Así mismo presenta una definición de Teatro Político que se posiciona desde una perspectiva que distingue con claridad lo político y la política, a fin de puntualizar la ruptura que presenta el teatro político en contra posición con la escena teatral hegemónica de Argentina y Chile de los años sesentas. Por otro lado, delimita el bloque temporal de la época analizada con el fin de aglutinar hechos que determinan la politización teatral entre la Revolución Cubana y el golpe de Estado en Chile tomando dos elementos importantes dentro de este contexto: los intelectuales y su función dentro del nuevo proyecto social revolucionario (Aravena Aravena, 2016).

Al respecto vale mencionar que el uso que el autor hace de la teoría de Bourdieu aplicada al teatro nos ayuda en gran medida a vislumbrar herramientas tanto teóricas como metodológicas en el proceso de investigación, la delimitación temporal, así como la aplicación de un enfoque propiamente científico social a un fenómeno teatral.

Un caso semejante, pero mucho más próximo al campo de estudio de la presente investigación se encuentra en la tesis de Aleida Hidalgo Pech: *El teatro del oprimido: Política y terapia* (2013) en la cual se analiza el contexto social que da cabida al

surgimiento del teatro del oprimido, haciendo un recorrido por la historia de la dictadura de Brasil, iniciada en 1964. A modo de sentar las bases para ahondar en las características propias del teatro del oprimido, técnicas, estrategias, ideología y fases de desarrollo; que en palabras del autor: –Se trata de un sistema eminentemente práctico cuyo objetivo es transformar al espectador en actor y transformador de la acción; el teatro como ensayo para la revolución” (Hidalgo Pech, 2013, pág. 1). Articulando así, contexto social, contexto teatral, biografía de Augusto Boal (creador del Teatro del oprimido) y características de las prácticas y discursos del teatro del oprimido. Finalmente presenta una discusión que sirve de puente entre las condiciones del teatro del oprimido realizado en Brasil en el periodo de la dictadura y el teatro del oprimido realizado en la ciudad de México actualmente; En este caso el enfoque teórico se sustenta desde un enfoque artístico y, sin embargo mantiene una rigurosidad metodológica en tanto a la aplicación de herramientas de análisis propuestas por el propio Boal, dando así una considerable cantidad de información en cuanto al teatro del oprimido, tanto en términos teóricos como sociales e históricos.

Por su parte Oscar Almeida Montegre en su tesis doctoral *El concepto de creación colectiva en el Teatro iberoamericano actual*. (2015) nos muestra un estudio a gran profundidad sobre el teatro de creación colectiva, desplegando su análisis tanto en su dimensión teórica como histórica; profundizando en los procesos de creación colectiva en Iberoamérica entre 1995 y el 2010, que en palabras del autor:

...se trata de ubicar el surgimiento de otro procedimiento que ha posibilitado el redescubrimiento creativo de algunos elementos del lenguaje escénico, así como el empleo de otras formas de organización humana en el teatro como búsqueda de proyección social. La premisa esencial en este sistema de trabajo es lograr la aproximación al público mediante un proceso de investigación donde el actor aborda las problemáticas colectivas e individuales, acudiendo directamente a las fuentes temáticas y configurando así el dispositivo escénico de forma participativa... (Almeida Montegre, 2015, pág. 14)

Este sistema de creación escénica representa un parte aguas en los procesos construcción teatral tanto en América como en el mundo, un gran número (por no decir la mayoría) de los casos de teatro orientado a la transformación social participan de este

sistema de creación escénica dado que rompe la lógica lineal de producción imperante en el teatro occidental, que implica comenzar por un texto dramático construido previamente por un dramaturgo el cual es llevado a escena por un conjunto de actores bajo el mando de una persona que ocupa el rol de director. El sistema de trabajo de creación colectiva invierte el proceso y la relación jerárquica que conlleva la supremacía del texto sobre la ejecución escénica; aquí, el actor no reproduce el discurso escrito previamente, al contrario es creador de los discursos presentados sobre las tablas, el director (si es que existe) no manda verticalmente sobre el actor, sino que cumple con la función de organizador y articulador de los elementos escénicos desde una perspectiva horizontal. La creación colectiva es más que una forma de organización, implica también un compromiso para con los espectadores de los espectáculos para la sociedad donde se presenta; Almeida (2015) menciona:

Una de las principales facultades de este procedimiento de trabajo teatral reside en su capacidad dinámica para intervenir en la realidad como acción artística, integrándose al devenir constante que se construye, se de-construye y se reconstruye a cada momento a través del intercambio: actor - espectador. Dando lugar a la convicción de no dar por sentada una sola versión – *verídica* – de la realidad presentada en el escenario. (pág. 48).

Como se verá con detenimiento en el apartado de marco teórico la creación colectiva es uno de los elementos nodales del teatro orientado a la transformación social siendo esta tesis un importante referente a considerarse pues analiza a profundidad casos concretos de estas teatralidades en Iberoamérica.

Por último, dentro de la categoría de investigaciones concomitantes teóricamente, se encuentra la investigación realizada por Carolina López Vázquez: *Hacia un teatro de concientización social* (2013), la cual tiene como línea principal el teatro que busca generar la reflexión sobre los problemas sociales en la época actual en México, para este propósito, se retoman a los teóricos que fundamentaron el teatro político: Erwin Piscator, Bertolt Brecht, así como a Augusto Boal y Enrique Buenaventura.

López Vázquez desarrolla el concepto de concientización social desde Freire, comprendiendo que ~~la~~ concientización es compromiso histórico. Es también conciencia

histórica: es inserción crítica en la historia, implica que los hombres asumen el papel de sujetos que hacen y rehacen el mundo” (Freire, 1975 en López Vázquez, 2013. Pág. 2).

Así mismo realiza un recorrido por los principales creadores comprendidos en la categoría mencionada: Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal y Enrique Buenaventura. Desarrollando la base teórica y escénica de los autores y las relacionándola con el contexto sobre el cual generaron sus discursos teniendo como eje rector de su análisis el proceso inductivo que va del creador y su contexto a su técnica, de su técnica a sus obras y de sus obras a su posible repercusión social.

La gran relevancia que presenta esta investigación se encuentra en la importancia al desarrollo de la conciencia por medio del arte teatral, haciendo uso de Freire como autor central de los postulados teóricos en ella contenida, a modo de aplicarlos en los casos empíricos de “Lotería teatro” y “Travesía teatro” realizando así un análisis escénico de las puestas en escena antes mencionadas.

En tanto a las tesis ubicadas en la categoría de desarrollo articulador entre teatro y sociedad cabe mencionar que dicha categoría no implica que exista una carencia de desarrollo teórico o histórico sino que presentan casos ejemplares de articulación entre el contexto social y las formas escénicas que de él devienen, y que más allá del vínculo teórico que presentan con esta investigación resultan muestras concretas del uso de herramientas epistemológicas y metodológicas aplicadas a la investigación escénica en México. Es el caso de la tesis de Barrón Martínez: *El papel del teatro como herramienta de participación ciudadana* (2013) en la cual estudia los procesos de teatro popular en la ciudad de México concentrándose principalmente en la segunda mitad del siglo XX. Hace uso del investigador teatral Frischmann (1990) para delimitar teóricamente tres tipos de teatro popular: a) Teatro popular dentro del Estado b) Teatro popular proletario c) Teatro Popular independiente a modo de profundizar en manifestaciones teatrales correspondientes al “Teatro popular dentro del Estado”, poniendo énfasis en los discursos institucionales promovidos por el Estado a modo de contrastar las condiciones concretas de realización con los discursos institucionalizados.

En este sentido a pesar del carácter institucional en cuanto a las propuestas teatrales abarcadas, mantiene una postura crítica en cuanto al teatro popular dentro del Estado; abriendo el espectro del teatro orientado a la transformación social a aquellas puestas en escena que a pesar de encontrarse vinculadas con programas de apoyo institucionales por parte del Estado mantienen un compromiso firme para con el contexto social donde se suscitan.

Así mismo realiza un recorrido puntual sobre compañías y grupos dentro del Distrito Federal correspondientes al teatro popular, lo cual resulta de gran apoyo en cuanto a referencias históricas del teatro orientado a la transformación social en el Distrito Federal.

Cabe resaltar que el uso de tablas y referencias cuantitativas sobre temáticas abarcadas por los programas de apoyo estatales brinda información relevante en cuanto a tendencias rectoras dentro de los procesos de creación en el contexto del reporte mencionado. Es justo la articulación entre los preceptos teóricos tanto artísticos como sociales sobre casos concretos analizados que esta tesis cobra particular relevancia para la presente investigación, puesto que se extiende más allá de la formulación teórica para situarse en el plano de contextos concretos, sus problemáticas y la forma en que el teatro coadyuva a su resolución.

Otro caso ejemplar se encuentra en la tesis de Marcia Aguirre López: *Teatro "instrumento de liberación"* (1995). Ésta investiga al teatro popular como instrumento de liberación haciendo uso de las teorías de la comunicación como base teórica para sustentar sus postulados. Así Aguirre López la define como una investigación de orden exploratorio de tipo mixto, cuantitativo y cualitativo que en un primer momento desarrolla el concepto de teatro desde una perspectiva histórica, y realiza un recorrido por las principales manifestaciones teatrales de la historia occidental; relacionando las escenificaciones populares de diferentes sociedades a lo largo de la historia con las condiciones sociales donde estas se sucedieron. Eventualmente puntualiza el concepto de *Teatro popular* el cual define como aquel que:

Se caracteriza por ser un teatro autónomo y que gracias a su autonomía se desprende su gran potencialidad de crítica social, de productor y transmisor de

valores, símbolos, sentimientos, identidades que buscan canales propios de comunicación que les permita expresar libremente las inconformidades, sufrimientos, dramas que emanan del pueblo. (Aguirre López, 1995, pág. 18).

Posteriormente realiza un breve recorrido por las principales teorías de la comunicación y articula el *teatro popular* como instrumento de comunicación realizado con una cierta intencionalidad de concientización liberadora. Esta base, tanto teórica como histórica es usada como sustento al momento de analizar la puesta en escena “*nariz postiza*” dirigida por Carlos Corona, la cual según los postulados de la autora pertenece a la categoría de *Teatro Popular*.

El análisis de los resultados resulta de gran valor, pues se trata de la única tesis realizada en la UAM (al igual que en los casos de las tesis consultadas de la UNAM, y la UV) que contempla la perspectiva de los espectadores como medio de comprobación en cuanto a la función concientizadora del teatro, respecto a lo cual menciona en el apartado de conclusiones:

No se puede suscribir sin más la tesis de la concientización por medio del teatro popular; pues los sujetos entrevistados mostraron no ser hojas en blanco que sólo asimilan un discurso político por el cual forman una conciencia que los conduce a actuar. Por el contrario, al estar formados por ideologías, concepciones de vida y de cultura, recodifican los mensajes individualmente y no siempre llegan a conformar visiones colectivas coherente. (Aguirre López, 1995, pág. 100)

Más allá de la distancia tanto teórica como metodológica que presenta esta tesis en comparación con la presente investigación, el uso de herramientas teóricas para analizar un fenómeno escénico concreto brinda referentes de gran relevancia respecto a la presencia de las ciencias sociales sobre el campo del teatro como objeto de estudio; si bien es cierto que la perspectiva de Aguirre López resulta prácticamente antagónica con la desarrollada en la presente tesis ello no implica que los resultados obtenidos sean irrelevantes, sino todo lo contrario, pues da una muestra clara de los posibles alcances de una investigación

propriadamente científica sobre sucesos escénicos y su relación con el contexto social, histórico e ideológico donde se suscita.

Algo que resulta fundamental puntualizar que si bien las tesis mencionadas son parte sustancial de las investigaciones académicas enfocadas al teatro desde una perspectiva crítica social desarrolladas en universidades dentro del país, ello no significa que se trate de las únicas de su tipo, como se mencionó, el universo de estudios científicos respecto del teatro es por demás vasto e inabarcable en su totalidad dentro de esta investigación, sin embargo habrían de contemplarse también las aportaciones de la investigadora teatral Ileana Diéguez de quien sobresalen sus escritos: *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007) y *Des-tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación* (2009); Estudios donde profundiza en múltiples manifestaciones escénicas de carácter social, las cuales han abierto un importante campo de encuentro y reflexión sobre el teatro que ocurre en distintos lugares de América Latina.

1.3 Breve reflexión final

A modo de conclusión cabe mencionar que estas investigaciones han abierto el panorama epistemológico para el desarrollo de los subsecuentes capítulos de una manera invaluable, pues por un lado han brindado referentes concretos sobre procesos históricos, teóricos y metodológicos del teatro, y por otro han arrojado luz sobre las posibilidades que éste tiene como mecanismo de crítica, de protesta, de reflexión y de organización social.

Son trabajos de investigación que acompañan y nutren a la presente no sólo como fuentes de información sino también como búsquedas hermanas que comparten la intención de comprender el fenómeno teatral desde un entendimiento social, histórico y contextual, son guías y maestras de caminos recorridos que en cierta medida brillan como estrellas que entre la infinidad de luces en el cielo nocturno forman una constelación ante los ojos que quienes buscan reconocer el teatro desde una perspectiva social. Las líneas que conectan estas búsquedas se encuentran insertas justamente en el desarrollo teórico, histórico y metodológico de esta tesis.

Así, teniendo el análisis previo como referente, resulta necesario denotar que la presente investigación se sitúa dentro del campo de investigaciones académicas en ciencias sociales que buscan articular el fenómeno teatral con la realidad tanto material como ideológica del contexto social donde se suceden, que comprende el teatro no sólo en términos escénicos performativos sino también como proceso social; dando lugar no sólo a la puesta en escena como tal, sino también al proceso por medio del cual se lleva a cabo el teatro y la relación que presenta con la comunidad, es decir, la relación entre creadores, participantes, espectadores y los mecanismos por medio de los cuales se construyen discursos escénicos; en otras palabras, las prácticas que constituyen el quehacer teatral orientado a la transformación social.

De cierto modo queda aún mucho por descubrir en el campo de las ciencias sociales en cuanto a las posibilidades transformadoras del teatro, los procesos sociales que detona y las repercusiones concretas que éste puede tener dentro de una comunidad o un grupo social determinado.

Vale mencionar que la gran mayoría de las investigaciones existentes en cuanto al teatro como suceso histórico, social, político o contextual se encuentran situadas dentro del campo del propio arte. Son pocos los casos de investigaciones propias de las ciencias sociales que sitúen el teatro como objeto de estudio, siendo esta tesis un ejercicio que busca precisamente eso; el estudio del teatro desde un enfoque científico social. En este sentido el rico abrevadero de investigaciones sobre los procesos de creación escénica nutren esta tesis y abren el umbral para comprender el teatro desde una perspectiva desde la cual la transformación social por medio del teatro además de una intención es una realidad concreta que bien vale la pena conocer.

CAPÍTULO II

Perspectivas teóricas: El teatro como praxis. Escena y proceso

2.1 Presentación del capítulo

En este capítulo se desarrolla el planteamiento teórico que da sustento a la propuesta central de esta investigación: El teatro como una praxis contra hegemónica. Para ello en el apartado 2.2 *¿Qué es el teatro?* Se desarrolla paso a paso el concepto de teatro desde sus diferentes acepciones: acción, literatura y espacio, a fin de estructurar una base firme sobre lo que se entiende en este trabajo al referir a la palabra teatro, la cual como podremos ver aunque conserva en todo momento la estructura central del acto escénico, son las condiciones sociales, culturales e históricas aquellas que denotarán su condición de teatro.

El apartado 2.3 *El teatro desde la filosofía de la praxis* establece las bases teóricas que nos permiten acercarnos al teatro desde una perspectiva crítica social, la cual a partir de las propuestas teóricas de Marx, Gramsci, Fromm, Freire y Boal entre otros, nos dan pauta a reconocer en el teatro no solo una manifestación cultural sino también una praxis concreta, que puede manifestarse en diferentes aspectos como un ejercicio contra hegemónico. Para ello se profundizará en los conceptos Gramscianos de ideología, estructura ideológica, praxis, hegemonía y contra hegemonía a modo de abrir espacio para el análisis del teatro desde un enfoque crítico social.

El apartado 2.3 *El teatro orientado a la transformación social* articula los planteamientos teóricos desarrollaos previamente para dar sustento a la construcción de la categoría “teatro orientado a la transformación social”, la cual como podremos ver implica la articulación de diferentes elementos tanto teóricos como prácticos que permitirán concebir el teatro como una praxis contra hegemónica. Ello implica la delimitación de categorías de análisis así como la estructuración de las perspectivas que se tienen del teatro en tanto acción intencionalmente dirigida; tanto en el proceso de creación, como en el de la ejecución escénica frente a público, abriendo así el análisis subsecuente no sólo al teatro como producto escénico terminado que será consumido por un público, sino como un proceso de creación en el cual, más allá de las resoluciones escénicas generadas, ya se está planteando

en el mismo proceso de creación un ejercicio de crítica y propuesta de cambio ante las condiciones de dominación y explotación de los grupos con quienes y para quienes se está gestando el acto escénico. Pasemos sin más al desarrollo teórico de esta investigación.

2.2 ¿Qué es el Teatro?

Espacio, acción y literatura

Pareciera, en términos de sentido común, que al hacer referencia al teatro se está aludiendo a un concepto estático, cuyo significado remite a una forma escénica conocida por todo aquel que ha asistido a una sala a presenciar una obra; texto dramático, sala para espectadores, puesta en escena, luces y aplausos. Sin embargo la palabra teatro remite a una multiplicidad de significados, los cuales implican una serie de relaciones históricas, sociales y artísticas que dadas las características de la presente investigación es imprescindible especificar.

Una de las principales características que es necesario puntualizar es que en todo momento el teatro depende de la concepción histórica y social que se tiene del mismo, por lo que resulta indispensable tener presente que en la medida que una sociedad se modifica, también sus formas teatrales lo hacen respectivamente y junto con ellas el sentido atribuido a la creación teatral. El investigador Jorge Dubatti (2009) hace referencia al respecto cuando menciona:

–La palabra teatro no es ahistórica ni universal, por lo tanto exige ser contextualizada en el plano de las realizaciones histórico – territoriales... si se cambia la concepción de teatro cambia la comprensión e interpretación de la poética, por lo tanto es fundamental la toma de consciencia respecto de la importancia de definir la concepción de teatro” (pág. 11 y 12)

De modo que aunque en apariencia al hablar de teatro moderno, clásico, popular o de calle, se está haciendo referencia a un fenómeno en común, en el fondo, cada forma teatral responde no sólo a condiciones sociales determinadas, sino a concepciones de teatro específicas, las cuales dan sentido y razón de ser al acto escénico concreto.

A lo largo de la historia se han configurado diversas concepciones de teatro, por lo que no todos los acontecimientos teatrales de épocas diferentes, e incluso coetáneos (en el mismo momento histórico) pueden ser abordados de la misma manera... Llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo.” (Dubatti, 2009, pág. 9)

Por lo tanto es imprescindible aproximarse a este campo de estudio teniendo presente que no se pretende construir generalidades que abarquen todas las formas teatrales en una época o un espacio delimitado, al contrario, se busca desentrañar características puntuales en cuanto al que hacer práctico de una concepción concreta del teatro: cuando este se concibe como parte y búsqueda de una transformación social.

Delimitar lo que esto significa implica el uso de múltiples referentes históricos así como líneas teóricas que ayuden a particularizar el evento escénico a estudiarse, por lo que en primera instancia habría que puntualizar, que *–es*” en su forma esencial lo que se puede comprender como teatro:

El teatro es acontecimiento de la cultura viviente, en los cuerpos, en el espacio y en el tiempo, acontecimiento efímero que construye entes efímeros. El teatro dura lo que dura el acontecimiento irrecuperable, por eso la historia del teatro es la historia del teatro perdido. En consecuencia al estudiar el drama – es indispensable aclararlo- no nos estamos refiriendo sólo a la literatura dramática conservada, sino a una composición integral, más amplia, que subsume lo literario a una concepción heteroestructurada del acontecimiento donde son determinantes lo corporal, lo escénico, lo convivial y lo territorial por sobre lo literario. (Dubatti, 2009, pág. 5)

En este sentido Dubatti puntualiza como el teatro se significa desde diferentes perspectivas, considerándolo como una acción *–heteroestructurada*” que implica la acción concreta de quienes lo llevan a cabo al interior de un espacio de convivio y encuentro social

que no se subsume a las condiciones de creación literaria que pudiesen o no darle cabida; mas desarrollemos esto con mayor detenimiento.

Etimológicamente la palabra teatro proviene del término griego Theatrón³, que en palabras de Pavis (1980) —designaba el lugar donde se situaban los espectadores para ver la representación” (pág. 39). Así, teatro originalmente remite a un lugar de encuentro, espacio físico que en la medida que fue desarrollándose en términos arquitectónicos se volvió sinónimo de la construcción del edificio conocido como teatro. Igualmente se utilizó este término para referir a la acción escénica (teatral) específica ahí sucedida, en la cual los actores representaban ante un público creaciones dramáticas las cuales eran ensayadas y perfeccionadas por medio de la repetición memorizada de textos escritos, los cuales a su vez también adoptaron la palabra de teatro, en ese último sentido al leer las obras dramáticas de Esquilo es que se puede decir que se está leyendo teatro.

De este modo que ya desde tiempos ancestrales el teatro hace referencia a tres aspectos que aunque distintos se encuentran interrelacionados, a saber estos son: a) Teatro como lugar físico donde los espectadores se encuentran para presenciar la función. b) Como acción teatral, es decir el ejercicio de la puesta en escena que, como veremos con detenimiento implica tanto el proceso por medio del cual se produce y elabora el acto escénico como su presentación ante público y c) creación literaria, las obras escritas intencionadamente para ser llevadas a su representación.

Ahora bien, el caso de la segunda acepción; acción teatral, deja abierta las interrogantes ¿Qué es una acción teatral? Y ¿qué la diferencia de otras acciones?

En este sentido, teatro como acción puede definirse en su forma más simple como el evento en el que alguien que personificando algo hace alguna cosa para que alguien más lo vea: “*La situación teatral, reducida a su mínima expresión consiste en que A personifica a B mientras C lo mira*”⁴ (Bentley, 2004, pág. 146). Desde luego este esquema implica cuestionarse qué significa el hecho de que A personifique a B, puesto que A puede ser

³ Del griego: θέατρον, *theátron* o «lugar para contemplar» derivado de θεᾶσθαι, *theáomai* o «mirar» (Diccionario de la lengua española, consulta realizada el 20 / 04 / 2016)

⁴ Es este caso A puede personificar a A, de modo que el plano ficcional no es indispensable para considerar si un acto escénico es o no teatral.

cualquier sujeto concreto (actor), *B* puede ser cualquier personaje o rol, ya sea ficticio o no, y (*C*) puede ser cualquier persona que lo observa. Esto aparentemente abre el evento teatral a un sinfín de posibilidades escénicas: clases, conferencias, recitales, ceremonias, misas, cátedras y ponencias son tan sólo algunas de las manifestaciones que, ante este esquema, podrían ser comprendidas como actos teatrales.

Por ejemplo José Ramírez (*A*) personificando el rol de sacerdote (*B*) realiza una misa como cada domingo a la cual asisten una serie de devotos (*C*), ¿Se trata de una obra de teatro o se trata de una misa? La diferencia estriba entonces en aquello que Dubatti (2009) refiere como *poíesis* –aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal... le otorga su estatus ontológico de arte” (pág. 6) y posteriormente aclara:

La Filosofía del Teatro propone que no puede haber *poíesis* si la nueva forma no se diferencia, distancia y automatiza del régimen de la realidad cotidiana (y su extensión en el mundo), si no instala su propio régimen y se ofrece a la vez como complemento y ampliación, –mundo paralelo al mundo” (Dubatti, 2009, pág. 10)

De modo que en esencia, el teatro entendido como acción teatral puede comprenderse como aquellas manifestaciones escénicas que en su quehacer generan un espacio independiente al cotidiano, un mundo con reglas y posibilidades distintas al mundo que comúnmente podríamos comprender como habitual y el cual se concibe a sí mismo como tal (como teatro) por medio de una visión poética entre los que actúan (*A*) y los que espetan (*C*) dentro de una concepción de teatro determinada, que, desde luego no es arbitraria sino que responde a múltiples factores contextuales, históricos, políticos y sociales.

Resulta relevante puntualizar que si bien la palabra teatro refiere a tres estas acepciones fundamentales (lugar de encuentro, acción teatral y literatura dramática) son las primeras dos las que se encuentran insoslayablemente articuladas, puesto que existen numerosas manifestaciones teatrales que no son plasmadas por escrito en ningún momento, como es el caso de la comedia del arte, el clown, el teatro callejero, la pantomima entre otros; sin embargo las manifestaciones teatrales siempre se suceden en algún lugar concreto, y ese lugar, ya sea la calle, un corral, una plaza pública o un escenario a la italiana

se vuelve inmediatamente un espacio donde los espectadores se reúnen y por lo tanto, un lugar de encuentro.

Por ello es imprescindible considerarlo aquí en ambas acepciones: acción y lugar de encuentro, ya que como veremos con detenimiento en el siguiente apartado ambas dimensiones se encuentran fuertemente arraigadas a las condiciones sociales que les dan cabida, que las construyen y que también las significan como tal; como teatro. Por ello bien merece la pena retomar las palabras de Duvignaud cuando menciona.

-El teatro es un arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución... El teatro es una manifestación social. (1965, pág. 9).

Resta entonces determinar la perspectiva epistemológica con la cual comprendemos el acontecer teatral como parte de las prácticas sociales que, como desarrollaremos con detenimiento en el próximo apartado son manifestaciones profundamente vinculadas con las maneras en que comprendemos la vida, la manera en que pensamos nuestro entorno y nos pensamos a nosotros mismos.

2.2 El teatro desde la filosofía de la praxis

Estructura ideológica y praxis

Si seguimos el planteamiento de Dubatti, (2009) el cual expresa que cada manifestación teatral responde a una concepción específica de teatro, podemos entonces dilucidar cómo en la medida en que las concepciones del teatro se dirigen hacia ciertos objetivos, las formas escénicas se adecúan congruentemente en función de construir actos escénicos que tanto en el plano estético como en el discursivo reflejan la intencionalidad ideológica de sus creadores.

Para particularizar esto, en el presente apartado se desarrolla el planteamiento teórico de Antonio Gramsci sobre los conceptos de ideología, estructura ideológica, hegemonía y praxis; y se articula con las propuestas de la poética comparada de Dubatti, ya que como

veremos con mayor detalle, las concepciones de teatro referidas por Dubatti forman parte de las construcciones ideológicas propias de cada bloque histórico desarrolladas por Gramsci.

Como se planteó en apartados anteriores, el teatro es una construcción subjetiva de la realidad sobre otra realidad previa existente (Dubatti 2009, Di Sarli, Radica, & Quintero, 2008) que se crea tanto desde el plano individual (dramaturgia, dirección escénica) como desde el colectivo (montaje, compañías y grupos de teatro); al tiempo que se sucede dentro de contextos dados, grupos y comunidades específicas, de modo que dentro del quehacer teatral se encuentran articuladas tanto las concepciones del mundo (ideologías) de los creadores escénicos como las de los espectadores. Estas son por demás complejas y variables, no responden a un sistema homogéneo universal, sino a uno versátil y heterogéneo implantado en lo profundo de la existencia colectiva; Duvignaud en su texto sociología del teatro (1965) menciona al respecto que:

El teatro, sobre todo, es un arte que se implanta profundamente en la existencia concreta, en la existencia colectiva, tanto por sus orígenes, la utilización que hace de los roles y de las situaciones vivientes, como por sus resultados y los públicos que afecta o crea (Duvignaud, 1965, pág. 35).

En ese sentido podemos ver como cada manifestación teatral es producto de una cierta forma de comprender el mundo, la cual se relaciona directamente con los espectadores quienes invariablemente tienen su propia concepción del mundo; el diálogo y la manifestación escénica son entre otras cosas un encuentro de ideologías.

Puntualicemos entonces que para Gramsci en el sentido mentado, las ideologías son ~~un~~ conjunto de ideas sobre la realidad que orientan una determinada acción práctica o un conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona o colectividad” (Jardón, 2013, pág. 16)

Ahora, si bien las ideologías se manifiestan de forma subjetiva, no por ello todas son fenómenos propiamente individuales, como veremos estas también se manifiestan en el terreno de lo colectivo, como construcciones que se encuentran por encima de la estructura de organización material y que más bien responden a ciertas construcciones sociales, se

encuentran manifiestas dentro un espacio y tiempo determinado en el cual coexisten tanto formas de pensar como formas de vivir, son mecanismos concretos de acciones productivas que sustentan la existencia material de los sujetos, así como las ideas articuladoras que dan sentido a dichas actividades; es decir, las ideologías se suceden siempre como parte del bloque histórico⁵ al que pertenecen y no solo articulan, sino que también dan sentido a la realidad social, esto en tanto a las condiciones materiales de existencia como a las particularidades superestructurales de la sociedad a la que pertenecen; como la normas, los valores, los anhelos y las posibilidades de acción; por eso son temporales, históricas y contextuales:

Las ideologías son expresiones o manifestaciones, en un momento determinado de la historia, de la hegemonía de un grupo social determinado que quiere que el modo de producción vaya en una cierta dirección. Son expresiones de la estructura económica y se modifican al cambiar ésta. (Jardón, 2013, pág. 17)

Podemos distinguir entonces dos tipos de ideologías, aquellas puramente subjetivas e individuales es decir, arbitrarias; y aquellas que representan y distinguen las características del bloque social al que pertenecen, es decir orgánicas, Jardón (2013) lo puntualiza al mencionar que:

Gramsci, distingue dos tipos de ideologías: las llamadas ideologías orgánicas que las distingue de las arbitrarias. Las orgánicas tienen validez en la medida que cohesionan o estructuran a lo colectivo, son producto de un bloque social. Las arbitrarias sólo son expresión de las manifestaciones individualistas, de polémicas coyunturales. (Jardón, 2013, pág. 17)

Ahora bien, parte fundamental para comprender el rol que juegan las ideologías orgánicas dentro del entramado social se encuentra en la propuesta Gramsciana de que

⁵ En este sentido bloque histórico refiere a la relación histórica determinada que articula las condiciones de la estructura con los de la superestructura social. Es el espacio donde se sucede la cohesión entre el terreno ideológico y el estructural y dentro del cual se hacen manifiestas las contradicciones y la tendencia a la transformación. Gramsci (1971) menciona al respecto que: La estructura y las superestructuras forman un "bloque histórico" o sea que el conjunto complejo, contradictorio y discorde de las superestructuras es el reflejo del conjunto de las relaciones sociales de producción. De ello surge: sólo un sistema totalitario de ideologías refleja racionalmente la contradicción de la estructura y representa la existencia de las condiciones objetivas para la subversión de la praxis. (pág.46)

todos los hombres⁶ son intelectuales, y que por lo tanto desde su propia visión organizan y comprenden el mundo; en palabras del propio Gramsci (2016) :

Todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales. Cuando se distingue entre intelectuales y no intelectuales, en realidad sólo se hace referencia a la inmediata función social de la categoría profesional de los intelectuales. (pág. 19)

En ese sentido Gramsci pone particular atención en aquellos intelectuales que, según las actividades que desempeñan cumplen la función de organizar y dar sentido a las ideologías de cada grupo perteneciente a su bloque histórico; los intelectuales orgánicos.

La diferencia entonces radica entre la comprensión histórica que estos tienen sobre el mundo, así como de la función que cumplen por medio de sus prácticas sociales, las cuales se encuentran invariablemente ideológicamente orientadas.

Esta orientación ideológica puede sucederse en diferentes sentidos, puesto que puede ya sea ayudar a la reproducción o bien a la transformación de las formas de vida establecidas; la función de intelectual orgánico no implica necesariamente un ejercicio de resistencia u oposición al sistema de dominación hegemónico establecido.

Este sistema es hegemónico porque no implica necesariamente el uso de la violencia explícita para perpetuarse, sino que se instaura en un orden consensuado y naturalizado por los integrantes de la sociedad, convirtiéndose así en la lógica natural de una voluntad colectiva cuyos intereses se encuentran dirigidos a favor de la clase dominante: bien merece recuperar las palabras de Giacaglia Mirta (2002) quien menciona:

Gramsci define la hegemonía como “dirección política, intelectual y moral”. Cabe distinguir en esta definición dos aspectos: 1) el más propiamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular con sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento rector de una

⁶ Se hace uso del término “hombres” en relación al lenguaje empleado por Gramsci, de modo que colocándolo en el contexto de esta investigación refiere al ser humano en general, independientemente del género al que pertenecen los individuos en sí.

voluntad colectiva, y 2) el aspecto de dirección intelectual y moral, que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible la constitución de dicha voluntad colectiva. (pág. 153)

Recordemos que para Gramsci todos los seres humanos somos intelectuales, y hacernos dirigentes de nuestra propia existencia más allá de la visión hegemónica impuesta por el exterior es una empresa de vital importancia para dar comienzo a un proceso de transformación. Esta es una toma de conciencia indispensable, vital y urgente para el pensamiento de Gramsci, quien desde la cárcel escribió:

...la cuestión es, si es preferible «pensar» sin tener conciencia crítica de ello, de modo disgregado y ocasional, esto es, «participar» en una concepción del mundo «impuesta» mecánicamente por el ambiente exterior... o es preferible elaborar la propia concepción del mundo consciente y críticamente y, en conexión con esta labor del propio cerebro, elegir la propia esfera de actividad, participar activamente en la producción de la historia del mundo, ser guía de uno mismo y no aceptar pasiva y supinamente que nuestra personalidad sea formada desde fuera. (Gramsci, 1970, pág. 5)

Por ello Gramsci pone particular énfasis en los intelectuales orgánicos, pues a ellos compete la fundamental tarea de organizar el mundo social, son estos los encargados de construir la concepción hegemónica del mundo de la clase dominante. Y es a esta misma clase de intelectuales a quienes les compete construir una fuerza antagónica que produzca en el plano ideológico una fuerza opuesta, una contra hegemonía

Los intelectuales son las células vivas de la sociedad civil y la sociedad política, ellos son quienes elaboran la ideología de la clase dominante, dándole así conciencia de su rol y transformándola en una «concepción del mundo» que impregna todo el cuerpo social. En el nivel de la difusión ideológica los intelectuales son los encargados de animar y administrar la «estructura ideológica» de la clase dominante. (Portelli, 1972, pág. 98)

En otras palabras si bien todos los hombres son intelectuales, no todos organizan y construyen una concepción del mundo, al tiempo que aquellos intelectuales especialistas

que sí lo hacen bien pueden pertenecer a la clase dominante y reproducir las estrategias hegemónicas de dominación o bien construir nuevas ideologías que sustenten la transformación de las clases dominantes sobre las clases subalternas.

En este sentido la transmisión ideológica no se manifiesta de forma azarosa por elementos indeterminados, sino que sucede por medio de ciertas organizaciones de la sociedad encargadas de dicha transmisión, son lo que Gramsci denomina *estructuras ideológicas*, y entiende este término como:

La organización material destinada a mantener defender y desarrollar el frente teórico ideológico...los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permiten influir sobre la opinión pública... la iglesia, la organización escolar, los organismos de prensa... los círculos los clubes, etc. (Portelli, 1972, págs. 23, 24).

De este modo podemos dilucidar como por medio de determinadas estructuras ideológicas los intelectuales construyen y transforman y transmiten las ideologías, ya sean estas de carácter hegemónico o contra hegemónico.

Así, al considerar el teatro desde su acepción como espacio de encuentro, lugar de convergencia entre espectadores y creadores, el sitio donde ocurre el acto escénico, es que podemos vislumbrar su función como estructura ideológica, puesto que independientemente de sus particularidades estéticas y dramáticas que en él se presentan, el acto teatral bien puede formar parte de las propuestas de reproducción ideológica impuestas por la clase dominante o bien ser parte de las estructuras ideológicas contra hegemónicas del bloque histórico al que pertenecen.

De este modo el teatro, como espacio de transmisión ideológica se manifiesta como una estructura ideológica que, siguiendo a Gramsci bien puede reproducir o criticar las ideologías dominantes de su contexto. Desde luego, al contemplar el teatro como estructura ideológica se está considerando a los creadores escénicos no solo como artistas abocados a la manifestación estética propia del arte de concepción hegeliana (Aldaya, 2011) sino como intelectuales especializados cuya función es ejercer la dirección ideológica y

política de un sistema social, homogeneizar la clase que representa” (Portelli, 1972, pág. 100).

Se trata entonces de intelectuales que en su quehacer teatral, el cual es invariablemente colectivo representan y transmiten una cierta visión del mundo y que en palabras de Jardón (2013) “[El intelectual] tiene que dejar de ser un narcisista inconsciente, un individualista. Tiene que tener una relación orgánica, tiene que aceptar una dirección política y actuar colectivamente.” (pág. 23)

De este modo al contemplar el teatro como una estructura ideológica y a los creadores escénicos como intelectuales, es posible comprender cómo dentro de cada forma escénica se guardan relaciones sociales que implican la transmisión de ciertas ideologías.

Sin embargo a lo largo del desarrollo de la presente investigación no será la concepción del teatro como espacio sino como acción en la cual se centrará el análisis; en ese sentido dicha acción se encuentra invariablemente construida desde una cierta perspectiva, tanto individual como colectiva, y guarda por lo tanto una cierta manera de entender el mundo, se trata entonces de una actividad material, objetiva y conscientemente intencionada, por lo tanto una praxis. Retomemos a Sánchez Vázquez (1977) quien menciona al respecto que:

Praxis: en el sentido de la Tesis I *sobre Feuerbach* (de Marx) [se entiende como]: "Actividad humana como actividad objetiva", es decir, real; "actividad revolucionaria... crítico-práctica". Actividad, pues, orientada a la transformación de un objeto (naturaleza o sociedad), como fin, trazado por la subjetividad consciente y actuante de los hombres y, por consiguiente, actividad —en unidad indisoluble— objetiva y subjetiva a la vez. (pág. 64, 65)

Se trata entonces de una praxis adscrita al medio del arte, el cual como toda actividad humana implica un ejercicio no sólo práctico sino también crítico y reflexivo. Sánchez Vázquez (1980) menciona respecto que:

Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar una nueva: la

exigida por la actividad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es una mera producción material ni pura producción espiritual. (pág. 258)

Y posteriormente agrega:

La praxis artística permite la creación de objetos que elevan a un grado superior la capacidad de expresión y objetivación humanas, que se revela ya en los productos del trabajo. La obra artística es, ante todo creación de una nueva realidad, y puesto que el hombre se afirma, creando o humanizando cuanto toca, la praxis artística – al ensanchar y enriquecer con sus creaciones la realidad ya humanizada- es una praxis esencial para el hombre (Sánchez Vázquez, 1980, pág. 258)

Por lo tanto el teatro como praxis puede ser no sólo una manifestación cultural que con base en la ideología dominante reproduce la visión hegemónica del mundo; sino más bien, un acto que a partir de la conciencia histórica de sus creadores es capaz de operar como un ejercicio de crítica contra hegemónica.

Di Sarli, Radica, & Quintero, (2008) refieren a esto como la óptica desde la cual se construye el discurso teatral y mencionan que:

Podemos comprobar que uno de los puntos más sobresalientes del discurso teatral lo constituye la enunciación de relaciones dialécticas entre *lo colectivo...* y *lo individual...* si bien se observa una estrecha relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino una óptica personal del autor sobre ciertos componentes de su interés (2008, pág. 2).

En este sentido pensar el teatro como una práctica de reproducción ideológica del bloque social al que pertenece sería tan erróneo como imaginar que todo tipo de teatro genera una praxis contra hegemónica, puesto que, al sustentarse en una cierta concepción del mundo (Gramsci) y construirse a partir de una cierta concepción del teatro (Dubatti) puede ser que se trate ya sea, de una manifestación ideológica que transmita y reproduzca la visión hegemónica de la clase dominante o bien que la critique y transforme, puede

tratarse entonces de un teatro ideológicamente orientado a la reproducción o la transformación social.

2.3 El teatro orientado a la transformación social

Una construcción archipoética enfocada en la praxis

Hasta el momento se ha hablado del teatro orientado a la transformación social en términos generales, sin embargo llegado este punto es imprescindible aclarar las interrogantes ¿Qué se entiende por teatro orientado a la transformación social? ¿En que se sustenta? ¿Qué formas teatrales abarca? ¿Qué elementos lo distinguen?

Puntualicemos entonces que al hacer referencia al teatro orientado a la transformación social se está aludiendo en primera instancia a un conjunto de trabajos teatrales que comparten entre sí una serie de características tanto procesuales como escénicas que hacen de su ejercicio una praxis contra hegemónica, mas puntualicemos qué implicaciones devienen de dicha categoría, ya que no se trata de un tipo de teatro que pueda ser comprendido únicamente a partir de la temporalidad o ubicación geográfica específica de ciertas manifestaciones teatrales, tampoco es posible comprenderlo solamente a partir del trabajo escénico–estético particular de ciertos creadores teatrales, en su lugar el teatro orientado a la transformación social es un modelo teórico, una categoría archipoética⁷ que para su construcción requiere, además de las nociones de tiempo y espacio antes referidas, contemplar las características ideológicas que la sustentan: La toma de conciencia crítica y su praxis en cuanto a transformación social.

El teatro ha estado en todo momento en una estrecha relación con las condiciones materiales e ideológicas particulares del medio social donde éste se ha suscitado; sin embargo esta conexión puede construirse de muchas maneras, la relación entre el teatro y el contexto social es diversa, ya que, como se mencionó en apartados anteriores, puede por un

⁷ Archipoética: es un modelo abstracto histórico, que conjuga una multiplicidad de manifestaciones teatrales a partir de características conceptuales determinadas (históricas, técnicas, operativas ideológicas, etc.). Es una delimitación conceptual que engloba manifestaciones teatrales concretas, así, una construcción archipoética implica un conjunto de macropoéticas (grupo de obras de algún creador, corriente o estilo) que se vinculan entre si ya sea temporal, geográfica, formal o ideológicamente. (Dubatti, 2009)

lado funcionar como un mecanismo de reproducción ideológica a fin de fortalecer y reproducir los principios de la clase dominante, como en el caso del teatro evangelizador del medio evo; o funcionar como un espacio de reflexión, crítica y provocación al cambio de las condiciones de dominación implantadas por las clases opresoras, como lo fue la comedia del arte o el teatro épico de Brecht.

Así, la primera característica puntual del teatro orientado a la transformación social se encuentra en la intencionalidad contra hegemónica con la que éste es realizado; sin embargo esta intencionalidad no puede ser ingenua, aleatoria, casual y mucho menos espontánea, es imprescindible que surja de la reflexión consciente sobre las condiciones de dominación existentes; habría que retomar a Marx, quien menciona:

No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, se parte de la conciencia como del individuo viviente; desde el segundo punto de vista, que es el que corresponde a la vida real, se parte del mismo individuo real viviente y se considera la conciencia solamente como *su* conciencia. (Fromm, 1962, pág. 206).

De modo que no se trata simplemente de hacer teatro basado en las buenas intenciones de sus creadores, no basta la intención, es fundamental la reflexión crítica en cuanto a la vida en su complejidad material, ideológica e histórica, no de la vida en sí, sino la de ellos mismos y la del público a quien va dirigido su trabajo. Por eso ante todo habría que tener en cuenta que la conciencia, desde una perspectiva histórico crítica no es un ente abstracto que posee a los sujetos sino todo lo contrario, son los sujetos en sus condiciones materiales de existencia los que la construyen:

Conciencia es, ante todo, naturalmente, conciencia del mundo inmediato y sensible que nos rodea y conciencia de los nexos limitados con otras personas y cosas, fuera del individuo consciente de sí mismo; y es, al mismo tiempo, conciencia de la naturaleza, que al principio se enfrenta al hombre como un poder absolutamente extraño, omnipotente e inexpugnable. (Marx, 1974, pág. 31)

En este sentido, transformación social implica cambiar las relaciones de explotación entre los dominantes y los dominados, y esta acción no puede concebirse aislada de la toma de conciencia en cuanto las condiciones de dominación misma, en otras palabras no es posible liberarse conscientemente de algo si no se tiene conciencia de aquello de lo que habría que liberarse, por ello es imprescindible contemplar que toda dominación material de existencia conlleva una cierta disposición ideológica concomitante a sus fines:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de cada época... La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan... Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes. (Marx, 1974, pág. 51)

El gran reto estriba en que los sujetos nacen dentro de una sociedad donde las ideas de la clase dominante... ya son dominantes, hegemónicas, se encuentran inscritas en la forma en que ven el mundo, la forma en que se relacionan él, cómo lo significan y cómo se significan a sí mismos, transformación social es también transformación ideológica y ésta necesita surgir del profundo descubrimiento de los sujetos sobre sus verdaderas necesidades y deseos, tomar conciencia del espejismo inscrito en las ideas de la clase dominante, transformar lo que Marx nombró como falsa conciencia y llevarla a un estado de conciencia verdadera, Erich Fromm (1962) lo puntualiza con gran claridad cuando menciona:

Marx habla de la conciencia, no de los ideales. Es precisamente la ceguera del pensamiento consciente del hombre lo que le impide tener conciencia de sus verdaderas necesidades humanas y de los ideales arraigados en ellas. Sólo si la conciencia falsa se transforma en conciencia verdadera, es decir, sólo si tenemos conciencia de la realidad, en vez de deformarla mediante racionalizaciones y ficciones, podemos cobrar conciencia también de nuestras necesidades humanas reales y verdaderas (Fromm, 1962, pág. 33).

Gramsci plantea al respecto, que es justamente este cambio en estado de conciencia el origen de toda elaboración crítica de la realidad, así textualmente menciona que: «El comienzo de la elaboración crítica es la conciencia de lo que se es realmente, es decir, un «conócete a ti mismo» como producto del proceso histórico desarrollado anteriormente» (Gramsci, 1970, pág. 6). De este modo el pensador italiano establece una clara diferencia entre el obrar de manera mecánica y el obrar a partir de un estado de conciencia ideológica –praxis–, de tal forma que en la medida que se desarrolla una cierta conciencia de sí, el hacer de los hombres y mujeres se vuelve un acto de transformación crítico.

«El hombre-masa activo opera prácticamente, pero no tiene una clara conciencia teórica de su obrar que, sin embargo, es un conocer el mundo en cuanto que lo transforma. Su conciencia teórica puede, por el contrario, estar históricamente en contraste con su obrar.» (Gramsci A. , 1970, pág. 11).

Esta relación entre conciencia y acción es parte fundamental en el pensamiento Gramsciano, puesto que para él toda forma de acción es una forma de pensamiento al tiempo que toda forma de pensamiento conlleva a una cierta acción. Ahora bien, aunque la acción, en su expresión más simple se encuentra contenida en el quehacer particular de cada individuo este accionar es siempre parte de un entramado social, de modo que en el fondo de un determinado estado de conciencia subyace una construcción ideológica que es siempre social, en ese sentido Jardón (2013) menciona que: «toda acción expresa o contiene una visión del mundo. Y estas concepciones del mundo nunca son hechos individuales, sino la expresión de un bloque social». (pág. 17)

Para profundizar en la estrecha relación entre conciencia y acción, es decir, praxis, resulta pertinente abordar el concepto de conciencia desde la perspectiva de Paulo Freire (1975). Quién se refiere a ésta cómo:

«esa misteriosa y contradictoria capacidad que el hombre tiene de distanciarse de las cosas para hacerlas presentes, inmediatamente presentes. Es la presencia que tiene el poder de hacer presente; no es representación, sino una condición de presentación. Es un comportarse del hombre frente al medio que lo envuelve, transformándolo en mundo humano.» (Pág. 8)

De modo que cambiar la conciencia sobre el mundo es cambiar la manera en la que los individuos se relacionan con él; por eso no se trata de crear la ilusión de una falsa conciencia sobre un supuesto estado de explotación de los unos sobre los otros, se trata en realidad de la toma de conciencia tanto individual como colectiva sobre un estado ideológico y material concreto. Si ésta conlleva al descubrimiento de un estado de desigualdad o explotación es debido a que estas condiciones existen previamente, independientemente del estado de conciencia de los explotados. En este sentido Freire (1975) refiere que: –Si la toma de conciencia abre camino a la expresión de las insatisfacciones sociales, se debe a que éstas son componentes reales de una situación de opresión” (pág. 16). Así, la toma de conciencia no crea la desigualdad, sino la descubre, quita el velo de la explotación, la hace presente, la nombra: –Profundizando en la toma de conciencia de la situación, los hombres se apropian de ella como realidad histórica y, como tal, capaz de ser transformada por ellos” (Gramsci A. , 1970, pág. 64).

Transformación social significa entonces, desde esta perspectiva, un cambio concreto del bloque histórico en el que nos hallamos, un cambio en el mundo tanto en el plano material como en el ideológico y esto no puede suceder sino en función del ejercicio de una praxis crítica:

Se trata de transformar el mundo (proyecto o fin) con base en una crítica y un conocimiento de lo existente. El problema teórico (filosófico) fundamental es, por tanto, el problema práctico de la transformación del mundo humano, social; o sea: el de la autoproducción o cumplimiento del hombre, en un contexto histórico social dado, en y por la praxis. (Sánchez Vázquez, 1977, pág. 64)

Es justo en función de esto que el teatro tiene la capacidad de cobrar un sentido crítico, reflexivo, problematizador y por lo tanto práctico. Ya que en gran medida las posibilidades de transmisión y transformación ideológica generadas tanto en espacio escénico, como dentro del proceso de creación, son un importante factor al momento de crear y compartir referentes críticos capaces de abrir paso a la reflexión, a la organización y a la acción misma, en el sentido mentado mostrar y develar aspectos de la dominación son también un pasos importantes para el cambio y la liberación; Freire (1975) menciona que –es necesario que empiecen a ver ejemplos de la vulnerabilidad del opresor para que se

vaya operando en sí mismos la convicción opuesta a la anterior, mientras esto no se verifique, continuarán abatidos, miedosos, aplastados” (pág. 42).

No se pretende de ninguna manera sugerir que es “El Teatro” lo que hace posible la transformación social, considerar la complejidad del entramado social implica reconocer la multiplicidad de factores que conllevan el cambio de un bloque histórico dado, de modo que si bien el teatro no es por sí mismo el factor central de la transformación social si es uno de los factores que pueden coadyuvar a la transformación social. El teatro es un importante espacio de encuentro y convivencia, de reflexión y confrontación, en ese sentido la acción dramática esclarece la acción real, el espectáculo es una preparación para la acción, puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no hay duda es un ensayo de la revolución (Boal, 2009). Tómense en cuenta las palabras de Jardón (2013) cuando refiere al pensamiento de Gramsci:

Lo interesante de su pensamiento [de Gramsci] está en la afirmación de que sólo puede revolucionarse de verdad algo si se cambia profundamente el universo de las ideas y las instituciones en las que esas ideas se materializan y se concretan para los hombres. (pág. 35)

Puntualicemos entonces que el teatro orientado a la transformación social tiene su génesis creativa en la toma de conciencia sobre las condiciones materiales e ideológicas de un contexto social determinado y sobre el cual busca incidir a modo de producir una cierta transformación, ya sea por medio de la reflexión crítica, la organización comunitaria, la memoria, o el ensayo de la acción.

En este sentido los creadores de este tipo de teatro requieren tener una actitud crítica ante el ámbito social donde buscan incidir, tanto a nivel material como ideológico, de modo que es imprescindible que cuenten con una cierta conciencia histórica que les permita distinguir el plano ideológico en el cual sucede el acto escénico, de modo que sea factible generar un espacio crítico que opere sobre ideologías históricas.

La diferencia se encuentra no sólo en la reflexión crítica a priori del sistema ideológico de una sociedad determinada, sino en la capacidad de hacerlo a partir de tener

conocimiento histórico de dicha sociedad, pues ~~no~~ se puede tener una concepción del mundo críticamente coherente sin la conciencia de su historicidad” (Gramsci, 1970 pág. 6).

El siguiente aspecto, que resulta fundamental mencionar en cuanto a las características de las manifestaciones teatrales comprendidas dentro de la categoría de teatro orientado a la transformación social, es la posición desde la cual los creadores generan la propuesta escénica a trabajarse. Si bien ya se estipuló que la creación teatral es resultado de las características ideológicas subjetivas sobre un cierto bloque histórico, esto no basta para ser efectivamente una propuesta crítica, es imprescindible considerar desde dónde se construye dicha crítica: la distancia entre el contexto y la creación escénica es crucial en esta elaboración archipoética. En este sentido el teatro orientado a la transformación social se gesta en el contexto, con el contexto y para el contexto donde se sucede; no funciona como un producto cultural reproducible técnicamente (Benjamin, 2003) sino que se manifiesta como único e irrepetible. Es un teatro que difícilmente puede comprenderse desde la lógica de la industria cultural contemporánea.

Lo que se pretende distinguir en términos de la praxis con la que se elabora ésta concepción teatral es la necesidad de tomar una conciencia crítica que sea producto de la convivencia real con los protagonistas de la situación social concreta a trabajarse y no sólo una exportación ideológica de un cierto sistema de pensamiento que vierte su cosmovisión de cambio ante un contexto del cual en realidad es ajeno.

El teatro orientado a la transformación social presenta un vínculo insoslayable con la pedagogía del oprimido de Freire (1970) para quien la investigación del pueblo requiere construirse con el pueblo, desde el pueblo, en su convivencia práctica y no en la teorización ausente y distante. Freire (1975) menciona al respecto que:

Simplemente, no puedo pensar por los otros ni para los otros, ni sin los otros. La investigación del pensar del pueblo no puede ser hecha sin el pueblo, sino con él, como sujeto de su pensamiento. Y si su pensamiento es mágico o ingenuo, será pensando su pensar en la acción que él mismo se superará. Y la superación no se logra en el acto de consumir ideas, sino de producirlas y transformarlas en la acción y en la comunicación. (pág. 90)

Por eso para Freire, el investigador/creador/ intelectual requiere formar parte de la realidad social que se encuentra investigando, para él es necesario comprender en plena solidaridad las condiciones de opresión para poder dimensionarlo social e históricamente.

Será en su convivencia con los oprimidos, sabiéndose uno de ellos —sólo que con un nivel diferente de percepción de la realidad— como podrán comprender las formas de ser y de comportarse de los oprimidos, que reflejan en diversos momentos la estructura de la dominación. (Freire, 1975, pág. 39).

Otra característica del teatro orientado a la transformación social reincide en la flexibilidad que presenta en cuanto a técnicas y estrategias de creación escénica, así como en cuanto al estilo escénico de las obras. Al tratarse de una construcción archipoética que parte de una intención contra hegemónica discursiva, las técnicas y estrategias escénicas que utilizan sus creadores comparten también la oposición hacia la reproducción canónica de los esquemas tradicionales de la creación teatral, los cuales colocan al director de escena y al productor como líderes de un proyecto que pondrá en escena un texto dramático escrito previamente por el dramaturgo, de modo que los actores, intérpretes de personajes contruidos de forma ajena a ellos traducen en acción un texto dramático orquestado por el director.

La ruptura con los mecanismos hegemónicos de creación tradicional es profunda y devela una inversión tanto teórica como práctica del ejercicio teatral, téngase en cuenta la gran importancia que ha tenido la figura del director para la construcción del teatro contemporáneo, el investigador escénico Rubén Ortiz (2015) lo aclara al mencionar que:

La figura del director de escena cumple con un propósito marcado por el paradigma científico sujeto de conocimiento. Es decir, tal como el científico opera sobre la materia indagando en ella y a la vez fundando los parámetros de su realidad, el director es casi un científico social cuyo objeto de investigación es el hombre mismo. (pág. 27)

Así, romper con la figura hegemónica del director de escena implica una transformación tanto en la manera en la que se hace el teatro como en quiénes lo hacen, aquí el colectivo se manifiesta no sólo al interior del discurso teatral emitido en el acto de la

puesta en escena, lo hace también al interior del proceso, entre los propios creadores, el contexto y el público a quien va dirigido el acto teatral.

De modo que, en el caso de esta construcción archipoética, la lógica creación es diametralmente opuesta, las técnicas de creación, al igual que la organización de los creadores al interior de los grupos y colectivos son en sí mismas contra hegemónicas.

Existen ocasiones en que los actores por medio de la experiencia directa ante ciertas problemáticas generan dramaturgias actorales que al estructurarlas construyen la puesta en escena a presentarse aun cuando nunca existieron libretos escritos que puntualizaran la acción teatral. Tal es el caso del teatro de creación colectiva propuesto por Enrique Buenaventura, o el método de acumulación sensible del grupo Yuyachkani.

En otras palabras el teatro orientado a la transformación social se constituye precisamente como un ejercicio escénico contra hegemónico; flexible en términos disciplinares, cuya principal característica consiste en la búsqueda de formar parte de los factores que llevan a una cierta comunidad, o grupo social a transformar sus condiciones de vida en aras a un mejoramiento concreto sobre el mismo. Esta transformación se busca a partir de una toma de conciencia ya sea a nivel ideológico o material y se gesta siempre en estrecho contacto con el medio social donde se pretende incidir, de modo que el grupo de creadores escénicos generan los proyectos teatrales en conexión directa con el medio; las prácticas y discursos escénicos no se exportan, se gestan en las entrañas del conflicto a develar.

El último elemento característico el teatro orientado a la transformación social se encuentra en la naturaleza popular del mismo, en su conexión directa con el pueblo, con los grupos vulnerables, los explotados, los exiliados, los oprimidos. De ahí su estrecho vínculo con el arte popular, entendiendo éste como aquel que:

...es producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en *el consumo no mercantil*, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea y no en la originalidad o en la ganancia; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo.

Su valor supremo es la representación satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación que apela no sólo a la sensibilidad y la imaginación sino también a la capacidad de conocimiento y acción. (Canclini, 1977, pág 74, en Frischmann, 1990, pág. 21).

Así, siguiendo el planteamiento de Canclini, el arte popular se consolida como tal, no sólo a partir de ser realizado por el pueblo mismo, sino también a partir de su función dentro del entramado social, *“al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo”* de modo que se entrelazan y articulan entre sí tanto los individuos, creadores del arte, como la intencionalidad y función que éste cumple para con la sociedad. De ahí que sean inseparables la acción, el pensamiento y aquel que realiza ambos procesos, por ello, el arte popular es siempre una praxis.

Igualmente cabe subrayar la importancia que el antropólogo argentino da a la función *liberadora* del arte, así como a la *capacidad de conocimiento y acción* que es capaz de producir. En este sentido, el teatro orientado a la transformación social se sitúa precisamente al interior de las manifestaciones de arte popular, no sólo por ser realizado por y para el pueblo mismo, sino por su intencionalidad, *a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo*. Podemos decir por lo tanto que otra característica de esta construcción archipoética es su conexión con el teatro popular, el cual en palabras de Frischmann (1990)

Evoca antes que nada la idea de un teatro no comercial, creado *por y para* las clases populares, un teatro de recursos materiales limitados, y cuyo propósito de promover los valores culturales populares generalmente se complementa con otros de tipo político y social. (pág. 28)

Ahora bien, la categoría de teatro popular abarca un gran conjunto de formas escénicas que no se encuentran incondicionalmente sujetas a las características del teatro orientado a la transformación social, esto se debe a la condición contra hegemónica que presenta este último, puesto que como se aclaró previamente, es indispensable una

conciencia histórica que permita la construcción ideológica que produzca en la praxis una transformación social, y no una reproducción ideológica disfrazada de teatro contestatario.

Un claro ejemplo de ello lo podemos apreciar en las pastorelas escolares, las cuales en muchas ocasiones son formas teatrales que cumplen con las características de ser realizadas por el pueblo. Y para el pueblo y, aunque dentro de la estructura dramática de la obra puedan observarse tendencias de crítica política, la estructura evangelizadora presente en las pastorelas conduce las más de las veces a la construcción de un discurso reproductor de la ideología católica dominante. Se puede decir por lo tanto que si bien todo del teatro orientado a la transformación social es una forma escénica de teatro popular, no todo el teatro popular es obligatoriamente teatro orientado a la transformación social.

Vale la pena rescatar la división propuesta por Augusto Boal en cuanto a las dimensiones del teatro popular, para el investigador brasileño existen tres formas de este tipo de teatro, a saber estas son:

1. *Teatro del pueblo y para el pueblo*; "esta categoría es eminentemente popular: el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario. Las representaciones se hacen generalmente para grandes concentraciones de trabajadores, en los sindicatos, en las calles, en las plazas, en los circos. " Dentro de esta primera categoría, según Boal, se pueden representar por lo menos tres tipos de teatro popular: *a.* "De propaganda", que trata los problemas más urgentes e importantes para las comunidades populares... *b.* "Didáctico", que se centra en problemas más generales, cuyo propósito no es movilizar al público frente a un hecho inminente...sino ofrecerle una enseñanza práctica o teórica y *c.* "Cultural", que rescata elementos del folklore tradicional como cantos y danzas, a veces en forma convencional y otras introduciendo cambios originales para reflejar una situación política o social de la actualidad.
2. *Teatro de perspectiva popular, pero para otro destinatario*; se trata de obras dirigidas a la burguesía. Boal aclara que los públicos llamados "burgueses" no siempre están formados exclusivamente por burgueses, sino que "incluyen también a pequeñoburgueses -bancarios, estudiantes y profesores,

profesionales liberales, etc.- que, por su alienación, muchas veces aceptan la ideología burguesa, sin disfrutar de las ventajas de esta clase; piensan como burgueses pero no comen como ellos.

3. *Teatro de perspectiva antipueblo y cuyo destinatario es el pueblo*; es abundantemente patrocinado por las clases dominantes como instrumento de formación de la opinión pública. De las tres, es "la única categoría que nada tiene realmente de popular; apenas su apariencia. (Frischmann, 1990, págs. 38, 39)

Así, en gran medida el teatro orientado a la transformación social se ubica dentro de la primera categoría propuesta por Boal, ya que siguiendo los planteamientos de Freire (1975) "Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión" (pág. 21). Por ello esta forma teatral se distingue del *teatro elitista*⁸ y el *teatro de masas*⁹ (Canclini, 1977) no sólo en términos de público y contenido, también lo hace en términos de movilidad e intención.

En resumen podemos distinguir cuatro características fundamentales del teatro orientado a la transformación social:

1. Es creado intencionalmente como un ejercicio contra hegemónico, producto de la reflexión crítica en tanto a condiciones concretas de desigualdad y opresión de grupos que se encuentran en estado de dominación.
2. Es construido dentro del contexto donde se suscita, el contenido de las obras es parte del entramado cultural del propio contexto, así, los discursos emitidos dentro del teatro no se importan sino se gestan en estrecho contacto con el medio ante el cual se busca incidir.

⁸ García Canclini (1977) menciona que el arte elitista es originado en la burguesía pero que incluye también a sectores intelectuales de la pequeña burguesía, privilegia el momento de *la producción*, entendida como creación individual...la única función del espectador es "elevarse"; su valor supremo es la originalidad (pág. 74)

⁹ Es el producido por la clase dominante o por especialistas a su servicio, y sus objetivos son transmitir al proletariado y a los estratos medios la ideología burguesa, y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión. Su interés se centra en *la distribución*, tanto por razones ideológicas como económicas, y su valor supremo es el sometimiento feliz (García Canclini, 1977, pág. 74)

3. Los mecanismos de creación escénica no responden a la construcción canónica de roles impuesta por el teatro tradicional, el uso de técnicas como: acumulación sensible, dramaturgia actoral, improvisación, así como la participación abierta del público son tan solo algunas de las prácticas características por medio de las cuales se construye el acto escénico.
4. Se ubica como parte de las manifestaciones de teatro popular.

Si bien estas características constituyen los elementos fundamentales del teatro orientado a la transformación social es imprescindible contemplar que estas pautas necesitan ser articuladas dentro de una praxis contra hegemónica, entendiendo al respecto que efectivamente sus acciones y la ideología en que se sustentan sean concomitantes, congruentes.

Por ello no se pretende de ninguna manera construir un recetario que permita distinguir a manera de fórmula las formas teatrales del teatro orientado a la transformación social, la intención mucho más humilde, consiste en la particularización de los elementos contenidos tanto en la forma en que son realizadas las prácticas como en el fondo ideológico que plantean estas teatralidades, distinguir que en efecto existen múltiples manifestaciones teatrales, creadas desde diferentes enfoques, realizadas por medio de innumerables técnicas y creadas en función de conseguir distintos fines; y aunque si bien el teatro es una manifestación cultural, esta puede encontrarse ya sea al servicio de la dominación o en su contra, bien lo menciona Freire (1975): “La acción cultural -consciente o inconscientemente- o está al servicio de la dominación o lo está al servicio de la liberación de los hombres” (pág. 161).

Por ello, es indispensable el desarrollo de una conciencia crítica que revele las condiciones concretas de opresión, pues siguiendo al pedagogo brasileño “sólo profundizando la toma de conciencia de la situación, los hombres se apropian de ella como realidad histórica y, como tal, es capaz de ser transformada por ellos” (Freire, 1975, pág. 64).

El teatro no es una llave maestra que abre las puertas de la transformación social, pero si una poderosa herramienta de crítica, de protesta, de reflexión, de llamado a la

acción; un punto de encuentro, de transmisión ideológica, de organización social, de contacto humano. Desde el proceso de creación hasta el acto de la ejecución escénica el teatro bien puede ser manantial de conciencia y ésta a su vez agua que nutra el abrevadero de la liberación, la equidad, la justicia y la dignidad.

2.4 Reflexión final

Alcances y limitaciones. Disertaciones sobre los vacíos

Algo que resulta necesario mencionar es que no se toma a la ligera el riesgo que se corre al momento de aludir a una categoría que puede resultar tan ambigua como “teatro orientado a la transformación social”, no solo por la infinidad de interpretaciones que pueden producirse en tanto lo que puede abarcar la transformación social, sino también por la ductilidad de lo que implica reconocer si una cierta forma escénica es contra hegemónica o no, ¿en qué se sostiene? ¿Cómo reconocerlo? ¿Son al menos medianamente suficientes las particularidades referidas como para considerarlo una categoría archipoética propiamente constituida? ¿Qué teatralidades invisibiliza? ¿Qué vacíos esconde?

Posiblemente más de los que se pueden contar, uno de ellos, posiblemente el más trascendente se encuentra en que el punto de referencia para el reconocimiento de la praxis de estas teatralidades se encuentra en los procesos desarrollados por los creativos, de modo que consecuentemente se toma una cierta distancia de la experiencia subjetiva de los espectadores. Desde luego los procesos de este tipo de manifestaciones teatrales son desarrollados en diálogo estrecho con el otro, en vínculo directo entre el que hace y el que observa, donde ambos suelen cumplir los dos roles de forma dinámica; sin embargo no es lo mismo colocar la mirada en la acción que en las consecuencias de la acción.

Las prácticas realizadas en cada una de estas formas teatrales produce experiencias concretas en los otros, los espectadores, sin embargo estas experiencias no obligatoriamente son reflejo directo de la intencionalidad consciente de los creativos, sería necesario generar un tratamiento epistemológico completo en sí mismo para abordar este fenómeno social desde una perspectiva donde la experiencia de los espectadores sucedida dentro del teatro sea el eje rector del reconocimiento del teatro orientado a la transformación social.

En este sentido esta investigación en su totalidad no es sino un pequeño haz de luz arrojado sobre un fenómeno que necesita forzosamente de otros haces que ayuden a mirar con claridad perspectivas que desde el enfoque planteado permanecen oscuras, invisibles. Mucho queda por reconocer sobre el teatro en la medida que invariablemente se manifiesta simultáneamente como una praxis ideológicamente orientada y también como un producto cultural, ya que invariablemente se sucede dentro de espacios donde el consumo de bienes culturales se encuentra articulado por una visión hegemónica de lo que es deseable consumir.

Sin embargo para este primer paso resulta imprescindible poder reconocer desde su génesis creativa las particularidades del teatro en tanto práctica y acción ideológicamente orientada a la transformación social, es imprescindible poder articular teatralidades que desde otras perspectivas permanecen aisladas, o para ser más precisos inconexas. Ese fue tal vez uno de los mayores descubrimientos que han devenido de articular el marco teórico con el estado del arte: en las investigaciones consultadas se usan categorías que comprenden ciertas teatralidades que convergen entre sí a partir de ciertos elementos que, aunque precisos y concretos, resultan insuficientes al momento de considerar como eje articulador las posibilidades del teatro en tanto praxis.

Esto quiere decir que si bien el teatro político, el teatro épico, el teatro del oprimido, el teatro de creación colectiva o el teatro popular entre otros comparten elementos de carácter contra hegemónico, ello no implica que el ejercicio de su praxis efectivamente lo sea. Fácilmente se puede asistir a una obra de teatro de Brecht representada en dentro de la industria del teatro cultural sustentada por el Estado; el teatro popular puede llevarse a cabo con o sin conciencia crítica, como son en muchos casos el teatro escolar, las pastorelas, las representaciones en los vía crucis, por nombrar algunos; las técnicas de creación colectiva son empleadas por grupos y compañías de teatro, más allá del contenido, intención o ideología de la obra a representarse; por otro lado también existen puestas en escena que no parten del teatro del oprimido, el teatro épico o el teatro proletario y que sin embargo son en su praxis manifestaciones propiamente contra hegemónicas, como es el caso de diversas

obras del grupo Yuyachkani¹⁰ donde se hace uso de otros elementos tanto teóricos como técnicos para la elaboración de las puestas en escena que no parten necesariamente de dichas categorías.

Es a partir de esta necesidad que se ha decidido desarrollar la categoría de teatro orientado a la transformación social como construcción archipoética, puesto que es indispensable para esta investigación poder trabajar sobre una categoría que articule formas teatrales a partir su praxis. Esta última, como podemos apreciar, implica el reconocimiento histórico y la conciencia crítica de un contexto determinado y por lo tanto abarca tanto las condiciones históricas y geográficas, como las ideológicas, las socioeconómicas y las técnicas. El objetivo consiste en poder centrar la mirada en el teatro que se manifiesta como una praxis efectivamente contra hegemónica, no con el objetivo de encasillarlo y limitarlo a los preceptos aquí establecidos, sino con el objetivo de nombrarlo, reconocerlo, hacerlo visible.

En gran medida, más que una categoría cerrada, se trata de una invitación abierta al diálogo y la reflexión crítica; sin duda es posible particularizar con mayor detenimiento los elementos que teóricos que conlleva desarrollar una categoría como esta, es necesario aun abarcar muchos vacíos que nos impiden reconocer teatralidades contra hegemónicas que desde esta perspectiva no se alcanzan a contemplar. Queda tanto por reconocer, por crear y por hacer que, aunque el camino sea largo, bien merece la pena dar un paso más.

¹⁰ El caso de este grupo será estudiado con mayor detenimiento en el apartado 3.5 Yuyachkani, un caso de teatro orientado a la transformación social.

CAPITULO III

Marco histórico: Teatro y sociedad a través del tiempo

3.1 Presentación del capítulo:

En este apartado se desarrollan cronológicamente una serie de manifestaciones escénicas que comprendidas desde una perspectiva crítica social permiten dilucidar los principales vínculos entre el teatro y las ideologías predominantes del bloque histórico al que pertenecen, la relación entre los diferentes actos escénicos y su consecuente reafirmación u oposición a la cultura hegemónica implantada en cada caso descrita.

Es importante reconocer de ante mano que en un primer momento el recorrido histórico elaborado (Apartados 3.2 *Teatro y sociedad en la época pre moderna* y 3.3 *Teatro y sociedad en la modernidad*) centra su atención en las formas teatrales propias de occidente, puntualmente de Europa, puesto que abarcan al teatro griego de la época clásica, el teatro del apogeo del impero romano, el teatro medieval, el teatro del renacimiento así como las principales manifestaciones teatrales contra hegemónicas de Europa de principios del siglo XX; esto no significa que se ignore el matiz eurocéntrico que implica dejar de lado las manifestaciones teatrales ocurridas dentro de las mismas épocas en otras latitudes, ya sea el teatro Noh en Japón o el Kathakali en la India por nombrar algunos. Esto responde al reconocimiento de que el objetivo de esta investigación no consiste en el desarrollo teórico de manifestaciones teatrales desplazadas del horizonte referencial de la comprensión contemporánea de la historia del teatro, sino en la particularización crítica de la relación entre ideología, teatro, sociedad y praxis.

Sin embargo, llegados a este punto se vuelve de vital importancia abarcar teatralidades llevadas a cabo en Latinoamérica, por lo que en el apartado 3.4 *Desarrollo del teatro en México* se profundiza en el teatro propio de este espacio geográfico, desde sus manifestaciones prehispánicas, su desarrollo en la época del virreinato, hasta sus principales manifestaciones en los siglos venideros, haciendo hincapié en las puestas en escena de corte contra hegemónico y popular.

En este sentido es indispensable puntualizar que este recorrido histórico aunque se encuentre ordenado cronológicamente no implica que 1.- Sea la única ni la más importante manifestación teatral de ese momento; ni 2.- El origen de una manifestación teatral sea producto consecuente de la anteriormente descrita, el análisis ontológico de cada manifestación teatral merecería un detenimiento que dadas las características de este trabajo no resulta pertinente puntualizar.

La intención central se encuentra en articular las manifestaciones teatrales con el contexto social a partir del enfoque teórico desarrollado en el capítulo anterior, de modo que comprender el teatro como una manifestación cultural (García Canclini, 1977) implica también reconocer que su existencia tiene cabida dentro de un bloque histórico dado (Gramsci A. , 1970) y que por lo tanto su realización articula las visiones concretas que se tienen tanto del teatro, como del mundo, en ese sentido podremos distinguir por ejemplo, cómo el teatro realizado en Grecia dentro del periodo clásico, respondía a una serie de condiciones tanto estructurales como súper estructurales y se construía congruentemente a partir de la concepción del teatro que se tenía, en aquella época y lugar. Condiciones completamente distintas a las que podremos ver dentro del periodo del medioevo en las regiones de Castilla. En ese sentido en la medida que cada bloque histórico comprende distintas condiciones sociales (tanto estructurales como ideológicas) las manifestaciones teatrales ahí sucedidas son concomitantes y congruentes.

Para Gramsci conocer la historicidad de las manifestaciones ideológicas es crucial para comprender cómo es que éstas se construyen y transmiten en el cuerpo social, ya que más allá de las particularidades subjetivas, las ideologías se construyen de forma social e histórica, en ese sentido Gramsci, aludiendo a la filosofía como construcción ideológica menciona que:

...es cierto que toda filosofía es la expresión de una sociedad, debe reaccionar sobre la sociedad, determinar ciertos efectos, positivos y negativos; la medida en que reacciona es, precisamente, la medida de su alcance histórico, de su cualidad de «hecho histórico» y no de «elucubración» individual. (Gramsci, 1970, pág. 19).

Recuperar cómo históricamente el teatro ha formado parte de diferentes fuerzas ideológicas nos ayuda a comprender la relación que a lo largo del tiempo se ha establecido entre el teatro y la sociedad; ya sea en el sentido dictado por la hegemonía propia de cada bloque histórico o en sentido contrario a ésta, es decir, contra hegemónico.

En función de esto, en el apartado 3.5 *El grupo de teatro Yuyachkani* se desarrolla la historia de este grupo y se profundiza en sus principales prácticas, tanto escénicas como procesuales, dando un puntual reconocimiento a la larga trayectoria de este grupo, puesto que se trata de más de cuarenta años de producciones teatrales contra hegemónicas sustentadas en la realidad concreta que ha vivido el pueblo desde la década de los setentas en Perú.

No se pretende analizar con detenimiento las dimensiones contra hegemónicas de la praxis del grupo Yuyachkani, puesto que la intención de este capítulo consiste en dimensionar históricamente las posibilidades del teatro como mecanismo de transformación, por ello merece la pena puntualizar que de ninguna manera se busca generar un discurso que explique la historia mundial del teatro, ni mucho menos plantear una visión totalizante de los acontecimientos teatrales a través del tiempo, el objetivo de este apartado consiste en su lugar, en seleccionar algunos fragmentos característicos de la historia occidental del teatro y dilucidar las huellas ideológicas por medio de las cuales el teatro se concebía y articulaba con la realidad social.

3.2 Teatro y sociedad de la época pre moderna

Ancestros y guías

El teatro –al menos el desarrollado en occidente- tiene sus orígenes en la antigua Grecia, en el siglo V a.C. ahí, el universo estético, el orden político, religioso y social se encontraban profundamente entrelazados, de modo que el teatro “representaba en la cultura griega algo de vital importancia, porque constituía el clímax de un ritual religioso y cívico”. (Macgowan & Melnitz, 2004, pág. 15) Surgido de los ditirambos, cantos al dios del vino y

la fertilidad Dionisos, el teatro nació como un acto enraizado a una de las tradiciones más fuertes del pueblo griego: Las fiestas Dionisiacas.

La historia de Dionisos era la historia de la naturaleza fértil, que moría cada año y cada año renacía, la historia de la fecundidad eterna... la tragedia, la comedia satírica y la comedia griegas parecen estar tan impregnadas de los atributos del dios del vino y la fertilidad que algunos creen ver en su origen común en el culto de Dionisos (Macgowan & Melnitz, 2004, pág. 14)

Trueno López (2016) profundiza en el proceso que llevo a los cantos ditirámicos a convertirse en teatro, dando un lugar privilegiado a la importancia social atribuida a las festividades del dios del vino y la fertilidad, dado que dentro de la cosmovisión griega el incumplimiento de los rituales dionisiacos podía acarrear graves consecuencias en los procesos de siembra.

Desde la óptica de la autora, la transmisión de los mitos dionisiacos por medio de la encarnación de los procesos rituales construyen la base sobre la cual el teatro fue cobrando forma; los sacerdotes encargados de orquestrar los cantos ditirámicos encontraron en las contestaciones del pueblo danzante la estructura básica del teatro griego, que consistía en el diálogo entre los personajes principales y el pueblo encarnado en el coro¹¹. Con el transcurso del tiempo las relaciones entre estos dos elementos fue cobrando mayor complejidad, dando pauta a la repetición de estructuras rituales donde los versos pronunciados por los sacerdotes dejaron de ser pronunciamientos improvisados para convertirse en discursos previamente redactados, lo mismo sucedió con las contestaciones propias del grupo de danzantes, dando lugar al surgimiento de la estructura básica teatral, puesto que al particularizar las respuestas del pueblo hacia el sacerdote se condicionaron las posibilidades de participar asertivamente en el ritual. Al ser solo algunos miembros seleccionados de la sociedad aquellos con capacidad de participar activamente en las respuestas dadas al sacerdote, el resto de los participantes comenzaron a tomar el papel de espectadores.

¹¹ "Un rasgo curioso y único del teatro griego lo constituía el coro, utilizado desde los días del antiguo ditirambo... las personas que lo conformaban cantaban y se movían rítmicamente... hablaban por boca de su corifeo o se quejaban o discutían entre sí" (Macgowan & Melnitz, 2004, pág. 12)

El ritual griego al transformarse en una manifestación teatral atravesó muchas modificaciones, en principio las palabras improvisadas del ritual se transformaron en cantos litúrgicos previamente escritos, por lo que las tareas de los oficiantes se diversificaron, apareciendo así la figura de un recitador o actor que pudiera conversar con el coro y pudiera responderle preguntas a manera de diálogo (Trueno López, 2016, pág. 19).

Así es posible distinguir cómo desde su origen, inmerso en un festejo tradicional del pueblo y articulado con la visión hegemónica dominante de su época que era la cosmovisión olímpica, es que el teatro surge y se justifica; es decir, cobraba sentido a partir de la transmisión ideológica de su bloque histórico.

Años más tarde, sería el teatro la principal ocasión de convergencia pública en las principales ciudades griegas, a partir del año 543 a.C. se destinaban 3 días de los 5 que duraban las fiestas a la representación de las obras, y todos los habitantes de la ciudad, desde los altos ciudadanos hasta los esclavos podían asistir. Construidos sobre laderas en los cerros los teatros recibían hasta 15 000 espectadores y las obras, de carácter religioso, planteaban dentro de sus múltiples narrativas la cosmovisión de su cultura, las normas sociales y los principios políticos que la regían. (Macgowan & Melnitz, 2004).

De este modo podemos notar como las prácticas escénicas del teatro griego tales como la presencia del coro, los elementos escenográficos y de vestuario, el uso de máscaras, coturnos y maquinaria escénica entre otros, formaban parte constitutiva de un evento creado con un sentido discursivo religioso y cívico. Su función trascendía el entretenimiento, era una actividad pedagógica, de cohesión social, de transmisión ideológica.

De ahí la importancia del coro para comprender el teatro griego, pues por medio de él las obras representadas no sólo narraban las epopeyas de grandes reyes y dioses, sino también la forma en que éstas afectaban y trascendían el orden social. Por medio de la voz del coro se entrelazaban las ideologías orgánicas propias del sistema religioso griego y el orden civil. Trueno López (2016) plantea al respecto que:

El coro, al no tener una participación dentro del desarrollo de la trama, servía como una vía de comunicación muy efectiva al explicar los sentimientos, o acciones que el espectador podría no ver o captar; así, el coro hacía preguntas, se lamentaba, narraba lo que sucedía en la escena para el espectador, o exponía juicios de valor sobre lo representado (Trueno López, 2016, pág. 23)

Roma, desarrolló diversas formas de teatro, producto de la expansión geográfica del imperio, volviéndose un espacio multicultural tanto en costumbre y tradiciones como en manifestaciones artísticas, muchas de las propuestas escénicas conocidas hoy en día tuvieron sus orígenes en el imperio romano, la pantomima, la comedia de caracteres, y el circo entre otros. La influencia del drama griego marcó un punto nodal de referencia aunque no exclusivo en el entretenimiento teatral, Trueno López (2016) menciona al respecto que:

Aparte de la emulación de la comedia griega, el teatro romano crea un espectáculo capaz de satisfacer a su público: la pantomima... estos espectáculos tenían por objetivo imitar la vida tan perfectamente que no hubiera necesidad de palabras para que el espectador entendiera perfectamente la trama y los sentimientos de los personajes. (págs. 26, 27)

En este sentido resulta relevante contemplar la manera que el teatro perdió importancia como discurso poético imitativo de la cosmovisión religiosa propia de la cultura griega y dio un vertiginoso salto hacia los discursos propios de la cultura hegemónica de su época, así, más allá de la pantomima o el circo, los espectáculos en las arenas de gladiadores se volvieron la principal fuente de entretenimiento escénico en el imperio romano; no sólo el discurso ideológico de las obras había cambiado, sino también su práctica. El mecanismo escénico se modificó a partir de la intención de sus creadores en función de su contexto.

Podemos ver cómo al transformarse el bloque histórico se modifican las ideologías hegemónicas y por lo tanto las formas concretas de las estructuras ideológicas. No se trataba ya de narrar las grandes epopeyas de sus héroes y dioses, sino de transmitir la grandeza del imperio, su fuerza militar y política. Así el teatro se convirtió en un poderoso

medio para comunicar la forma hegemónica de su cultura: la guerra, y que mejor que las batallas entre gladiadores para transmitir al ciudadano las conquistas hechas en la expansión del imperio. Las arenas romanas se convirtieron así en la narrativa escénica predominante durante diversos periodos de su historia, las prácticas teatrales habían sido desprovistas de su elemento ficcional¹² e imitativo, pero conservaba su esencia social y viva. (Macgowan & Melnitz, 2004)

A su vez el teatro romano de estructura dramática se inclinó hacia la presentación de comedias, presentadas en toldos al aire libre, –sobre burdas y bajas plataformas de madera, a veces con unos cuantos escalones... y que tenían como tema los grandes personajes principales de la época” (Macgowan & Melnitz, 2004, pág. 36) aquí al igual que en el caso del teatro griego la transmisión de las figuras históricas relevantes se sucedió por medio de actos teatrales, el conocimiento de la historia y la formación cívica se reproducía escénicamente.

En el periodo del medioevo las principales representaciones fueron llevadas a cabo al interior de las iglesias; las obras, nombradas –misterios” contenían temas que eran primordialmente de carácter evangélico, pasajes bíblicos eran escenificados y posteriormente nuevas dramaturgias en torno a la vida de Jesús fueron representadas en los atrios y en caravanas de carros decorados jaladas por animales. Como podemos ver, el teatro medieval es un claro ejemplo de la reproducción ideológica de la clase dominante, de la transmisión de la hegemonía de dicho bloque histórico y de la función social del teatro como mecanismo pedagógico.

El hecho de que el espacio físico donde se sucedían las obras fueran las propias iglesias comunica mucho respecto a la intención de reproducción ideológica del teatro. Sin embargo, en el teatro medieval también ocurrieron otras manifestaciones escénicas independientes de las formas hegemónicas descritas, se trataba de escenificaciones sucedidas en las plazas públicas, donde los trovadores y juglares narraban acontecimientos de otros poblados; caricaturizando los hechos y personajes por medio de la música, la danza y los malabares. Se trata de una de las manifestaciones teatrales contra hegemónicas más

¹² No se *representaba* la muerte; se *presentaba*, la ficción como metáfora de la realidad fue sustituida por una realidad narrativa de batallas pasadas.

antiguas de Europa, ya que los juglares y trovadores no sólo intercomunicaban feudos, también criticaban cuestiones sociales, transmitían la historia de la región, generaban una conciencia de clase.

En el teatro medieval podemos notar con cristalina claridad cómo mientras las representaciones católicas transmitían por medio de pasajes bíblicos discursos normativos de interacción social; lo permitido, lo prohibido, lo privado y lo público lo deseable y lo reprochable; las escenificaciones populares cumplían con el rol de comunicar e interconectar poblados que se encontraban aislados; un encuentro claro de dos tipos de teatro que coexistieron dentro del mismo bloque histórico; cada uno representante de la clase a la que perteneció, con sus propios creativos –intelectuales orgánicos- y su propia ideología.

Desde luego a medida que las circunstancias geopolíticas se complejizaron, las prácticas teatrales se modificaron congruentemente; ante las transformaciones sociales derivadas del desarrollo y expansión de la cultura de occidente a lo largo y ancho del globo, tras la caída de Constantinopla y el consecuente “descubrimiento” de América, las representaciones teatrales se materializaron en una multiplicidad de prácticas escénicas que bien han sido motivo de un gran número de estudios históricos y artísticos. Por ahora cabe señalar en términos generales que el teatro “oficial”, el de “mandilejas”, narraba en sus discursos las aspiraciones renacentistas de una aristocracia que volcaba la mirada en los valores clásicos de la antigua Grecia, en lo bello, lo estético y lo humano; mientras otro, “la comedia del arte”, en las calles y plazas mostraba las condiciones de vida de las poblaciones, sus carencias, problemas y vicisitudes, pero también sus gozos y pasiones.

Hacia los 1550 los eruditos, los pintores y los poetas -con la bendición y el apoyo monetario de la Iglesia y del Estado- habían desarrollado un escenario espectacular para un drama insignificante... Pero hacia 1550, otro teatro comenzaba a encontrar auditorios populares. Era un teatro de tablas y caballetes y su auditorio se reunía en las plazas públicas. Sus actores pasaban su sombrero ante las personas que formaban el auditorio y, después, deleitaban al populacho con una obra improvisada... Este teatro fue la *commedia dell'arte*. (Macgowan & Melnitz, 2004, págs. 78 - 79).

La relevancia de la comedia del arte en el desarrollo del teatro occidental recae en la transformación tanto de las prácticas como de los discursos escénicos realizados en contraposición con el teatro de carácter hegemónico, al tratarse de una manifestación escénica que no buscaba propiamente la reproducción ideológica dominante, ya sea religiosa o política, centró su atención en los conflictos sociales más cercanos al público al que se dirigía, fue una forma teatral cuyos discursos surgieron del contacto directo entre las compañías de artistas y las comunidades donde se presentaban las obras. El uso de personajes típicos de la época permitía a los artistas generar obras improvisadas con base en los caracteres de los personajes previamente particularizados y aprendidos a lo largo de su trayectoria. Vale la pena retomar las palabras de Trueno López, que en su investigación sobre el desarrollo del teatro occidental plantea que:

Estas representaciones obtienen popularidad y éxito gracias al estilo y temas tratados, que surgen de la realidad social de las provincias italianas y de la necesidad de hacer crítica social y política; así como de la representación de todos los estratos sociales que se veían identificados en escena. En otras palabras su objetivo era lograr la catarsis del espectador a través de la burla y la sátira de la configuración social de los estados italianos. (Trueno López, 2016, pág. 38).

3.3 Teatro y sociedad en la modernidad

Capitalismo, teatro y protesta

El salto radical que tiene la civilización de occidente durante la ilustración, las revoluciones burguesas, comenzando con la francesa en 1789, el surgimiento de la era industrial que dio inicio en 1750, el desarrollo del imperialismo, la distribución absoluta del globo terráqueo en colonias tras la derrota de Napoleón Bonaparte, la movilización campesina al centro de las urbes, la implantación y desarrollo del sistema capitalista en Europa y la consecuente colonización y esclavitud en América y África, son tan solo algunos de los factores que complejizaron la creación teatral de los siglos posteriores al siglo XV, de modo que resulta de sustancial importancia puntualizar los principales

acontecimientos que dieron cabida al capitalismo y la modernidad, ejes rectores de la vida contemporánea y por lo tanto del arte.

Muchos son los factores que caracterizan a la así llamada modernidad, sin embargo para Bayly ésta se caracteriza principalmente por una tendencia hacia la uniformidad en las formas de vida de las sociedades así llamadas modernas.

...las formas humanas de actuar se ajustaron unas a otras y empezaron a parecerse en todo el mundo... el auge de la unificación global del Estado, la religión, las ideologías políticas y la vida económica según se desarrollaron a lo largo del siglo XIX. Este auge de la uniformidad se vio no solo en las grandes instituciones... sino también en lo que llamaré “hábitos físicos”: la forma de vestir, de hablar, de comer y las relaciones familiares de la gente (Bayly, 2010, pág. XXIII)

El proceso de instauración del mundo moderno no fue repentino y tampoco responde a factores únicamente políticos o tecnológicos, una serie de factores sociales, gestados con siglos de anterioridad se instauraron de forma definitiva en Europa, y consecuentemente en el resto de sus colonias distribuidas por todo el orbe entre los años 1780 y 1914.

De modo que la tendencia hacia la unificación de los modos de vida hacia la lógica de la modernidad dio inicio antes de 1780, un ejemplo claro de esto lo podemos apreciar en la unificación de la manera de concebir el tiempo, dado que a medida que el sistema esclavista se expandió por los continentes de América y África también lo hicieron los mecanismos de regulación de las jornadas de trabajo en las plantaciones, en ese sentido Bayly (2010) menciona:

Ya a finales del siglo XVII y principios del XVIII, el uso de un pequeño reloj se extendió por Europa y sus colonias. Las plantaciones de esclavos, donde se habían inventado tantas prácticas de control metódico y brutal de trabajo, se regían a base de campanas cronometradas por el reloj del amo... la expansión rusa en Siberia y, más tarde, el norte de china, requería una coordinación de la medida del tiempo. (Bayly, 2010, pág. XLIII).

Observar el origen de la modernidad en las formas de vida y no en las formas de producción implica considerar que la transformación en los hábitos de consumo, tanto de bienes materiales como de arte y entretenimiento abrió camino a la industrialización y no sólo fue la industrialización la que transformó las formas de vida. Modificar la oferta implicó la modificación consecuente en la demanda de productos y mercancías, Bayly (2010) hace referencia a éstas transformaciones como *revoluciones industriales* y menciona al respecto que:

La revolución industrial fue una “revolución de la oferta”, que llegó como resultado de la mecanización de la producción. Las revoluciones industriales, en cambio, incrementaron la prosperidad de una manera más sutil, sin el beneficio de fomentar la producción industrial. Sin duda eran revoluciones de la oferta de una forma modesta, pero reflejaban cambios en la demanda y en los hábitos del consumidor que llenaban dicha demanda. (pág. 34).

Así, el capitalismo transformó no solo las relaciones económicas y políticas de la vida en sociedad, sino también las formas de oferta y consumo, incluyendo el arte. El teatro como parte del imperio hegemónico de la industria cultural radicalizó aún más las diferencias entre los productos escénicos en aras de la ideología de sus creadores, siendo ésta la de colocar sus obras dentro de un mercado de consumo masivo de entretenimiento burgués.

Así mismo, algo que resulta crucial en el desarrollo del mundo moderno es la implementación y consolidación de los Estados nación a lo largo y ancho del planeta, esta tendencia a la unificación de los sistemas de organización política implicó a su vez el desarrollo de la noción de *nacionalidad*, concepto que resultaría crucial al momento de agrupar masas dispuestas a luchar y a defender los territorios que comprendían sus viviendas y sus culturas. Anteriormente el dominio sobre las poblaciones había sido solamente en algunos aspectos específicos de la vida, y en determinados momentos, sin embargo el Estado moderno aspiraba a un control mucho más amplio de las poblaciones, la forma de vida y la construcción ideológica del pueblo; la línea directriz era el progreso hacia un mundo civilizado, de modo que fue justo en la medida en que se cohesionaron distintos factores políticos, económicos y culturales en función de “mejorar” las formas de

vida, que fue posible crear una ruta de crecimiento hacia un mundo “civilizado” basado desde luego en los principios individualistas característicos de la modernidad.

...el Estado era una idea. Representaba una aspiración al poder total y a la soberanía territorial, ya fuera en nombre del “pueblo”, ya en nombre de la “nación” o a pesar de ambos. La idea de Estado tenía vida propia que no podemos reducir a meros intereses de clase ni a exigencias militares... el concepto civilización implicaba una imagen de una sociedad organizada y tecnológica que perfeccionaba al ser humano individual (Bayly, 2010, pág. 280).

Tomando esto en cuenta, la implantación de un sistema más o menos uniforme de Estados nación en la mayor parte del planeta resulta de vital importancia para el desarrollo del capitalismo, conceptos como comercio internacional sólo fueron posibles en la medida que existieron diversas naciones, que, aunque con características particulares compartían una amplia gama de similitudes tanto de organización política como en ideología progresista. Esto no significa que las condiciones de existencia fueran similares entre los estados nación del norte con los del sur, y mucho menos implica menospreciar las diferencias culturales propias de cada territorio en particular, se trata más bien de un incremento en la uniformidad de los Estados nación como principio base del comercio entre territorios.

Los gobiernos de todo el mundo comenzaron a parecerse entre ellos. Crearon fronteras territoriales claras y definieron a sus súbditos frente a los extranjeros... Esta creciente uniformidad política en todo el mundo se vio reflejada más adelante, en una uniformidad económica centrada en los requerimientos del capital industrial. (Bayly, 2010, pág. 509).

Otro punto fundamental se halló en la ideología del individualismo, la cual resulta crucial para la consolidación del Estado liberal, ésta se basaba en la idea de igualdad planteada por los derechos del hombre, sin embargo esta idea de igualdad distaba mucho de abarcar al “hombre” como especie humana, y más bien se concentró en el concepto literal de hombre como individuo de género masculino, principalmente del centro y norte

de Europa, esta igualdad creada por la ideología liberal convirtió en excluidos a la mayoría de la población mundial, los habitantes de las colonias europeas se encontraban muy lejos de ser considerados como iguales, las teorías sobre evolucionismo social de Spencer justificaron la explotación y esclavitud de la mayor parte de los pueblos nativos del orbe, la cohesión social implantada en el liberalismo del siglo XIX requería por un lado la agrupación del total de la población como masa uniforme y al mismo tiempo la distinción de quienes eran legítimos receptores de los derechos del hombre y quiénes no. Para ello el concepto de ciudadanía fue de crucial valor. Wallerstein (2014) menciona al respecto que:

Si la raza se convirtió en un concepto teorizado en el siglo XIX y el racismo en una práctica institucionalizada ello fue resultado del lugar central que se le concedió al concepto de ciudadanía. Porque la ciudadanía, en tanto concepto tenía dos consecuencias lógicas: llevaba los estados a enfatizar y predicar e insistir sobre la homogeneidad... y los llevaba también a justificar el dominio político de otros estados sobre la base que su peculiar calidad homogénea encarnaba. (pág. 295).

Las mujeres desde luego fueron excluidas también de dichos derechos, “ahora en el ánimo más igualitario de la revolución francesa, a todas las mujeres se las trataba por igual; ninguna tenía absolutamente ningún derecho” (Wallerstein, 2014, pág. 219). De este modo el liberalismo en la Europa decimonónica fue artífice prioritario en la conformación del mundo moderno, las relaciones entre Estados nación construyó líneas de homogeneidad y desigualdad de forma vertiginosa, las clases dominantes tendieron a identificarse con ciertos conceptos, creados en aras del desarrollo, consecuentemente estos a su vez crearon conceptos antagonistas que reflejaban la realidad de la mayoría de la población mundial. Esto queda magistralmente explicado por Wallerstein (2014) quien menciona:

El concepto burguesía precedió y provocó el concepto de proletario / trabajador. El concepto de blanco precedió y provocó el concepto de negro / oriental/ no blanco. El concepto de lo masculino varón precedió y provocó el concepto de femenino / mujer. El concepto del ciudadano precedió y provocó el concepto del extranjero /inmigrante. El concepto de occidente precedió y provocó el concepto del resto. Los conceptos precedieron y provocaron

organizaciones. Pero las organizaciones institucionalizaron los conceptos. (págs. 303, 304).

Es crucial en este momento señalar el rompimiento paradigmático que sufrió el teatro, y el arte en general a partir del desarrollo descrito dentro de la modernidad. Aldaya (2011) ahonda al respecto cuando menciona:

El arte... responde a una mutación cultural que a su vez está interconectada con las dinámicas del capital y del mercado. En ese sentido, la transformación del paradigma tradicional del arte desde el cual se habían emplazado los juicios de valor de lo estético, responde también a una transformación en las formas paradigmáticas de lo social y de lo político, en particular, la idea de progreso (vinculada a la idea de linealidad y temporalidad) en la que el arte tradicional se apoya, pero que a partir del arte moderno queda subvertido y también destronado (pág. 115).

Téngase en cuenta que en ese momento el teatro, junto con el resto de las otras artes adscritas a la cultura hegemónica pre moderna se caracterizaban por establecer una conexión entre lo humano y lo sublime, siendo la experiencia estética su primordial ocupación. Esta concepción del *arte pre moderno* descrita por Hegel, situaba la belleza como supuesto axiológico de lo estético, el cual constituía el fundamento ontológico del arte y los objetos simbólicos producidos por él como medios para alcanzar las verdades del universo; planteamiento que resulta disímbolo con la concepción antiestética del arte moderno descrito por Hal Foster como un fenómeno resultante de un “criterio estimativo, incluso discursivo que se engrana en los ejes de una configuración social, histórica y cultural” (Aldaya, 2011, pág. 115).

La industria cultural capitalista acaparó vorazmente la mayoría de las producciones artísticas, incluido el teatro, esto queda explícito por Adorno y Horkheimer (1998) quienes en la obra *Dialéctica de la ilustración* mencionan que:

[La industria cultural] Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de estos y los somete a la forma que sustituye a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes... Su armonía garantizada de antemano es la

caricatura de la armonía fatigosamente conquistada, de la gran obra de arte burgués (pág. 171).

En contraparte a esto, a principios del siglo XX surgieron nuevos movimientos teatrales que se opusieron a la lógica de creación industrial de entretenimiento burgués, no sólo en tanto mecanismos de creación, sino también en función del público a quien fueron dirigidos, así como la intención práctica de dichas manifestaciones; en Alemania, Piscator (1963) dio inicio en 1922 a lo que denominó como teatro proletario, el cual tenía la intención de crear un teatro hecho por proletarios y dirigido a proletarios; en la búsqueda de gestar las raíces de una revolución. Nos encontramos así, ante la primera manifestación moderna de un teatro creado intencionalmente como un evento orientado a la transformación social. Sin embargo el poco éxito de su empresa y las dificultades que atravesó para llevar a cabo esta tarea, quedan claramente explicadas a mano del propio Piscator (1963) cuando menciona:

—Un programa ideal, pero por desgracia no sólo ideal, sino idealista. Con el nuevo grito de combate: —El arte para el pueblo”, no se abandonaba la ramplona forma espiritual de la sociedad burguesa... El criterio que ellos siguieron se fundaba en la forma, no en los problemas. La pretensión de erigir, en aquel momento el arte en factor político y de utilizar los medios artísticos en favor de la revolución acaso hubiera sido todavía prematura. Los tiempos no estaban aún maduros para eso” (pág. 66).

Un creador escénico que resulta imprescindible mencionar es el director y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1977), quien desde finales de la década de 1920 destacó como director y dramaturgo de piezas teatrales de corte crítico. Brecht a diferencia de Piscator concentró su atención en la elaboración de un teatro de carácter didáctico, el cual buscaba provocar que los espectadores reflexionaran y cuestionaran su situación concreta de explotados. La práctica escénica de Brecht, fuertemente influenciada por el desarrollo de la sociología se basó en el principio del distanciamiento, que consistía en romper con la ilusión creada por la ficción, de modo que el espectador, en lugar de identificarse emotivamente con los personajes, reflexionara desde su posición como público asistente en una sala de teatro.

–El teatro de la –era científica” como el que soñaba Brecht debía sustentarse en la ciencia y en particular en la sociología; la cual tenía la posibilidad de develar las relaciones entre los hombres y las formas de alienación capitalista... las ciencias sociales posibilitarían la liberación de los hombres de los lastres de la opresión y la explotación al revelarles el funcionamiento objetivo de la sociedad” (Prado, 2005).

Sociología y teatro convivieron dentro del enfoque marxista de Brecht y su influencia abrió el camino hacia una oleada de creadores teatrales críticos comprometidos con la creación de discursos escénicos que coadyuvaron a la transformación social; la dramaturgia y práctica escénica de Brecht resultó trascendental en el devenir de las manifestaciones teatrales del siglo XX que buscaron repercutir concretamente en la sociedad.

Si las proposiciones de marxismo eran válidas, este, entonces, no sólo era la filosofía de nuestro tiempo sino que ofrecía, además, de una manera científicamente demostrada, la posibilidad de comprender todas las épocas anteriores. Merced a este conocimiento Brecht sería el primer dramaturgo de talento de la historia que tuvo plena comprensión de ésta, el primer dramaturgo que al genio personal pudo sumar un conocimiento preciso y detallado del hombre y de su sociedad (Bentley, 2004, págs. 135, 136).

Al respecto, es imprescindible tener presente que parte de la postura ideológica de Brecht se relaciona directamente con la de Gramsci: el marxismo. Sin embargo no es la única ideología predominante en Brecht, también la lógica del pensamiento iluminista se encontraba profundamente arraigada en dramaturgo alemán, de modo que era la razón; ideología hegemónica del iluminismo, aquella que llevaría a los hombres a trascender su posición de explotados; así la estrategia del rompimiento brechtiano por un lado genera una práctica contra hegemónica en cuanto a la conciencia de clase y las prácticas tradicionales del teatro de su época, y por otro lado reproduce el discurso hegemónico racionalista del pensamiento científico, no perdamos de vista que la ciencia y el arte también son ideologías.

Con el desarrollo de la hegemonía, la ideología se extiende hacia todas las actividades del grupo dirigente. Esta crea una o más capas de intelectuales que se especializa en cada uno de los aspectos de la ideología de ese grupo: la economía, las ciencias, el arte. En apariencia independientes... no son más que los diferentes aspectos de un mismo todo: la concepción del mundo de la clase fundamental. (Portelli, 1972, pág. 18)

La influencia de Brecht tuvo fuertes repercusiones en el desarrollo del teatro de intención contra hegemónica en el resto del mundo; particularmente en América Latina importantes manifestaciones teatrales tuvieron su génesis creativa a partir de las propuestas dramáticas de Brecht.

En Brasil, Augusto Boal (2009), influenciado por Paulo Freire desarrolló a partir de 1955 el Teatro del oprimido, el cual cohesionó una serie de teatralidades (teatro invisible, teatro forum, teatro arcoíris, entre otros) que parten de la intención de promover la toma de conciencia de los oprimidos sobre su estado de explotación por parte de los opresores, el teatro Forum, una de estas formas teatrales, se basa en la intención expresiva de los propios espectadores, quienes durante el transcurso de la función van adoptando los roles de los personajes que previamente fueron representados por los actores, a modo que son los mismos espectadores quienes se apropian de la acción escénica a fin de llevar el conflicto presentado hacia una posible resolución; son los espectadores quienes dejan su sitio pasivo para tomar las riendas de la escenificación, son ellos quienes encuentran las posibles soluciones a los conflictos presentados en escena. En este sentido Boal convierte el acto teatral no sólo en un espacio de reflexión crítica sino también en un espacio de ensayo de la acción transformadora, en palabras del propio Boal: “Es un ensayo de la revolución”.

Por su parte Enrique Buenaventura (1991) fundó el teatro de Cali en Colombia, y con él, el desarrollo del Teatro de Creación Colectiva, el cual partió de una base organizativa horizontal entre los creadores involucrados con el fin de generar propuestas teatrales en las cuales los diferentes participantes realizaran actividades de diferente índole, como dramaturgia, composición, actuación, producción, entre muchas más. Sin embargo el teatro de creación colectiva es mucho más que una organización interna para la creación escénica, es una propuesta de creación teatral encaminada a la movilización activa de los

espectadores en tanto sus posibilidades concretas de transformación y organización; en palabras de Almeida (2015):

La Creación Colectiva desarrolló un fuerte interés por poner a prueba la capacidad del teatro para lograr un acercamiento vivo y consciente entre el espectador y su contexto, a través de propuestas que permitieran al público descubrir y redescubrir sus vínculos humanos, redimensionándose socialmente en forma activa mediante el acontecimiento teatral (pág. 97).

El grupo Yuyachkani en Perú (Rubio Zapata, 2002) ha trabajado a lo largo de más de cuarenta años consecutivos en la elaboración de diferentes formas teatrales que parten de la relación directa entre los espectadores, su historia y su contexto, desarrollando estrategias dúctiles que parten de la búsqueda de un teatro necesario para la gente del pueblo (Vilchez Ramírez, 2016). Es justo el caso de este grupo en el cual ahondaremos en apartados subsecuentes; baste por ahora con puntualizar que estos, entre muchos más son ejemplos claros de un tipo de teatro que se proyecta ideológicamente de formas contra hegemónicas. No sólo como parte de una condición social específica, sino que desarrolla tanto en sus discursos como en sus prácticas una reflexión muy clara del contexto en que se sitúa, sea esta una crítica, una invitación a la reflexión, o a la acción.

Son teatralidades que se construyeron desde una intención consciente de la fuerza movilizadora y comunicativa del teatro. Fueron teatros periféricos a la hegemonía predominante, que buscaron trascender la ficción, la belleza y la emotividad. Fueron y son teatros de consciencia, de crítica, de reflexión, de protesta, de unificación; teatros diferentes en cuanto a su práctica concreta, y al resultado escénico obtenido; pero similares en cuanto su intención ideológica: La transformación social.

Desde luego existen muchos más casos de manifestaciones teatrales que presentan similitudes tanto ideológicas como técnicas a los descritos previamente, no se pretende sugerir que los casos mencionados son los únicos referentes de teatralidades contra hegemónicas, sino más bien se busca puntualizar algunos de los casos más emblemáticos del teatros que comparten características esenciales del teatro orientado a la transformación social.

Sin embargo, antes de detenernos a analizar el caso particular del grupo Yuyachkani como referente histórico del teatro orientado a la transformación social bien valdría la pena cuestionarse sobre el desarrollo del teatro en América Latina y particularmente en México ya que en gran medida la historia es parte fundamental de estas manifestaciones teatrales que aún existen en este país (el desarrollo de la investigación empírica de esta tesis se enfoca precisamente en uno de ellos), por lo que conocer el vínculo que históricamente ha tenido el teatro y la sociedad mexicana es un elemento que merece ser abordado con mayor detenimiento.

3.4 Desarrollo del teatro en México

Del mundo prehispánico a la actualidad... aquí ya había teatro.

Si bien a lo largo de este capítulo se han planteado como elementos de análisis momentos históricos del teatro desde la perspectiva del teatro occidental, es menester de esta investigación considerar también las teatralidades ocurridas dentro del territorio mexicano; desde luego es imprescindible considerar que las formas teatrales en el continente americano se encuentran profundamente marcadas por el proceso de colonialismo y en gran medida comparten características fundamentales tanto en su estructura como en su función social, mas ello no implica que se trate de una copia calca de las manifestaciones teatrales europeas; el teatro latinoamericano es por demás vasto y complejo, su historia ha sido objeto de múltiples investigaciones y no es intención de este apartado mapearlo en su totalidad, sino presentar algunos momentos esenciales dentro del desarrollo histórico que ha tenido, particularmente al interior de México.

Para profundizar en esto es necesario considerar que si bien el concepto de *teatro* tal cual lo conocemos hoy en día tiene su origen en Grecia (Macgowan & Melnitz, 2004), ello no implica que las culturas mesoamericanas no constasen con manifestaciones escénicas propias; como veremos con mayor detenimiento los actos teatrales eran frecuentes en el territorio que actualmente se comprende como México en la época prehispánica. En ese sentido es necesario considerar que las fuentes de donde proviene esta información son más

que reducidas, puesto que tras el genocidio sucedido en el proceso de conquista, fueron los frailes Andrés de Olmos y Fray Bernardino de Sahagún principalmente quienes se encargaron de recopilar los relatos provenientes de los propios indígenas en cuanto a su cultura y tradiciones, entre ellas las formas escénicas que desde la perspectiva europea fueron consideradas como teatro. En ese sentido León Portilla (1997) menciona que:

Hoy en día nada sabríamos acerca del teatro náhuatl prehispánico si no fuera por curiosidad, o mejor, por el hondo sentido humanista de algunos frailes extraordinarios como Andrés Olmos y Bernardino de Sahagún... redujeron a escritura latina innumerables textos en idioma náhuatl con valiosos datos acerca de las diversas instituciones culturales del pasado prehispánico (pág. 122).

En este sentido podemos denotar cuatro formas de manifestaciones teatrales que coexistieron dentro de la zona centro del territorio mexicano en tiempos previos a la conquista:

- 1) Las más antiguas formas de danzas, cantos, y representaciones, que vinieron a fijarse de manera definitiva en las acciones dramáticas en honor de los dioses.
- 2) Las varias clases de actuación cómica de diversión ejecutadas por quien hoy llamaríamos titiriteros, juglares y prestidigitadores.
- 3) La escenificación de los grandes mitos y leyendas nahuas.
- 4) Lo que llamaríamos análogamente comedias o dramas, con un argumento relacionado con problemas de la vida social y familiar (Portilla, 1997, pág. 124).

Los casos de los apartados 2, 3 y 4 del escrito de Portilla describen con precisión escenificaciones creadas y dirigidas por y para el pueblo Mexica; las escenificaciones se sustentaban en la lógica representativa característica del acto teatral y muchas de ellas fueron recuperadas por los frailes Jesuitas y Franciscanos en el proceso de evangelización de los indígenas sobrevivientes a la conquista.

Sin embargo el caso del primer inciso bien merece ser analizado con mayor detenimiento, ya que en gran medida estas manifestaciones responden a la lógica social de coexistencia dentro del mundo prehispánico, el caso de las danzas y cantos rituales en honor a los dioses

constituyen al igual que en el caso de los ditirambos griegos¹³ el punto de partida para el desarrollo del acontecimiento teatral. Se trata del delicado salto entre el ritual sagrado y el acto teatral; donde la diferencia sustancial consiste en la premeditada existencia del espectador que contempla la representación como un fin en sí misma¹⁴.

Así para el historiador León Portilla nos encontramos ante una de las manifestaciones teatrales más importantes del mundo prehispánico, ya que las preparaciones de estos momentos escénicos se extendían por largas jornadas de ensayos y preparativos para el momento de la ejecución de dichas ceremonias.

Los cantos y bailes que tenían lugar en las fiestas se ensayaban previamente durante muchos días, y ya en la fiesta misma, se usaban atavíos y máscaras, que denotan claramente el carácter teatral que iban adquiriendo las fiestas en este aspecto... existía en el mundo náhuatl prehispánico algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo, que se sucedía sin interrupción a través de sus 18 meses de 20 días. (Portilla, 1997, págs. 125,126).

Sin embargo es necesario ser cautelosos al momento de dar por sentado que los elementos mencionados por el historiador mexicano son base suficiente para considerar dichos acontecimientos escénicos como manifestaciones teatrales. No es menester de esta investigación determinar cualitativamente si aquellas ceremonias pueden ser consideradas o no como teatro, sin embargo merece la pena puntualizar que si bien comparten con otras acciones escénicas elementos como vestuario, ensayo y escenificación; el acto de la representación no se encontraba destinado a la gente del pueblo sino a las energías sagradas propias de la cosmovisión prehispánica a la que pertenecían.

No perdamos de vista que la traducción de dichas ceremonias como piezas teatrales fue concebida por los frailes evangelizadores, quienes interpretaron estos actos de carácter sagrado como teatro, después de todo la memoria de los colonizados sufrió el mismo destino que las formas de vida previas a la conquista, Patricia Henríquez (2009) menciona al respecto que:

¹³ Cantos en honor a Dionisio propios de las fiestas dionisiacas donde tuvo su origen la tragedia griega.

¹⁴ Las particularidades que hacen de un determinado acontecimiento escénico un hecho teatral han sido desarrolladas previamente en el apartado 1.2.1 ¿Qué es el teatro? Véase también (Bentley, 2004).

El otro, el indígena, fue considerado un bárbaro y la coherencia de su voz fue invalidada y reprimida en su registro escrito y oral. En este marco de relación se produce lo que Mignolo ha denominado “colonización de la memoria”. Este proceso, según el investigador, se manifestó en el acto de ignorar la producción intelectual y cultural de las comunidades colonizadas, o bien en reconocerlas y aún valorarlas convirtiéndolas en objeto descrito y analizado por medio de los tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora (pág. 83).

Negar el nivel sagrado de dichas ceremonias y considerarlas teatro implicaría negar la intención propia de los participantes, ya que semejante a todas las ceremonias religiosas el carácter escénico se encuentra presente, mas no se trata de una acción escénica concebida como teatro sino como ritual sagrado¹⁵. Boaventura de Sousa (2009) puntualiza en este sentido que:

La visión única, lejos de ser un fenómeno natural es producto consustancial o productor original de la destrucción creativa... La destrucción del conocimiento no es un artefacto epistemológico sin consecuencias, sino que implica la destrucción de las prácticas sociales y la descalificación de agentes sociales que operan de acuerdo con el conocimiento enjuiciado (pág. 81).

Más allá de las disyuntivas que pueden producirse en cuanto a considerar los eventos escénicos prehispánicos como teatro o no, resulta de gran interés razonar que estos, al tratarse de manifestaciones sociales de gran relevancia, servían como vínculo directo para mantener un estado de equilibrio entre las fuerzas humanas y las fuerzas naturales; equilibrio que involucraba un conjunto de saberes filosóficos, ideologías orgánicas fundamentales de la cosmovisión prehispánica; se trataba de una praxis compleja que cohesionaba elementos fundamentales de la hegemonía del bloque histórico al que pertenecían. Henríquez (2009) puntualiza esta relevancia al mencionar que:

¹⁵ Se puede comparar este caso con una misa católica, u otras ceremonias religiosas, en las cuales podemos reconocer el espacio escénico diferenciado entre espectadores y actores, vestuario, ensayo, representación etc. Y que sin embargo no son teatro. Esta diferencia se sustenta en la visión poética de los creadores en tanto intención como en acción. Véase capítulo 1.2.1 ¿Qué es el teatro?

En las culturas indígenas prehispánicas el cuerpo expresivo y creativo en danza, música y poesía era la herramienta fundamental a través de la cual los hombres tenían la posibilidad de decir “palabras verdaderas” en la tierra y acceder a la verdad, a la raíz de las cosas, a la divinidad y dar respuesta a problemas filosóficos en torno a su ser y a lo trascendente. (pág. 81)

Ahora bien, tras el proceso de la conquista, la instauración la nueva hegemonía colonial fue instaurada por medio del ejercicio activo de las estructuras ideológicas¹⁶ predominantes en el continente europeo; como la iglesia, el desarrollo escolástico y el control de los espacios de recreación; siendo el teatro un mecanismo de gran valor para el proceso de transformación ideológica de los indígenas quienes requerían ser adaptados a una nueva lógica de dominación; Yolanda Argudín (1985) menciona en ese sentido que:

El teatro, por lo tanto, fue el medio eficaz para propagar la fe católica e incorporar al vencido al reino vencedor. El teatro tuvo además de la función de representar las ideologías de las culturas en choque, por separado, la de colonizar cambiando las estructuras de los naturales, y de este choque, resultó en una "zona híbrida" el nuevo mundo.

En este sentido cobra relevancia considerar que las comedias y farsas fueron las formas teatrales de mayor popularidad en tiempos de la colonia ya que su presencia dentro del mecanismo de instauración de la nueva hegemonía justificaba la reestructuración de las costumbres presentes en la población antes de la conquista; Miguel Ángel Vásquez remarca al respecto que: “La predilección oficial por la representación de comedias [en la época de la colonia] sobre otras recreaciones escénicas... radica en la trascendencia social del teatro como un medio de difusión de las buenas costumbres y a su importancia económica” (Vásquez, en Zamorano Navarro, y otros, 2012, pág. 35).

Otro recurso escénico de gran importancia en la Nueva España fue el uso de títeres para representar pasajes bíblicos como mecanismo evangelizador; semejante al caso ya

¹⁶ En este sentido considérese el planteamiento de Gramsci sobre Estructura ideológica, para quien “es la organización material destinada a mantener defender y desarrollar el frente teórico ideológico... los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permiten influir sobre la opinión pública... la iglesia, la organización escolar, los organismos de prensa... los círculos los clubes, etc.”. (Portelli, 1972, págs. 23, 24).

descrito sobre el teatro en la edad media, el teatro oficial de la época de la colonia se encontraba principalmente al servicio de la iglesia católica, estructura ideológica dominante del bloque histórico referido y sobre del cual giraron las representaciones escénicas más importantes de su tiempo. Beezley (2008) profundiza al respecto al mencionar que:

—Tal vez debido a la escasez de misioneros... los títeres se utilizaron en gran medida en la evangelización de Nueva España. —La captura de Jerusalén” que presentaba la batalla entre moros y cristianos fue puesta por primera vez en Tlaxcala en 1538, y se convirtió en la representación prototípica del territorio de la colonia. Ofrecía la visión española de la lucha entre el bien y el mal, cristianos e infieles, Dios y el diablo, que justificaba la Conquista de México... Cada una de ellas [representaciones] informaba al público que las intervenciones milagrosas demostraban que la nueva religión era más poderosa que la antigua. (pág. 132).

Una vez instaurada la Nueva España el teatro de la clase dominante buscó reproducir las formas escénicas predominantes en el continente europeo, autores de renombre como Sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón escribieron grandes piezas dramáticas que por un lado abrieron brecha en la producción artística propia de la Nueva España al tiempo que reproducían los estilos predominantes del teatro en Europa; Argudín (1985) lo puntualiza categóricamente al mencionar que: —durante la colonia, el teatro en México no es otra cosa que la copia de modelos españoles adaptados a la búsqueda de identidad diferente de "lo español" en una búsqueda por lo mexicano” (pág. 12)

Tras la independencia México el teatro de corte oficial atravesó por un espacio de limitada creatividad y de poca relación con el contexto concreto de los espectadores, la influencia del romanticismo europeo como discurso hegemónico del teatro de su época en conexión con la inestabilidad política, social y económica del recién conformado México promovió la presencia de escenificaciones imitadas de otras latitudes las cuales eran representadas en los pocos teatros del país, abriendo una brecha entre el teatro de la clase dominante y las representaciones escénicas tradicionales de las clases populares presentes en fiestas y celebraciones católicas; respecto a las escenificaciones oficiales bien merece retomar las palabras de Argudín (1985) quien menciona que:

El siglo XIX quedó confinado teatralmente a las actitudes decadentes, de acuerdo con el romanticismo de la época, el cual impidió que los asuntos reales llegaran al escenario. El decimonónico fue un teatro de excusas, de evasión, de sensaciones e ideas limitadas. (pág. 19).

Fue durante los primeros años del siglo XX, que el régimen porfirista promovió la construcción de espacios teatrales donde se presentaran obras de primera calidad venidas de Europa, la búsqueda hegemónica por modernizar al país siguiendo las líneas canónicas europeas desató un nuevo gusto por los espectáculos operísticos, al tiempo que en la periferia, en las plazas, calles y kioscos escenificaciones del así llamado género chico fueron cobrando mayor relevancia entre la población. Siguiendo a Argudín podemos remarcar que:

Durante la época porfirista, la importación de espectáculos de primera calidad, especialmente de ópera, género de moda, propicio la construcción de grandes coliseos que aun hoy son el orgullo de las ciudades donde se encuentran... También en algunos locales de la capital se ofrecían al público "tandas" destinadas al género chico o ligero, las cuales daban oportunidad a la gracia chispeante, a la picardía, a la alharaca y aún al escándalo. (Argudín, 1985, pág. 29).

Así el desarrollo del teatro popular en México a principios del siglo pasado se encontró marcado por la presencia teatros itinerantes contruidos provisionalmente dentro de carpas en las cuales se presentaban piezas que articulaban música, baile y sátira política. Estas manifestaciones de teatro no institucional fueron pioneras de la construcción de teatralidades propiamente contra hegemónicas en este país, en ellas se desarrolló el así llamado teatro de revista, el cual transmitía por medio de chistes improvisados las noticias políticas de mayor relevancia dentro del Estado, Frischmann (1990) Siguiendo al investigador teatral mexicano Francisco Monterde puntualiza la relevancia de estas manifestaciones de teatro popular al mencionar que:

Otra clase de obra frecuentada por las clases populares en aquellos tiempos era "el llamado género chico" en revistas hechas a base de chistes con alusiones

políticas del momento actual... Además, de la existencia de “teatrillos de barrio” o “earpas”, a los que acudía un numeroso contingente de las clases trabajadoras que disfrutaban por un precio mínimo (pág. 49).

Más tarde, a mediados de la década de los cuarenta surgió un programa de teatro popular campesino conocido como “Misiones Culturales”¹⁷; generado por escuelas normales ambulantes, buscaba la transmisión de saberes de sanidad, control de plagas, rotación de cultivos, el sentido de la revolución como pieza central del nuevo bloque histórico, y sobre todo “despertar el interés de los habitantes rurales en sus propios problemas, para enseñarles la manera de resolverlos y para estimularlos a la acción” (Frischmann, 1990, pág. 51). Estas “misiones” terminaron su ciclo a finales de la década referida y no fueron retomadas de manera categórica sino hasta principios de 1971 con la instauración del Teatro Conasupo¹⁸ de Orientación Campesina el cual cambiaría los temas prácticos de subsistencia propios de las misiones culturales por la búsqueda de generar una crítica ante el sistema hegemónico de explotación de su época; Frischmann (1990) puntualiza en ese sentido que:

Este proyecto [teatro Conasupo de orientación campesina] cambiaría profundamente el rumbo del teatro popular dentro del Estado al sustituir los temas “prácticos” por otros que tratarían en forma crítica la situación política y socioeconómica del pueblo rural, e incorporando como actores a campesinos, quienes crearían en forma colectiva sus propias obras. (págs. 52 y 53).

Este programa dejó una importante huella en tanto las posibilidades del teatro como mecanismo de transformación social en México, Rodolfo Valencia, supervisor artístico del programa menciona al respecto que:

Como el actor formaba realmente un lazo de intercambio de información en ambos sentidos, traía la información de toda la corrupción que existía dentro de Conasupo; a tal grado que los técnicos encargados de la división de la calidad del grano salieron absolutamente todos... Y desde ese momento los técnicos

¹⁷ Entre 1942 y 1948 las Misiones Culturales construyeron 200 teatros, presentaron 500 obras y dieron 400 funciones de marionetas. (Frischmann, 1990)

¹⁸ Compañía Nacional de Subsistencias Populares

fueron nombrados por elección popular en las comunidades y se cambió totalmente la estructura. Se cambiaron las formas de pago a los campesinos, se cambiaron por supuesto a los pagadores, se cambiaron realmente la estructura y la relación entre el Estado y los campesinos en una manera radical a través del teatro. *Es decir, que era un teatro verdaderamente popular, que verdaderamente había cumplido una función popular en beneficio de las clases campesinas* (Entrevista a Valencia, en Frischmann 1990, pág. 70)

Posteriormente surgieron nuevas manifestaciones de teatro popular inspiradas en los modelos del teatro del oprimido (Boal), así como en la creación colectiva (Buenaventura), entre ellas se destaca el Proyecto de Arte Escénico Popular, el cuál buscaba el desarrollo del teatro popular como medio para la manifestación de problemáticas sociales donde fuese posible hacer del teatro un instrumento “educativo”, “comunicador” y “transformador”. Este programa operó en tres áreas: rural, urbana e infantil, en él las obras eran gestadas por los propios ciudadanos por medio de creaciones colectivas en las cuales la comunidad misma se volvía los personajes de su propio teatro y de él aprendía, por medio de la representación el camino a la acción y la transformación (Frischmann, 1990).

Esa partir de finales de la década de los sesentas que los grupos y compañías de teatro de carácter contra hegemónico comenzaron a florecer por diferentes partes del territorio nacional, el proyecto de Teatro Popular Proletario impulsado por el Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA) comenzó su producción escénica en el año de 1973 y ha mantenido desde entonces un largo repertorio de producciones teatrales de protesta y crítica teatral tanto en la capital del país como es un periferia, así mismo el Teatro popular Independiente: “Grupo Cultural Zero”, surgido en Cuernavaca Morelos en 1983 ha realizado a lo largo de estos 35 años una importante serie, de piezas teatrales construidas desde una perspectiva contra hegemónica; existen muchos otros de teatralidades que bien pueden ser consideradas como piezas orientadas hacia la transformación social.

Ahora bien, como se mencionó al principio de este apartado, no es la intención del presente realizar un mapeo completo de las manifestaciones teatrales contra hegemónicas sucedidas en este país, empresa que en sí misma bien merecería una investigación completa; los casos aquí brevemente descritos son tan solo una pequeña fracción de las

múltiples manifestaciones teatrales que son antecedente de formas, acciones y relaciones contra hegemónicas.

No se trata de reducir el panorama histórico a los ejemplos aquí descritos sino plantear una base que permita concebir el teatro orientado a la transformación social desde el reconocimiento de su presencia y desarrollo a lo largo de casi un siglo tanto en Europa como en América Latina. Es en ese sentido que se tomó la decisión de profundizar en el caso del Grupo de teatro peruano Yuyachkani, el cual como veremos con detenimiento es una muestra clara de un teatro orientado a la transformación social, tanto por su planteamiento estético como ideológico, práctico y procesual. Se trata de un grupo creador de un teatro gestado de forma independiente a la lógica de comercio y consumo de bienes culturales, se trata de un teatro periférico, alejado de las luces del reconocimiento institucional pero cercano al pueblo a su memoria y a su realidad; pasemos pues sin mayores preámbulos a su estudio y análisis.

3.5 El grupo de teatro Yuyachkani

Un caso de teatro orientado a la transformación social en Perú desde 1971 hasta la actualidad.

Presentación

Ya que parte fundamental de esta investigación consiste en el reconocimiento histórico de casos concretos de teatralidades orientadas a la transformación social es que se tomó la decisión de profundizar en el caso del grupo peruano de teatro Yuyachkani, el cual se ha caracterizado a lo largo de más de cuatro décadas por la constante creación de espectáculos escénicos profundamente vinculados con la situación política y social de Perú, siendo uno de los principales expositores del teatro orientado a la transformación social que actualmente permanece activo en Latinoamérica.

Tiene sentido dedicarle este espacio de análisis porque nombrar y reconocer el trabajo de este grupo es darle espacio a las particularidades de una historia que difícilmente podremos encontrar en la Historia oficial del desarrollo del teatro de candilejas, porque en

los intersticios del devenir de este grupo se encuentran elementos en común con un sin fin de grupos que han compartido búsqueda e ideología.

No se pretende en ningún momento concebir al Grupo Yuyachkani como un modelo ideal a seguir, ni mucho menos sugerir que se trata del mejor o más importante grupo de teatro orientado a la transformación social; se trata de profundizar en los elementos concretos de un caso que bien puede arrojar luz sobre los mecanismos tanto materiales como ideológicos de un teatro que se gesta en estrechó vínculo con el pueblo, con su memoria, sus tradiciones, y su voz. Vilchez Ramírez, en su tesis *Yuyachkani: en la búsqueda de un teatro necesario en el Perú* (2016) menciona al respecto que: –el teatro de Yuyachkani se crea por, de y en el Perú por lo que con sus propuestas escénicas responden a las necesidades y contexto de los peruanos; lo que los convierte en hacedores de un teatro necesario para el Perú” (pág. 5).

El uso de diferentes técnicas de creación escénica, el constante desarrollo de discursos teatrales vinculados con la experiencia del pueblo ante los sucesos históricos, políticos y sociales de Perú, el uso de recursos propios de la tradición peruana así como la constante disposición y búsqueda de presentar sus trabajos escénicos en espacios de fácil acceso a la población en general convierten entre otras cosas al grupo Yuyachkani en un caso esencial del teatro orientado a la transformación social.

3.5.1 Origen del grupo Yuyachkani, una historia de lucha peruana

El grupo de teatro Yuyachkani, conformado actualmente por: Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Miguel Rubio y Julián Vargas. Tuvo su origen en 1971, año en que Miguel Rubio, Teresa Ralli y Rebeca Ralli¹⁹, tras haber compartido varios procesos de montaje de obras de Bertolt Brecht decidieron montar la puesta en escena *Puño de cobre*, obra que denunciaba las atrocidades sucedidas en la matanza de la Mina de Cobriza ocurrida el mismo año en el cerro de Pasco por parte de los

¹⁹ Tres años después del origen del grupo, 1974, se integró Augusto Casafranca; dos después de él, 1976, Ana y Débora Correa y, poco después, Julián Vargas. (Vilchez Ramírez, 2016, pág. 15)

agentes de la policía *Sinchis*; los cuales dieron muerte en ese momento a cinco mineros, incluyendo al Secretario General del Sindicato, Pablo Inza, así como la desaparición forzada de varios trabajadores (dando un total de 25 muertos) que participaban en la huelga general de trabajadores de la *Cerro de Pasco Corporation* (CPC), huelga que hasta ese momento se había prolongado durante más de un mes.

Sin embargo este acontecimiento no es arbitrario ni aislado, responde a un complejo entramado de conflictos entre los sindicatos y las compañías mineras cuyo origen se remonta a principios del siglo XX y que bien merece ser desarrollado con mayor detenimiento.

Dado que la minería en Perú ha conformado desde tiempos coloniales la principal actividad del país, y de forma concomitante las organizaciones sindicales de mineros ~~han~~ representado la columna vertebral de la clase obrera peruana, no sólo por su alta composición proletaria (son 80,000 obreros), sino sobre todo por la importancia de la minería para el imperialismo y el funcionamiento de nuestra economía *-peruana-deformada*” (Sulmont, 1980, pág. 1).

Así, el conflicto minero en Perú resulta de gran relevancia para comprender el desarrollo histórico de este país, dada la importancia que tuvo la minería en el proceso de desarrollo capitalista de la nación, la lucha obrera emprendida por los principales sindicatos se extiende a lo largo de casi un siglo y ha sido un factor esencial en el proceso de consolidación del actual Estado peruano tanto en el plano económico como en el político y social.

Cerca del año 1800, tras la explotación desregulada de las minas Peruanas durante la colonia española, las principales vetas quedaron agotadas, de modo que continuar con la explotación de recursos minerales implicaba el uso de tecnología que en ese momento se encontraba fuera de las posibilidades del imperio español, este proceso, propio de la acumulación originaria (Robinson, 2013) dejó a una población dividida, empobrecida y diezmada, en palabras de Sulmont (1980): *–Al finalizar el siglo XVIII, luego de centurias de explotación irracional, la mayor parte de las minas cerraron. La población indígena era tremendamente reducida y las vetas más florecientes estaban agotadas.*” (pág. 2).

Sin embargo el descubrimiento de grandes depósitos de Guano y Salitre a mediados del siglo XIX en tierras peruanas dieron un nuevo impulso a la economía del país, colocándose así de manera activa en el comercio internacional, para finales del siglo XIX un importante grupo de inversionistas extranjeros, (estadounidenses principalmente) invirtieron grandes cantidades de capital en la instauración de la industria minera, comenzando con la fundación de la *Cerro de Pasco Corporation*. (Zapata & Garfias, 2014).

Cabe puntualizar que el uso del método del enganche²⁰, que emplearon las compañías extranjeras para atraer trabajadores campesinos hacia las minas provocó una combinación de mineros campesinos que trabajaban por temporadas en las minas y otras en el campo, dando pauta al surgimiento de una clase obrero campesina que apenas contaba con las condiciones básicas de existencia, ésta fue duramente explotada dada la escasa necesidad de mano de obra especializada y la constante contratación de nuevos trabajadores temporales por parte de las empresas mineras.

Las jornadas laborales a principios del siglo XX tenían una duración de hasta 36 horas consecutivas, no existían servicios de salud, la intoxicación por metales pesados provocaba envenenamiento en los trabajadores, los espacios de descanso otorgados eran únicamente para la comida y la masticación de coca, entre otras maneras brutales de explotación (Sulmont, 1980).

No fue sino hasta 1929 que comenzaron las primeras organizaciones sindicales mineras comenzando con la fundación de la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP) dirigida por Carlos Mariátegui, misma que fue declarada ilegal un año más tarde por el dictador militar Luis Miguel Sánchez Cerro (Zapata & Garfias, 2014).

De este movimiento obrero surgen los dos partidos de izquierda más influyentes en la historia del siglo XX en el Perú: El partido de Alianza Popular Revolucionaria, mejor

²⁰ El enganche es un viejo sistema de contratación en el que la empresa, mediante un “enganchador” adelanta al campesino una suma de dinero a título de préstamo, que éste debe pagar trabajando en la mina. Generalmente el contrato de enganche coincidía con períodos de baja actividad agrícola, en especial después de la cosecha. Los enganches representaron una mano de obra minera barata para las empresas, casi la mitad de un obrero estable. Los capitalistas ahorraban parte del pago de la fuerza de trabajo en la medida que los medios de subsistencia de los mineros quedaban asumidos en parte por su trabajo como campesinos. (Sulmont, 1980, pág. 3)

conocido como *APRA*²¹, dirigido por Víctor Raúl Haya Torre y *el Partido Comunista* a cargo del líder sindical Carlos Mariátegui. En 1930 el asesinato de 23 trabajadores (que marchaban en apoyo a la huelga general promovida por el CGTP) por parte de las fuerzas policiales marcó un hito en la lucha de clases peruana que abriría paso a décadas de lucha obrera organizada en contra de los poderes transnacionales de orden pro capitalista abalados por el Estado.

Tras una serie de reformas ocurridas al interior del APRA, el partido de izquierda comenzó a presentar una tendencia reformista reconciliadora con las políticas extractivistas impuestas por el Estado en favor de las empresas extranjeras, dando pauta a la conformación de una izquierda política flexible ante las imposiciones internacionales de préstamos para el desarrollo y endeudamiento nacional promovidas por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Así mismo, el auge de la industria armamentística estadounidense después de la segunda guerra mundial provocó un nuevo impulso hacia la explotación de materias primas en las zonas mineras de América latina, siendo Perú uno de los principales países involucrados en el proceso, Sulmont (1980) menciona al respecto que:

Después de la segunda guerra mundial, el imperialismo norteamericano, líder del mundo capitalista, tomó especial interés en controlar los productos estratégicos para su poderío industrial y militar, principalmente los minerales y el petróleo. De allí que las principales inversiones en el Perú se hayan dirigidas hasta estos sectores. Como consecuencia de ello, la producción minera peruana aumentó considerablemente y acentuó su peso en la economía, aportando más de la mitad de las divisas del país. (pág. 11)

El crecimiento industrial conllevó al mejoramiento tecnológico y al uso de maquinaria de mayor volumen y complejidad, provocando la necesidad de mano de obra especializada, lo cual fomentó la organización de trabajadores estables al interior de las compañías y redujo la posibilidad de las empresas de hacer tabula rasa por medio de despidos masivos de personal, dando como resultado mayores oportunidades de

²¹ Partido político fundado oficialmente el 7 de mayo de 1924 y que llegaría al poder democráticamente en los años de 1985 y 2006 bajo la candidatura de Alan García.

organización y lucha por parte de los trabajadores, deviniendo así en una inminente ola de movimientos sindicales, que para la década de los 70's alcanzaría su punto más álgido.

Los años 69-71 fueron de gran auge de las luchas mineras, como consecuencia de la reorganización y centralización sindical y de la línea combativa de las nuevas dirigencias que mantuvieron una autonomía de clase, frente al reformismo. En estos años, se realizaron numerosas huelgas y marchas de sacrificio. La proporción de huelgas sobre el total del país fue considerable (69% de las horas hombre perdidas en 1971), a pesar que los mineros y metalúrgicos no pasaban del 2% del total de los trabajadores del país. (Sulmont, 1980, pág. 23).

Para septiembre del año 1970 todo el sector minero se encontraba en huelga (más de 20,000 trabajadores). A mediados de 1971 los sindicatos de *Cerro de Pasco Corp* comenzaron una huelga tras la negación de la compañía de responder ante las peticiones elaboradas por los sindicatos (139 puntos), el secuestro de tres funcionarios de la empresa desató una ola represiva por parte del Estado que marcaría un nuevo giro de asesinatos y secuestros que marcarían la historia de la lucha sindical durante las siguientes décadas.

Los enfrentamientos entre la policía y los trabajadores del sindicato de la CPC dieron como resultado la masacre del Cerro de Cobriza previamente mencionada así como la desaparición de múltiples líderes sindicales y la disolución formal de las garantías sindicales en Lima, Pasco y Huancavelica (Revocadas en el año de 1972).

Así, al considerar la trayectoria del movimiento obrero en el Perú es posible vislumbrar cómo el origen del grupo Yuyachkani no responde a una nota de prensa amarillista de corte aislado, sino a un momento clave en el desarrollo histórico de las fuerzas de movilización social, se trata de una trayectoria de transformación, organización y lucha popular ineludible para comprender la historia de Perú.

La historia del movimiento sindical minero registra heroicas jornadas de luchas y muchos sacrificios en el camino de procurar mejores condiciones de trabajo y respeto a nuestros derechos fundamentales. Somos y seremos la vanguardia en la lucha por una vida de respeto y dignidad para los trabajadores

consecuentemente defensores del espacio aboral ganado, y que hoy más que nunca debemos defender. (Zapata & Garfias, 2014, pág. 7)

Sin embargo, para los integrantes del grupo de teatro la información con la que contaban para poner en marcha la puesta en escena *puño de cobre* resultaba tanto insuficiente como de dudosa veracidad, puesto que en gran medida el acceso a la información estaba en manos de la prensa, condicionada por la vigilancia del estado militar impuesto por el entonces presidente Juan Velasco Alvarado.

Para el grupo teatral esto representó no sólo el primer reto en tanto conexión directa con el contexto social sino también el primer desarrollo de una práctica escénica articulada con un proceso de creación crítica anti bancaria (en términos de Freire (1975)) de modo que en un primer momento acudieron a fuentes directas para obtener información de primer mano en tanto a los hechos ocurridos en la matanza del cerro de Cobriza, Miguel Rubio Zapata director escénico de Yuyachkani (2002) narra este primer proceso de investigación y menciona que:

Cuando empezamos a trabajar en *Puño de Cobre* lo primero que se nos ocurre es hacer una especie de indagación: qué dice la prensa, cuáles son las noticias oficiales, qué dicen los hombres del gobierno, para lo que nos sirvió mucho el archivo de DESCO.15... ¿Pero cómo podíamos saber qué decían los mineros si estaban en Huancavelica, en Cerro de Pasco y presos? Entonces lo que hicimos fue incorporarnos al comité de presos y despedidos de Cobriza y ofrecerles ir a hacer una obra de teatro sobre esa lucha. De esa manera tuvimos el acceso a las cárceles y pudimos visitar a los obreros que estaban aquí en Lima, en el Sexto 16 y en Lurigancho 17, y ellos nos describían testimonios de los acontecimientos y confrontábamos con ellos las noticias.” (págs. 117, 118).

En este sentido es posible observar como el proceso de creación de este espectáculo se sustentó desde el origen en una estrecha relación entre los creadores escénicos y el acontecimiento social sobre el cual versó la puesta en escena, dando pie a la elaboración de una obra construida directamente sobre las *tablas* y no a partir de un texto dramático elaborado previamente. La presentación constante de *Puño de Cobre* en plazas públicas,

sindicatos, calles, festivales y foros muestran la abierta intención del grupo por crear un espectáculo accesible, cercano, cargado de significado directo, donde el espectador, más que un observador, fuese participante de la obra, no sólo en su ejecución performativa sino también en el proceso de creación, Rubio Zapata (2002) lo puntualiza al mencionar:

Cabe señalar también que el espectador está presente no sólo en el momento que recibe la imagen, sino desde antes, desde cuando el grupo selecciona la obra, los temas, las técnicas. Es decir, está presente desde el inicio mismo del proyecto, porque es a él hacia quien está dirigido el espectáculo (pág. 22).

Así mismo es necesario mencionar que al tiempo que se desarrollaban los ensayos de *Puño de Cobre* el grupo teatral comenzó con la emisión de un periódico/boletín llamado Yuyachkani, con el tiempo la gente de Lima comenzó a conocer a dicha agrupación por el nombre de su boletín que en quechua significa *estoy pensando, estoy recordando*, (Vilchez Ramírez, 2016) el vínculo con el recuerdo y la persistencia de la memoria traza así desde el origen de este grupo un contacto directo y entrañable, con el pueblo y con la memoria histórica de su país, eje central de su trayectoria como creadores comprometidos con un teatro orientado hacia la transformación social.

3.5.2 Prácticas escénicas del grupo Yuyachkani

La trayectoria de este grupo, (más de cuatro décadas de trabajo escénico ininterrumpido) es por demás basta y compleja, de modo que resulta inadecuado generalizar las características de sus puestas en escena a partir de una línea estética determinada, dado que a lo largo del tiempo no sólo las obras han ido modificando sus características escénicas, sino también las propias técnicas de creación. Puede decirse que cada espectáculo ha representado un proceso de creación independiente y por lo tanto la necesidad de desarrollar nuevas técnicas de montaje. En palabras de Rubio (2002):

Cada idea, cada proyecto de obra va definiendo una forma de asumir el trabajo creativo. No postulamos un solo camino o método. Hay muchas

posibilidades de abordar un tema y hay múltiples factores que influyen tanto en la motivación inicial como en el proceso de desarrollo mismo. (pág. 5).

Sin embargo, aunque al interior de cada proyecto el camino a seguirse haya sido distinto, es posible identificar un conjunto de prácticas escénicas características de este grupo, tales como el proceso de acumulación sensible, el trabajo de grupo, la creación colectiva y la formación multidisciplinaria, todas ellas están articuladas por una ideología congruente de lucha y compromiso social, así, para profundizar en estas prácticas es necesario contemplar, antes que nada la decisión abierta de desarrollar un teatro popular que le sea necesario al pueblo mismo, Miguel Rubio (2002) menciona en ese sentido que:

Si lo que nos interesa es detenernos en las motivaciones del teatro popular... encontramos aquí como esencial su compromiso social abierto: la opción por el cambio que hace mostrar al mundo siempre en proceso de ser transformado por la acción del hombre.

El teatro popular se dirige prioritariamente a un público interesado en la transformación social... que exige un teatro esencialmente de búsqueda y no de repetición, un teatro que le hable claramente, un teatro que le sea necesario. (pág. 21).

Es en ese sentido que el proceso de acumulación sensible se vuelve profundamente relevante, ya que es en este momento en el cual los actores se involucran de manera activa con la temática sobre la cual se encuentran construyendo la obra, este proceso abarca desde el encuentro directo con el contexto, (como es el caso de las entrevistas con los trabajadores de las minas para la puesta en escena de *Puño de Cobre*) hasta la investigación teórica al respecto, asesorías con profesionales, trabajo de exploración con objetos, entrenamiento personal, entre otros.

... el proceso de acumulación sensible es entregarse a las sensaciones y texturas que nos acercan a la materialidad de los impulsos que se irán convirtiendo en fragmentos de una construcción, es un asedio en muchas direcciones, es una batería que se va cargando, es un proceso intenso, intuitivo, que va estableciendo su propia lógica hasta que revienta y se revela en forma. (Rubio Zapata, 2002, págs. 184, 185)

En gran medida el proceso de acumulación sensible es una práctica escénica íntimamente ligada a la visión del proceso del teatro del oprimido de Augusto Boal (2009), quien a su vez tuvo una fuerte influencia de la pedagogía del oprimido elaborada por su mentor Paulo Freire (1975), para quienes resulta fundamental tanto contextualizar como sensibilizar el proceso de transmisión de conocimiento. El propio Gramsci (1970) se ocupa de ello al momento de comprender la manera en que los intelectuales se involucran por medio de su praxis dentro del proceso de organización de la sociedad civil:

El error del intelectual consiste en creer que se puede *saber* sin comprender y, especialmente, sin sentir y estar apasionado (no sólo por el saber en sí sino también por el objeto del saber)... no se hace política-historia sin esta pasión, es decir, sin esta conexión sentimental entre los intelectuales y el pueblo-nación. Al faltar este nexo, las relaciones del intelectual con el pueblo nación son relaciones de orden puramente burocrático, formal, o se reducen a ellas; los intelectuales se convierten en una casta o en un sacerdocio (Gramsci A. , 1970, pág. 70).

Otra práctica fundamental de Yuyachkani se encuentra en la conformación del colectivo a manera de grupo, conformación que se opone diametralmente a la lógica de la compañía, la diferencia no solamente estriba en la proyección temporal que el grupo tiene sobre la compañía sino en la organización interna de roles, responsabilidades y tareas.

En otras palabras mientras que la compañía representa la conformación tradicional de teatro en occidente, donde un director y un productor se encargan de reclutar personal que trabajaran según el rol específico asignado, (ya sean actores, bailarines, iluminadores, escenógrafos o asistentes) cuya duración suele prolongarse únicamente a lo largo de una puesta en escena o un conjunto de montajes articulados a manera de proyecto integral; el grupo en cambio extiende su existencia como tal más allá de un montaje o proyecto dado, aquí los integrantes trabajan de manera colectiva desde la gestación de cada nueva puesta en escena, las tareas y responsabilidades son dúctiles y se modifican en congruencia con las necesidades, intenciones y características propias de cada proyecto escénico en cuestión, de modo que todos los integrantes del grupo participan en la recolección de información,

acumulación sensible, conformación del espectáculo, construcción escenográfica, difusión, etc. Rubio Zapata (2002) menciona que:

La estructura orgánica del grupo es la negación de la compañía, cuya organización vertical, que contrata actores para una obra, está al servicio de un director y de una cabeza de elenco y que determina sus relaciones por las leyes del mercado. Los grupos tienden a ser expresión democrática de un objetivo a cuyo servicio está la organización del mismo. Establece relaciones más bien horizontales y sus integrantes participan de todo el proceso creativo: desde la búsqueda de la obra o del tema hasta el momento mismo del montaje, pasando por la producción y la distribución colectiva de tareas técnicas (pág. 34).

La organización del colectivo en forma de grupo promueve también la posibilidad constante de trabajar sobre nuevas técnicas de montaje y de transformar los mecanismos por medio de los cuales se construye la puesta en escena de manera concreta, así, una de las principales prácticas que devienen del trabajo en grupo es el uso de la técnica de *creación colectiva*, en ella los integrantes del grupo participan de manera activa en el proceso creativo, técnico y discursivo de la puesta en escena, el espectáculo se va conformando a partir de las múltiples propuestas de los actores y creativos, generadas en improvisaciones, acciones escénicas, uso de objetos, desarrollo escenográfico, espacial, sonoro y musical, por medio de esta práctica los actores son creadores del discurso y no cuerpos que encarnan la creación dramaturgica literaria del teatro convencional, la creación colectiva está conectada al proceso personal de acumulación sensible desarrollado en estrecho contacto con la realidad social ante la cual se pretende incidir, es parte fundamental de la conformación de teatralidades horizontales tanto en organización intragrupal como en la relación con el espectador, en ese sentido Zapata (2002) menciona que.

A la dramaturgia colectiva se llega por necesidad de creación de espectáculos que satisfagan las necesidades de grupos teatrales que, estimulados por una relación estrecha con su público buscan con ellos y para ellos temas o propuestas de espectáculos que sean de interés para el espectador popular. (pág. 32)

Esta organización en tanto a la distribución de tareas creativas se remonta a la comedia del arte, a mediados del siglo XVI, pero cobra una fuerza única en el teatro latinoamericano de mediados del siglo XX con la propuesta de creación colectiva del Teatro Experimental de Cali impulsada por Enrique Buenaventura. El propio autor, actor, y dramaturgo colombiano fue parte de las influencias directas de Yuyachkani y compartieron espacios en festivales y encuentros de teatro. Resulta pertinente mencionar la observación que la investigadora teatral Beatriz Risk en su libro *La dramaturgia de la creación colectiva* (2009) hace al respecto:

... la creación colectiva nace de una necesidad: no fue el resultado de una dirección ni de una intención. Al haber tomado el camino independiente, el grupo supo que “el teatro era una herramienta para participar en la transformación de la sociedad” y como tal tuvo que sistematizar el proceso para facilitar su aproximación al hecho teatral. (pág. 109)

Al transformar el papel del actor hacia una posición activa en el proceso creativo se vuelve necesario que el propio actor cuente con una amplia formación multidisciplinaria, abarcando herramientas de formación física, (como entrenamiento corporal, dancístico y circense) conocimiento musical, (canto, ejecución instrumental), conocimiento literario (dramaturgia, creación discursiva) y conciencia crítica ideológica, sustentada desde luego en un profundo conocimiento de la historia y la situación política cultural del contexto social donde se crean y presentan las obras. Para Yuyachkani la necesidad de que los integrantes del grupo fueran actores múltiples queda plasmada con gran claridad en la entrevista realizada a Miguel Rubio (Yuyachkani, 1998) en la que menciona:

La búsqueda de un actor múltiple era nuestra consigna, nosotros teníamos que buscar un actor múltiple, porque el tipo de espectáculo que nosotros queremos hacer pasa por eso, pasa por una formación en varias disciplinas, que no es la formación tradicional del actor.

En gran medida la transformación en las formas estéticas de las puestas en escena de Yuyachkani hacia formas liminales de teatralidad es resultado congruente de los mecanismos alternativos de creación teatral, más que un objetivo de distinción plástica del

grupo, las propuestas escénicas, al comienzo de su trayectoria fueron catalogadas por la crítica en muchas ocasiones como piezas de performance, más que de *teatro* propiamente dicho²², resulta interesante observar que esto no representó un punto negativo para el colectivo, sino un reto de inmersión profunda en la multidisciplina:

El teatro fue solamente la puerta, la puerta hacia pensar en nuevas posibilidades dramáticas... lo que se escribe en el espacio escénico es lo que funciona, y hay que probarlo, hay que romper, incluso si no se llama teatro no importa, nos inventaremos otro término, le llamaremos acción escénica si es que alguien le ofende esto; que no responde a lo que es el -teatro como tal". (Yuyachkani, 1998)

Las prácticas descritas en este apartado distan mucho de ser las únicas empleadas por este grupo teatral, sin embargo son muestra del compromiso de Yuyachkani por generar obras que, además de tener de gran valor estético a nivel escénico sean a la vez piezas que se encuentren entrañablemente entrelazadas con las condiciones sociales del bloque histórico al que pertenecen. Son así una puerta abierta a la reflexión, a la confrontación y a la recuperación de la memoria, fundamental para comprender las características históricas del estado de dominación del contexto para el cual son generadas dichas obras.

Por ello el grupo Yuyachkani es referente nuclear para comprender las posibilidades del teatro como una praxis contra hegemónica, desarrollada en estrecho vínculo con aquellos que eventualmente serán observadores y participantes de la creación teatral planteada.

Tengamos en cuenta que se ha partido del entendimiento del teatro como una estructura ideológica, por medio de la cual las ideologías de bloque histórico en cuestión son transmitidas, reproducidas o transformadas, así el grupo Yuyachkani es muestra fehaciente de las posibilidades que el trabajo teatral tiene como mecanismo de transformación ideológica, de ser un espacio de encuentro, crítica y des enajenación, un sitio de reconocimiento y de toma de conciencia crítica, histórica, social. Retomemos a Marx, quien menciona:

²² En el sentido de teatro convencional, véase apartado 1.2.1 *Teatro una construcción histórica y cultural*.

cuanto menos comas, bebas, acudas al teatro, a los bailes o al café y cuanto menos pienses, ames, teorices, cantes, pintes, practiques la esgrima, etc., más podrás ahorrar y *mayor* será tu tesoro que ni la polilla ni la herrumbre deteriorarán: tu *capital*. A medida que seas menos, que expreses menos tu propia vida, tendrás más, más *enajenada* estará tu vida y más economizarás de tu propio ser enajenado (Fromm, 1962, pág. 152).

3.6 Reflexión final

Ver al teatro a la luz de la historia y comprenderlo en función del contexto particular del bloque histórico donde se ha suscitado nos permite vislumbrar las diversas funciones que ha desarrollado el teatro a nivel social. Reconocer su poder como medio de cohesión dentro del mundo griego de la época helénica o su rol como mecanismo evangelizador en la edad media europea o la época de la colonia en México nos permite dimensionar el teatro como un poderoso mecanismo de transmisión y reproducción ideológica, pero también nos da claridad en tanto sus manifestaciones contra hegemónicas tales como la comedia del arte o el teatro proletario de Piscator, abriendo así el abanico de sus posibilidades como mecanismo de transformación social que distan mucho de ser propias de ésta época.

La historia nos demuestra que aquello que nuestros antepasados comprendieron como teatro ha cambiado, no sólo en tanto su manifestación escénica sino también como fenómeno social y sus implicaciones en las relaciones dadas en cada contexto. El constante devenir del mundo social ha mantenido en todo momento un vínculo inquebrantable con las manifestaciones teatrales que como vimos son expresiones vivas de la cultura, del pensamiento de su época, de su tradición y su esperanza de transformación; y así como antes el teatro cambió; las manifestaciones actuales y nuestra comprensión del teatro también cambiarán.

Analizar las transformaciones sucedidas a partir de la instauración del mundo moderno nos permite reconocer las manifestaciones teatrales contra hegemónicas desde una perspectiva mucho más compleja y crítica, ya que el sistema hegemónico al que se oponen

no es producto espontáneo de la casualidad, es una construcción histórica, causa y consecuencia de la praxis de miles de seres humanos a lo largo del tiempo, por eso para Gramsci la historia es el camino para la comprensión y el cambio del mundo.

De ahí el valor de reconocer al Grupo Yuyachkani como un grupo teatral que ha permanecido activo, presente y vigente ante las múltiples transformaciones que han ocurrido tanto en la sociedad como en el teatro a lo largo de más de cuatro décadas de creación ininterrumpida. La memoria se hace manifiesta en este grupo en todos los sentidos, desde la marca esencial de sus puestas en escena hasta en su nombre mismo.

Sin embargo, queda mucho por reconocer en tanto a las posibilidades del teatro como medio de transformación social. Sirva entonces este recorrido histórico como cimiento firme para comprender las manifestaciones actuales del teatro orientado a la transformación social más allá de sus connotaciones contemporáneas, pues como hemos podido ver nuestra época y nuestro teatro son tan sólo un pestaño dentro de perpetuo universo de cambio y transformación de la vida y la sociedad.



Adiós Ayacucho Grupo Yuyachkani, Lima. 1995.



Rosa cuchillo, grupo Yuyachkani, Lima, Perú 1997



Antígona, grupo Yuyachkani, Lima, Perú 2000

CAPÍTULO IV

Descripción de los proyectos escénicos Cali y Eztli del colectivo Rupestres:

Proceso y escena de un teatro comprometido con su contexto social

4.1 Presentación del capítulo

En este capítulo se desarrollan de manera descriptiva los procesos de creación escénica Eztli y Cali realizados por el colectivo Rupestres. El principal objetivo consiste en sentar las bases que permitan realizar el análisis subsecuente en tanto a contenido y praxis contra hegemónica que presentan los proyectos descritos.

La decisión de seleccionar como sujetos de observación empírica a los integrantes del colectivo Rupestres en los proyectos mentados se sustenta en tres tipos de factores:

1.- En cuanto a su tipo de praxis.

2.- En cuanto su espacio geográfico de acción.

3.- En cuanto a la concordancia temporal entre la ejecución del proyecto escénico a investigarse y la elaboración de la presente tesis.

El primero de estos factores resulta por mucho el de mayor relevancia y complejidad puesto que a pesar de la gran cantidad de grupos y compañías que actualmente se encuentran activas tan solo en el Estado de Hidalgo, son pocas aquellas cuyos intereses se encuentran dirigidos hacia la realización de este tipo de teatro. Más aun al considerar que esta construcción archipoética implica que el teatro se lleve a cabo con y desde el contexto donde se realizan las presentaciones; dejando de fuera una inmensa cantidad de puestas en escena de protesta y sátira social que a pesar de su enfoque crítico se encuentran insertas en otros espacios, como teatros oficiales, cafés, centros recreativos, empresas privadas entre muchos más, y que se insertan en el sistema a partir de otro tipo de praxis, una que resulta concomitante a lo lógica hegemónica de producción y consumo cultural y que siguiendo la línea teórica desarrollada previamente no podríamos nombrar como contra hegemónica; no se desprestigia aquí en ningún momento el valor y la importancia de estas manifestaciones

teatrales, se trata simplemente de distinguir al teatro desde su praxis en tanto sus posibilidades contra hegemónicas.

El segundo y tercer factor resultaron de gran relevancia en tanto las posibilidades materiales para llevar a cabo la investigación etnográfica. Hay que considerar con detenimiento que los casos de este tipo de teatro se suceden dentro de los propios espacios de opresión y dominación, por lo que muchos de ellos se articulan en zonas periféricas, tanto a nivel geográfico [como es el caso del teatro para el fin del mundo en la frontera norte del país]; como a nivel de visibilidad, ya que éste es un tipo de teatro que se manifiesta lejos de la propaganda y el reconocimiento institucional. Además se encuentra invisibilizado ante los reflectores de la industria de la cultural, al que no se tiene acceso por medio de registros institucionales ni por carteleras o propaganda. Es necesario estar cerca del medio donde este teatro ocurre, porque como veremos con detenimiento no es reconocimiento y aplausos lo que persigue.

En ese sentido, la cercanía con el grupo Rupestres propició profundamente el trabajo de campo llevado a cabo, tanto para la experiencia etnográfica en el proyecto de Eztli como para la realización de las entrevistas que dieron testimonio del proyecto Cali. Por ello resulta de gran relevancia que al menos uno de los casos analizados se encontrase en proceso de creación, para poder observar de primera mano las particularidades que se manifestaron dentro de los procesos, las complejidades y contradicciones, los obstáculos y las soluciones que entre tejen el entramado de esta praxis que dista mucho de ser simple y unidireccional.

Cabe puntualizar que este capítulo es particularmente descriptivo e intencionalmente se evita relacionar las prácticas del colectivo con alguna referencia teórica. Esto se hace con la finalidad de brindar al lector los referentes necesarios para comprender los fenómenos desde una perspectiva integral, conocer su historia, sus antecedentes, el proceso que se realizó en cada uno de los proyectos, la manera en que se relacionaron las puestas en escena con el contexto y la forma escénica que tomaron las representaciones teatrales.

4.2 Sobre el proceso de investigación

El trabajo de campo realizado con el colectivo constó de dos etapas, cada una correspondiente a uno de los proyectos mencionados. En el caso del proyecto Eztli se hizo uso del método etnográfico por medio de la técnica de observación participante, esto gracias a que fue posible ajustar los tiempos de realización de la presente investigación con los del proceso de montaje del proyecto en cuestión. Participar del proceso de creación permitió el puntual registro de las actividades realizadas, por medio de fotografías, videos, grabaciones de audio, notas escritas y textos dramáticos elaborados.

En su lugar el proyecto Cali tuvo sitio a lo largo de años anteriores, 2014 - 2016 y se pretende continuar con el proyecto a finales del año 2018 por lo que dicho proyecto se abordó a partir de entrevistas realizadas a los creativos centrales del proyecto así como materiales fotográficos, videos, carpetas, notas de prensa y convocatorias.

Como podemos apreciar fueron utilizadas técnicas de investigación diferentes para cada uno de los casos referidos, esto se sustenta en la necesidad de hacer uso de una metodología de diseño flexible la cual en palabras de Vasilachis (2006) –exige estricta formación sistematicidad, entrenamiento, creatividad y, especialmente, flexibilidad para... implementar nuevas estrategias de recolección y análisis de datos” (pág. 37).

Es imprescindible tener presente que el objetivo central del trabajo de campo consistió en adentrarse tanto en los mecanismos que utilizaron para llevar a cabo las prácticas realizadas, como ahondar en los porqués y paraqués de su praxis, de modo que en el caso de Cali se requirió el desarrollo de otro sistema de recolección de información; ya que se trata de un proyecto cuya primer fase se encuentra concluida²³ (Cali Tampico, 2014, 2015) y no existe una concordancia tempo- espacial que permita el uso del método etnográfico, siendo por consiguiente las entrevistas semiestructuradas el principal instrumento utilizado.

²³ Una segunda fase de este proyecto se encuentra aún en proceso de gestión dentro de la comunidad del Ahorcado en Querétaro, mas no se tiene fecha concreta para su concreción ya que el colectivo se encuentra trabajando en el desarrollo de las condiciones tanto económicas como institucionales para poder llevarlo a cabo en su totalidad.

El uso de entrevistas semiestructuradas se sustenta en la búsqueda por encontrar un mecanismo por medio del cual fuese posible tener acceso a la memoria de los creativos en su complejidad misma, sin encuadrarla en resultados puntuales sobre interrogantes rígidas e inamovibles, pues no hay que perder de vista se trata de sujetos complejos, seres humanos que llevan a cabo su hacer como parte de un todo que es su propia vida, donde las causas y motivos que los mueven a la acción también son relevantes y constituyen parte fundamental de esta investigación, nos adscribimos entonces a la propuesta de Parra (2015) cuando menciona:

Un tipo de comportamiento observable puede constituir toda una serie de acciones y, por eso mismo, las acciones no pueden observarse del mismo modo que los objetos naturales. Sólo pueden ser interpretadas por referencia a los motivos del actor, a sus intenciones o propósitos en el momento de llevar a cabo la acción. Identificar correctamente esos motivos e intenciones es entender el ‘significado subjetivo’ que la acción tiene para el actor. (pág.126)

Dado que en este capítulo el interés se encuentra en presentar los proyectos de Eztli y Cali de manera integral y de la forma más objetiva posible²⁴ es que, para el caso de la información recabada por medio de entrevistas se decidió hacer uso literal de las palabras que los creadores escénicos utilizaron dentro de las mismas para describir los eventos y las prácticas realizadas, su postura ante el teatro, su quehacer como artistas, sus intenciones y motivos, puesto que en ellas se guarda la base ideológica del grupo, construida desde su propia concepción del mundo, desde su propias herramientas epistemológicas y por lo tanto desde su propio uso del lenguaje.

Ahora bien, este colectivo ha mantenido desde su conformación una estructura abierta a la libre entrada y salida de integrantes según el proyecto a desarrollarse, en gran medida cada propuesta conjuga a diferentes artistas, los cuales se integran al colectivo de manera temporal y aunque dependiendo de cada proyecto en concreto los integrantes del colectivo

²⁴ Desde luego se tiene presente que la selección de materiales, ejes de observación y puntos de referencia para la conformación de este apartado implican en sí una postura concomitante a los fines del colectivo, esto no implica en sí un sesgo ante la objetividad con la que se presenta la información sino un posicionamiento ideológico que no parte de la ilusión de una imposible neutralidad. Ser objetivos no significa ser neutros. (Santos, Pensar el estado y la sociedad. Desafíos actuales, 2008)

suelen variar, éste presenta una consistencia tanto en términos de praxis como de ideología, de modo que delimitar a los integrantes del grupo en una estructura estática de nombres y cargos limitaría profundamente el dinamismo y flexibilidad con la que opera el grupo.

En ese sentido es necesario denotar que tan sólo dos de los miembros del colectivo: José Cortés y Manlio Melo permanecieron presentes en ambos proyectos; el resto de los integrantes son artistas distintos, haciendo imprescindible reconocer que no se trata tan solo de creaciones escénicas diferentes en tanto objetivos, mecanismos de creación y planteamiento escénico; sino que implican la colaboración creativa de otros artistas, lo cual conlleva la transformación de las dinámicas de creación y convivencia que se desarrollan en cada uno de los proyectos. De modo que si bien ideológicamente ambos proyectos son concomitantes, en términos de praxis se manifiestan de manera profundamente distinta.

4.3 Origen y desarrollo del colectivo Rupestres

Festival de la Bestia, Apan 2014

A finales del año 2013 José Cortés, Guillermo Nava, Edgar González, Manlio Favio Melo, y Arturo González entre otros alumnos del Instituto de Artes de la UAEH comenzaron a reunirse con la finalidad de realizar espectáculos callejeros contruidos a partir de la combinación de piezas musicales de autoría propia con escenificaciones de clown, estas piezas de teatro callejero fueron el punto de origen para la conformación del colectivo Rupestres, un grupo multidisciplinario de artistas cuyo interés se centró en la elaboración de piezas multidisciplinarias que articulaban música, teatro, pintura, escultura, video, poesía y performance. Dichas obras partían de “euestionamientos filosóficos ante las situaciones del país, entre el narcotráfico y la violencia, la política y la imagen” (José Cortés, Historia del grupo, 2017).

Un paso importante en la consolidación del colectivo fue su participación en el Festival de La Bestia, llevado a cabo en el municipio de Apan en marzo del 2014; este evento, desarrollado e impulsado por Ángel Hernández pretende:

... incorporar a personas defensoras de derechos humanos y agrupaciones artísticas y académicas en el tema de migración con la finalidad de modificar escenarios sociales. El Festival posibilita un espacio de investigación, experimentación e integración artística y social, insertándose en el contexto actual por el que atraviesan los migrantes en tránsito. (Hernández, 2016)

El proceso que se llevó a cabo en este festival sentó las bases del proyecto Cali, consolidó el grupo central de músicos y actores del proyecto Eztli y marcó la dirección de la praxis del colectivo, de modo que resulta relevante detallar algunos aspectos de esta experiencia.

La primer intervención sucedió en la casa del migrante de Apan la cual según la información que recibieron por parte del municipio se encontraba abierta y funcionando, sin embargo al llegar al espacio mentado se encontraron con que la casa se encontraba cerrada por un par de cadenas, el grupo, aprovechando la información que habían recibido por parte de las autoridades decidió romper dichas cadenas y abrirla.

Poco tiempo después apareció el primer tren e invitaron a algunos migrantes a descender, tomar un descanso y recuperarse del camino andado. Esa primera noche se compartieron alimentos y música con los migrantes y se realizaron los preparativos para la pieza escénica a representarse el día siguiente: *Erratica Karmesse*

Al día siguiente y de manera inesperada aparecieron las autoridades de Apan, precedidas por el presidente municipal quien asistió a la inauguración oficial de la casa del migrante. La comitiva de reporteros anunció con gala la apertura del espacio y comenzaron las actividades del festival, así en presencia de las autoridades municipales tanto como de la gente de los alrededores fue que dieron inició las puestas en escena. Minutos después la llegada de un tren cargado de migrantes amplió el grupo de espectadores que presenciaron la puesta en escena *Erratica Karmesse*, en ella un grupo de danzantes aparecía por las vías cargando dos piñatas, la primera de ellas era un hombre vestido con un traje como representación de la clase política y el poder; la segunda un Buzz Lightyear como representación de las fuerzas policiacas antiinmigración.

Tras un desarrollo circense de música y danza se ofreció a los presentes (los cuales se encontraban separados en tres grupos: autoridades municipales, pueblo de Apan y migrantes) a participar en la pieza rompiendo las piñatas, posteriormente se invitó a los espectadores a colocar sus manos con pintura de diversos colores en una tela blanca, la cual tras de ser marcada con las manos de los creativos, múltiples migrantes y gente de la comunidad (las autoridades decidieron no participar) se izó como bandera sobre la casa del migrante como una señal de que se encontraba abierta y disponible para la llegada de los viajeros.

Vale pena recuperar las palabras de Manlio Melo quien menciona al respecto:

Decidimos cuestionar todas las cosas que pasan los migrantes mientras van en su travesía simbolizando el maltrato que tienen de autoridades mexicanas, de maras, de policías, de la misma sociedad de los lugares a donde llegan... hicimos unas representaciones de estas autoridades, maltratando, extorsionando, burlándose, pasándose de lanza básicamente con los migrantes, en la intervención escénica usábamos unas piñatas que justamente simbolizaban al gobierno, a la televisión, al poder, y los migrantes podían desatar su ira con ellos y destrozarlos a palazos, escupirles, patearlos, gritarles, reclamarles, tenían un momento de desahogo, ¿no? (Manlio Melo, entrevista, 2017)

Las autoridades, tras la representación escénica decidieron retirarse del espacio sin aceptar la mano de los creadores; los dos días restantes que duró el festival los integrantes del colectivo permanecieron en el espacio recién inaugurado realizando diferentes actividades con los migrantes, entre las cuales destacan breves talleres de poesía, títeres, música y artesanías.

Estuvimos tres días, dando talleres de poesía, de títeres, de artesanías, talleres de derechos humanos, en realidad la intención era darles herramientas, darles algún apoyo para que ellos pudieran seguir su viaje con alguna herramienta más ¿no? se les enseñaba a hacer artesanía para que las pudieran ir vendiendo, se les daba una bolsita con lo necesario para poder hacer sus artesanías y que

ellos pudieran seguir su camino pero ya moviendo algo, ya pudiendo sacar algo de economía ya no solamente pidiendo lo que la banda les pueda dar sino ofreciendo un producto, algo ¿no? Un par de niños, bueno jóvenes, no eran niños, que les gustaron los títeres, se llevaron ya dos títeres hechos, chiquitos, unos bocones pequeñitos... se les enseñó a contar historias con ellos, muy básicas, chistes, cosas muy sencillas, pero nuestra intención era darles alguna herramienta para que pudieran hacer un poco ligero su viaje, y sacar alguna economía, esa fue la primera intervención que tuvimos (Manlio Melo, entrevista, 2017)

Esta experiencia marcó profundamente la perspectiva del colectivo tanto en términos ideológicos como prácticos, por un lado consolidó la intención de crear espectáculos ideológicamente contra hegemónicos que respondieran a problemáticas concretas del contexto donde se suceden las puestas en escena; y por otro lado consolidó una búsqueda por generar espacios de convivencia directa con aquellos a quienes se dirigían, en palabras de Guillermo Nava, miembro del colectivo: –Se trataba de generar el encuentro con las artes, pero surge no solamente de la necesidad de mostrar nuestro trabajo sino también de sentarnos a dialogar con el vecino, con el amigo, con el campesino, con el obrero.” (Memo Nava, entrevista, 2017).



*Migrante rompiendo piñata
Erratica Karmesse, Colectivo Rupestres, Apan 2014.*



Guillermo Nava (primer plano), invitando a los espectadores a sumarse a la creación de la bandera del migrante.

Erratica Karmesse, Colectivo Rupestres, Apan 2014.



Marcha por las vías.

Erratica Karmesse, Colectivo Rupestres, Apan 2014.

4.4 Proyecto Cali

Tampico 2014 y 2015

Tras la participación del colectivo en el festival de la Bestia, Ángel Hernández decidió extenderles una invitación a participar en el festival de Teatro para el Fin del Mundo (TFM) a realizarse el mes de Noviembre de ese mismo año (2014), este festival busca hacer uso de espacios destruidos o en condición de abandono para crear en ellos propuestas escénicas que promuevan el arte, la cultura así como la inclusión de los grupos desprotegidos y en condición de vulnerabilidad, en palabras del comité organizador del TFM este evento:

Responde a la necesidad de integrar puentes de intercambio, practica y análisis en el tratamiento e intervención de espacios emergentes cuyas características sean las de la destrucción y el abandono, orientando así, una reflexiva que permita establecer el papel que el teatro contemporáneo cumple frente a estos escenarios sus lenguajes de riesgo (TFM, 2014).

Así, siguiendo los lineamientos de la mentada convocatoria el grupo comenzó con la planeación del trabajo a realizarse en la ciudad de Tampico. Cabe puntualizar que, como se mencionó en la introducción del presente capítulo los creativos involucrados en el proyecto Cali no representan la totalidad de miembros del colectivo, sin embargo y dados los objetivos de la presente investigación nos concentraremos en los participantes centrales del proyecto Cali - Tampico, a saber estos fueron:

- José Cortés Ramos- alumno Arte dramático
- Manlio Favio Melo- Egresado Arte dramático
- Román Calva Rubiales- Egresado, docente e investigador
- Juan Fonseca – Docente e investigador
- Daniel Alejandra González – Alumna Arte dramático
- Arturo de Jesús Vázquez- Egresado Arte dramático
- Guillermo Nava- Egresado Arte dramático
- Edgar González Cornejo- Egresado artes visuales

- Orlando Anaya– Ex alumno, artista visual
- Crhystian - Músico
- Ricardo Melo – Artista independiente

Vale la pena reiterar que una de las características de este colectivo es la facilidad con la que nuevos miembros se involucran en cada proyecto, los cuales llegan a insertarse o incluso a retirarse dentro del curso de alguna de las intervenciones, haciendo imposible delimitarlos en una lista estática de nombres. Sin embargo, reconocer que lo dúctil del grupo forma parte nodal de la ideología que cohesiona al colectivo se presenta como un importante punto de análisis en tanto un conjunto de ideologías orgánicas que como veremos en el apartado de análisis, son capaces de organizar al colectivo tanto en estructura como en praxis.

Parte fundamental de la experiencia de Apan había consistido en el aprendizaje de tener un espacio donde poder llevar a cabo los talleres, donde albergarse del frío, donde convivir, descubrieron la importancia de contar con un espacio de encuentro con el otro, más allá de la ejecución escénica, era fundamental contar con un sitio donde se pudiesen gestar las propuestas, donde reconocerse con la comunidad con quién y para quién se desarrollaba la pieza:

Primero necesitamos un espacio donde poder llegar, después un espacio donde poder comer y después un espacio donde poderte recargar a escribir, entonces pensamos que también en cuanto comienzan a ocuparse las necesidades primarias entonces también comienza a existir un mejor espacio en donde poder pensar y en donde poder crear, y así los lugares a los que llegábamos comenzaban por ahí: primero generar un espacio donde por lo menos poder atajarnos del viento, y entonces después la necesidad que era comer y entonces después lo otro que era cotorrear con el otro (Memo Nava, entrevista, 2017).

Antes que un escenario, antes que un lugar para la creación artística, teatral, buscaban la consolidación de un espacio como centro de convivencia y encuentro, de refugio, de colaboración y coexistencia, así es como decidieron otorgar a este proyecto el nombre de *Cali (Calli)*, que en náhuatl significa Casa, y que en palabras de Román Calva consiste en:

Formar un lugar de estar, donde se generará una pieza, una pieza instalación en el sitio de abandono, para que ésta, este sitio, este punto de encuentro sirviera a la comunidad, como un centro recreativo, como un lugar donde ellos puedan socializar, donde puedan ver de otra manera también este vestigio de lugar que es parte fundamental de ese contexto que es Tampico (Román Calva, entrevista, 2017).

Un importante punto creativo de los Rupestres se encontró en la búsqueda de conexión entre las condiciones materiales de existencia, el arte y el desarrollo *espiritual* de todos los involucrados, esta dimensión ideológica resulta de gran relevancia, especialmente si se contempla que en un primer momento, como preámbulo a la experiencia en Tampico el colectivo se refería a Cali como un proyecto en el que:

Buscamos generar un momento que permita la reflexión y el convivio positivo mediante la teatralidad. Comprendiendo la preocupación a la que se enfrentan nuestros hermanos de Tampico, Tamaulipas respecto a la violencia que asecha y daña la paz social. La creencia del Colectivo Rupestre se fundamenta en la capacidad humana de transmitir por medio del arte, una posibilidad de reflexión positiva hacia el progreso espiritual, comprendiendo como espíritu la naturaleza que le da esencia a un lugar o a un ser. (Rupestres, carpeta de trabajo, 2014)

De este modo, a partir de las sedes propuestas por el festival, se decidió trabajar en el Ex hospital civil (Calle Altamira 502-S Zona Centro, 89000 Tampico, Tamaulipas) un edificio emblemático de la ciudad el cual según las bases de la convocatoria del TFM se encontraba en estado de abandono. Sin embargo, al llegar al lugar descubrieron que en el interior del edificio se encontraban algunas personas en situación de calle habitando en el primer piso, esto generó una ruptura inmediata con los planes de trabajo previamente estipulados, pues no se trataba ya de crear un sitio al servicio de una comunidad aledaña que sería necesario captar, sino de adaptar la propuesta a las condiciones particulares de los habitantes del sitio, reconocerlos y reconocerse a sí mismos en ellos, reconstruir un espacio en aras de la convivencia con personas que efectivamente habitaban el espacio y no sujetos periféricos a quienes sería necesario cooptar.

En este punto es menester mencionar que el grupo se encontraba organizado de manera horizontal, la distribución de actividades no dependía de las decisiones tomadas por algún líder sino por la libre voluntad de los participantes quienes a partir de su propio criterio, intenciones y habilidades decidían dedicarse a alguna labor en específico. Román Calva menciona en ese sentido que:

Dentro de las cosas que estuvimos trabajando más allá del ritual pues fue estar colaborando de manera intuitiva, es decir, nadie tenía la responsabilidad de nada simplemente los que querían trabajar lo hacían y los que tenían que descansar descansaban, todo era aparte de escuchar realmente que es lo que faltaba, entonces nos ocupábamos a partir de esas misiones. (Román Calva, entrevista 2017).

Por su parte Manlio Melo hace referencia que:

Uno de los principios del colectivo Rupestres es tratarnos como iguales. Algo que creo que nos ha funcionado mucho en el colectivo es que se ha trabajado de una manera horizontal, nadie es jefe de nadie, simplemente que en algún momento por ejemplo si tú le sabes a la carpintería pues te toca dirigir eso, porque lo sabes hacer, yo no lo sé tú me dices que hacer y lo sacamos adelante... es como una tribu de nómadas, que llega a un lugar y lleva una organización, ya saben quién hace qué y no por esto se pone en un lugar más alto o más bajo que los demás, simplemente cada quién brinda lo que sabe y puede hacer y entonces se vuelve algo comunitario y enorme porque te das cuenta de que tienes a veinticinco personas moviendo las manos para lo mismo (Manlio Melo, entrevista 2017)

Así, durante los nueve días que duró el festival, el colectivo habitó de forma permanente el último piso del Ex hospital civil, se levantó la maleza y los desechos que abundaban por todo el espacio, se construyó una cocina rústica donde se pudieran preparar los alimentos, se realizaron murales en relieve dentro del sitio, se habilitó una polea para poder subir agua, materiales y alimentos y se destinó otro espacio como dormitorio.

dentro de las consignas, de labores diarias, teníamos que despertarnos a las siete de la mañana, hacer nuestra danza, nuestro ritual, nuestra preparación física, para después de ahí irnos a nuestras actividades, unos se encargaban de la comida, otros se encargaban de la construcción, otros se encargaban de ir generando, bueno, acondicionar primero el lugar, limpiarlo. (Román Calva, entrevista, 2017).

Por otro lado se tomó la decisión de que desde el primer momento de su llegada hasta su partida se mantendría encendido un fuego en el espacio central del tejado. Alimentado de los múltiples desechos que presentaba el inmueble este fuego sirvió como punto de encuentro tras las jornadas diarias, centro de reuniones y de convivencia. Fue alrededor del fuego que comenzaron a vincularse con los habitantes del propio edificio, en un comienzo los contactos fueron esporádicos y distantes, sin embargo a partir del encuentro constante, el compartir los alimentos que se preparaban, las bebidas, la música y las escenificaciones que se presentaban para ellos en las reuniones nocturnas fue que el vínculo con los habitantes del sitio fue cobrando solidez. Memo Nava menciona en ese sentido que:

Entonces la intención en un inicio si era como estar en el espacio, un poco también brindar especies de talleres o pues compartir con el otro. Pero se volvió hacia eso, hacer de cenar esperar a que subieran los vecinos que ya eran vecinos y entonces cenar, presentarles algo y pues ahí presentamos títeres, presentamos Clown, presentamos pequeños conciertitos musicales y también un poco como de pláticas que estaban encaminadas a que pensábamos nosotros tanto de la política como de la violencia que se estaba viviendo (Memo Nava, entrevista 2017)

Fue a partir del convivo constante y el reconocimiento mutuo nacido de la empatía, de coexistir con el otro, en las mismas condiciones que los inquilinos del lugar, que los habitantes del espacio se abrieron a compartir su historia con los creativos; se trataba de un grupo de jóvenes encargados del sistema de limpieza de Tampico conocidos como los Gelasios, provenientes de diferentes Estados, habían decidido migrar a la ciudad tras la oferta que recibieron por parte de un hombre llamado Gelasio quién les prometió recibirían

casa y trabajo en la ciudad de Tampico, sin embargo, el único hospedaje que recibieron fue el inmueble abandonado del ex hospital civil y el trabajo encomendado fue el de limpieza de las calles de Tampico, dado que el acuerdo laboral se realizó con Gelasio y no con el ayuntamiento directamente los trabajadores no contaban con ningún tipo de protección social, salario base o prestaciones:

Vienen de la huasteca de San Luis, de Hidalgo, de la huasteca veracruzana, es gente que capta el gobierno de Tampico, los lleva, los deja literalmente aventados en un edificio abandonado bajo condiciones insalubres totalmente y los pone a limpiar la calle... pero los contratos los tienen hechos con un señor, no directamente con los empleados, entonces básicamente están regenteando a la gente, este señor cobra equis cantidad, les paga menos a ellos y el gobierno se lava las manos, no da seguros, no da ninguna certidumbre social para los trabajadores (Manlio Melo, entrevista2017).

Una vez terminada la rehabilitación del espacio, el colectivo dedicó sus esfuerzos a la preparación del espectáculo teatral. Éste se planteó como una ceremonia escénica en la que se realizaba un recorrido al interior del edificio, los espectadores guiados por los actores vestidos con desechos abandonados del propio inmueble eran imbuidos en la experiencia que había significado la rehabilitación del espacio. La pieza de corte performático, presentaba un ritual de iniciación para el espacio; un nuevo comienzo para su utilización libre y abierta en el futuro, una presentación escénica del trabajo realizado, podría decirse una ceremonia sagrada de apertura; por ello le titularon *Nuevo Sol*.

El público todo el tiempo estaba guiado... era una estructura igual, es decir, inicio desarrollo y final, pero en movimiento, con la guía a los espectadores en todo el tiempo, entonces conforme iban avanzando en el lugar, desde que entraban, subían al edificio, y llegaban al centro del Cali que era la presentación del trabajo, y se les iban presentado una especie de fluxus, happenings raro... la escena era como un pretexto para presentar la pieza, la pieza física, el lugar ocupado, era como dar este recorrido res significado utilizando las instalaciones, que ellos vieran los murales, que ellos vieran todo lo que reconstruimos con estas acciones y al final terminamos con la

destrucción de un muro que hacía de barrera entre el paso de la gente y el Cali (Román Calva, entrevista 2017).

La puesta en escena marcó el final de las actividades realizadas en esta primera intervención, el plan consistía en dejar el espacio habilitado para su libre uso por parte de la comunidad, se dejaron algunos alimentos en conserva, agua potable, la cocina habilitada y el espacio reconstruido, la idea central consistía en volver al año siguiente para dar seguimiento al proyecto, verificar si durante este tiempo el Cali había sido utilizado por los habitantes del inmueble o por otras personas de la comunidad, confirmar si el espacio había estado operando o no.

Al año siguiente, dentro del marco del TFM emisión 2015 volvieron al inmueble, la pregunta sobre si el espacio había sido utilizado durante este tiempo había sido confirmada. A su regreso el área del Cali permanecía libre de escombros y basura, la cocina presentaba rasgos de haber sido utilizada constantemente, los murales permanecían intactos y no encontraron indicio alguno de vandalismo en la zona.

Las premisas de trabajo para el Cali 2015 fueron las mismas que las del año anterior y dado que el espacio ya no requería un tratamiento de la misma envergadura para su rehabilitación el colectivo decidió colocar su atención en desentrañar la historia del inmueble habitado. Uno de los factores que modificaron la dinámica fue descubrir que muchos de los habitantes del edificio se habían retirado tras el repentino asesinato de Gelasio, puesto que una vez desprovistos de su única conexión con el ayuntamiento las condiciones laborales se volvieron aún más precarias.

En esta ocasión se trabajaron talleres de títeres y cuentos por medio del reciclaje de objetos desechados con los habitantes que quedaban en el inmueble, esta caminata de recolección de materiales ha formado parte de las actividades que realiza el Colectivo Rupestres desde su primer encuentro en Apan, Memo nava menciona que:

Hacemos una caminata y una recolecta de materiales y a partir de eso armamos lo que se puede, no necesariamente con una técnica ya estereotipada, a veces un guiñol con hilos o un ragú con la cabeza de mismo niño, o sea, es interesante porque también no vas con el afán como de que el otro tenga que

ser un modelo sino también dejas que el otro te sorprenda con otros modelos y de ahí también comienza a existir el material creativo (Memo nava, entrevista, 2017)

En términos de dirección, las actividades del colectivo se encontraban orientadas a desentrañar la historia del edificio, la intención consistía en reconocer el pasado como medio de comprender el presente, se adentraron en espacios cerrados del ex hospital y descubrieron que el espacio había sido usado como centro de operaciones policiales en la época de mayor turbulencia con el crimen organizado, los nexos que el espacio mantenía con el narcotráfico y la policía municipal desataron una serie de reacciones por parte de las autoridades estatales que, en función de evitar un sesgo interpretativo se presentan aquí textualmente:

...La investigación que nosotros estábamos desarrollando en este nuevo Cali iba hacia lo que cómo había funcionado el edificio, y dentro de esa investigación del edificio encontramos una área que estaba destinada a la policía municipal, entonces entramos al archivo de la policía municipal y justo cuando ellos se dan cuenta que estábamos como investigando con respecto a cómo funcionaba ese lugar, nos corren (Román Calva, entrevista, 2017).

...Antes así era el narco local, los cárteles se movían desde la policía y ahí habían estado hasta abajo porque el pinche edificio estaba bien grande y ahí nos metimos a la oficina por la ventana, pinche ventanita, y entramos a las oficinas y ahí estaba todo lleno de papeles, y empezamos sacar un chingo de cosas (José Cortés, entrevista 2017).

En ese edificio hay cosas muy canijas que han pasado, se dice que los sicarios ocupaban ese lugar para torturar y asesinar gente dentro de sus instalaciones, en una parte que te platico que estaba usada para la policía municipal, pues encontramos como rasgos de tortura, manchas de sangre, papeles tirados, muchos documentos que no tenían por qué estar ahí tirados, tendrían que estar resguardados en algún lugar (Manlio Malo, Entrevista, 2017).

En cuanto el servicio de vigilancia del edificio se percató de las indagaciones realizadas por el colectivo, decidieron expulsarlos, así tras puntualizar que el TFM no había tramitado permiso alguno para la intervención y estadía del grupo dentro del inmueble una comitiva de protección civil desalojó a los artistas quienes pasaron las noches siguientes en un espacio aledaño al ex hospital civil.

A pesar de las advertencias manifestadas por las fuerzas del Estado el Colectivo decidió regresar al ex hospital para realizar la puesta final en escena, ésta formaba parte de las actividades de cierre del festival y su re utilización se encontraba encaminada a realizar una memoria escénica del espacio en un gesto simbólico de purificación del pasado sombrío que acarrea el lugar.

La puesta en escena se dividió en instalaciones escénicas presentadas en cada uno de los pisos, los espectadores avanzaban por los niveles del edificio y en cada uno de ellos se presentaba una pieza que mostraba una faceta distinta del lugar:

En el primer piso teníamos la escena de cuando el lugar era un hospital, un hospital que se construyó para los petroleros, un hospital donde obviamente llegaba muy lastimada de las plataformas, mutilados, quemados, bañados en aceite hirviendo, un lugar con mucho dolor. En el segundo nivel hablamos ya de cuando el Hospital se convirtió en sede de la PGR, hablamos un poco de las torturas que se llevaron a cabo ahí se dice que en ese entonces la policía tenía la costumbre de hacer los mentados levantones y desaparecían mucha gente, después pasamos a la etapa en la que el hospital se queda abandonado y se vuelve un mito urbano de la ciudad de Tampico. En el último piso lo que hicimos fue un momento de convivencia, se prendió una fogata, se tocó música, cantamos, platicamos y abrimos al diálogo para la gente con la que habíamos estado trabajando los talleres para que tuvieran un contacto con los organizadores del festival. (Manlio Melo, entrevista 2017).

Cada piso tenía su propio fuego y como se mencionó en cada ubicación se representaban piezas escénicas independientes. La primera de corte fársico presentaba las peripecias de un doctor del hospital que perseguía a un paciente en monociclo. En el

segundo nivel la pieza se centró en la quema de documentos que testimoniaban los usos ilícitos que tuvo el espacio, como centro de torturas y desapariciones, en el tercer nivel se presentó por medio de materiales audio visuales una narrativa del proceso de Cali y finalmente se llegaba al tejado donde la hoguera principal servía de centro de diálogo abierto entre los espectadores, los habitantes del inmueble y los creativos del grupo.

Justo antes de concluir la pieza, ante la presencia de todos los espectadores, organizadores del festival, artistas y habitantes del inmueble apareció un convoy del ejército, bloquearon las entradas y se dispusieron a desalojar por la fuerza a todos los participantes, sin embargo al momento de que las fuerzas del ejército reconocieron que se trataba de una pieza escénica del TFM decidieron detener el operativo y sumarse a la convivencia propuesta por el colectivo

Nos llegaron a intentar sacar del edificio como unas ocho o diez camionetas de militares, todos armados hasta los dientes, cercaron el edificio, se pusieron en las dos entradas principales que había, en las tres, pusieron militares en las escaleras para que no pudiéramos nosotros salir, y nadie más pudiera entrar... platicamos con el comandante, o no me acuerdo que rango tenía el tipo, pero pues le cometamos que nosotros éramos un grupo de artistas, que no estábamos haciendo absolutamente nada malo, y de hecho tuvimos una experiencia muy bonita con los militares... desgraciadamente las autoridades, es decir el gobernador del Estado y el presidente municipal de Tampico no les convenía que estuviéramos nosotros haciendo eso ¿por qué? Porque estábamos haciendo un trabajo que ellos no estaban haciendo. (Manlio Melo, entrevista, 2017)

Al terminar la pieza todos los presentes fueron desalojados y el colectivo tuvo que dar por terminadas las labores del Cali Tampico. Es imprescindible mencionar que tiempo más tarde el edificio fue clausurado por protección civil, acordonaron la zona y prohibieron la entrada a la población en general, la administración actual de Tampico pretende rehabilitar el lugar con fines de convertirlo en un estacionamiento y un centro comercial. Cabe señalar que justo al momento de la presente redacción el edificio del ex hospital civil está siendo derrumbado (Tapia, 2017).



*Inicio de la labor de rehabilitación del espacio
Colectivo Rupestres, Cali Tampico 2014.*



*Presentación nocturna de clown para los Gelaseos.
Colectivo Rupestres, Cali Tampico 2014.*



*Presentación final de Cali (I)
Colectivo Rupestres, Cali Tampico 2014*



*Elaboración de mural
Colectivo Rupestres, Cali Tampico 2015.*



*Dinámica grupal para el inicio de las actividades del día
Colectivo Rupestres, Cali Tampico 2015.*



*Presentación final de Cali (II)
Colectivo Rupestres, Cali Tampico 2015*

4.5 Proyecto Eztli

Tepetitlán 2017

De forma simultánea al desarrollo del proyecto Cali el colectivo Rupestres consolidó un grupo musical denominado “Nómadas Rupestres” el cual a la fecha se encuentra conformado por: Sebastián Abimael Luna, Armando Misael Beltrán, Eli Santos Naranjo, Aldebarán Carrasco, Daniel López Carmona, Gustavo Flores Solís, José Cortés Ramos, Roberto Villa Torres, Fernando Vargas González y Aarón Arellano González. El propio colectivo define su propuesta musical de la siguiente manera:

La música nace de una serie de cuentos que narran diversas historias de personajes que viven en comunidades que se transforman bajo el impacto de la globalización... experimentan los sonidos del rock fusionado con múltiples ritmos como la música popular de diversas regiones de México: Balcan, reggae, ska, blues, jazz y armonías de repertorio clásico (Rupestres, carpeta. 2016)

El proyecto de Eztli surge de la búsqueda por hacer coexistir piezas escénicas multidisciplinarias en las que se integrara la propuesta musical de los “Nómadas” con los elementos teatrales, dancísticos y plásticos del resto del colectivo; Eztli, cuyo significado es sangre en náhuatl propone la fusión de piezas de teatro, danza y performance al interior de un concierto musical, donde el contenido de las letras de las canciones forma parte del trasfondo de la obra de manera integral; en palabras del propio colectivo:

Eztli es la solidificación de las artes como espectáculo; donde la música fusiona los diversos estilos musicales con los ritmos folclóricos de México y del mundo. Regalando a su vez la teatralidad que emerge en sus letras, llevando consigo las entrañas de los acontecimientos actuales del país. (Rupestres. carpeta. 2016)

Un primer acercamiento a esta propuesta tuvo lugar en el año 2016, en ella los artistas escénicos: Daniel Alejandra González, Abraham Solís, Manlio Favio Melo, German Medina Pérez y Celtzin Citlalli Domínguez trabajaron de manera independiente

piezas multidisciplinarias en función de generar una propuesta escénica que acompañase las obras musicales. Este primer acercamiento si bien sirvió como base para la gestión y organización del colectivo de manera integral, creando un espacio de convergencia para la totalidad de los miembros del grupo, no contó con alguna línea anecdótica ni enfoque político determinado, ya que aunque por un lado las propias letras del grupo Rupestres Nómadas son de corte subversivo y contra hegemónico esto no implica necesariamente que la propuesta escénica haya contado con dichos elementos.

Un año más tarde el colectivo tomó la decisión de reconstruir el espectáculo Eztli como mecanismo de denuncia y protesta ante la construcción del gasoducto Tuxpan – Tula, a cargo de la compañía TransCanada, mega proyecto transnacional que pretende atravesar diferentes comunidades de la Sierra de Hidalgo y Puebla, destruyendo a su paso no solo el ecosistema de las zonas atravesadas sino múltiples centros ceremoniales sagrados de diversas comunidades indígenas, una de las notas periodísticas que detonaron la iniciativa del colectivo Rupestres menciona al respecto que:

El proyecto del gasoducto Tuxpan-Tula que se pretende construir en 27 comunidades de la Sierra de Puebla e Hidalgo destruiría centros ceremoniales milenarios donde indígenas veneran a la madre tierra; además, afectaría severamente al ecosistema. Por ejemplo, el Cerro de la Cruz, ubicado en las comunidades Santa Mónica y San Nicolás, en Tenango de Doria, Hidalgo, donde indígenas hñähñü llevan ofrendas en agradecimiento a los cuatro elementos: aire, tierra, fuego y agua. Mientras, en las comunidades poblanas hñähñü y nahuas de Cristo Rey, El Saltillo, Montellano, Los Ángeles, Cruz santa, Tlalacruz, Zoyatla, Aguacatitla, Paciotla, Cuauneutla, Acalapa, Tapayula, Zacapehuaya, San Pablito, Xochimilco, Xolotla y Atla desaparecerían ojos de agua y formaciones rocosas utilizadas como centros ceremoniales de los pueblos originales. (Alcaráz, 2016).

Así, impulsados por la necesidad de denunciar la explotación y devastación de los recursos naturales así como de comunidades enteras y centros ceremoniales por medio del mega proyecto de la compañía TransCanada fue que el colectivo Rupestre comenzó con el nuevo planteamiento del espectáculo Eztli.

Llegado este punto es necesario remarcar que el proceso de Eztli fue investigado por medio de la técnica de observación participante, de modo en ciertos momentos es necesario hacer uso de la primera persona gramatical al momento de referir las prácticas del colectivo Rupestre en tanto proceso de creación de Eztli, ya que a partir de la primera reunión de trabajo no es posible referir que fueron *ellos* sino *nosotros* los que llevamos a cabo dicho proceso. Retomemos a Álvarez y Gayou (2003) quienes mencionan al respecto que:

En esta forma de observación [participante], el investigador se encuentra inmerso en las actividades cotidianas del grupo, o bien realiza entrevistas individuales con sus miembros. El investigador estudia los significados del comportamiento, el lenguaje y las interacciones del grupo con una cultura común (págs. 76 y 76).

A demás de los músicos de Nómadas el equipo escénico estuvo conformado por: Antonio Hernández Olvera (Chino), José Jeovany Canales Hernández, Abraham Solís García, Manlio Favio Melo, Sara Pérez Sánchez y yo, Emanuel Papadópulos.

Inicialmente me ofrecí como iluminador del proyecto, de modo que pudiese participar en las sesiones desde una posición medianamente neutral, la intención consistía en poder ser observador del proceso teniendo la menor cantidad de intervenciones posibles a fin de poder ser testigo de la praxis del colectivo, esa postura desde luego estaba fuera de lugar, la forma de organización, similar a la planteada en el proyecto Cali implicaba la distribución de los roles en tanto a actividades por realizarse, no sólo en términos de la formación profesional de cada uno de los integrantes sino en función de las necesidades que era necesario cubrir para sacar adelante el proyecto.

Tras una asamblea previa al primer ensayo se decidió en consenso que mi participación en el montaje estaría enfocada a la organización escénica de la obra, al tiempo que el resto de los integrantes escénicos cubrirían el rol de actores. Por su parte Sara Pérez además de su participación como actriz estuvo a cargo de la producción ejecutiva del proyecto en general, sirviendo como puente con el equipo de escenografía y

realización el cual estuvo conformado por Héctor Torres, Alejandro Martínez, Orlando Anaya, José Cortés y Héctor Brahuera,

El proceso de montaje dio inicio el 15 de julio del 2017 y el estreno se llevó a cabo el día 27 de agosto del mismo año en el municipio de Tepetitlán, Hidalgo; los primeros ensayos tuvieron sitio en Real del Monte, dentro de la casa donde habitaban (y habitan hasta la fecha) varios miembros del colectivo, este espacio además de casa habitacional cuenta con un escenario a la italiana (caja negra diseñado para isóptica frontal) de modo que resultó factible dividir el espacio para ensayos con los músicos sobre el escenario y los actores a pie de proscenio.

La primera sesión dio inicio al momento en que José Cortés hizo lectura en voz alta de la nota periodística que denunciaba el ecocidio y despojo de tierras por producirse a partir de la construcción del gasoducto mencionado previamente. Tras leer la nota, José nos planteó la propuesta de trabajo, la cual consistía en el montaje de diez cuadros escénicos, correspondientes a las diez canciones que conformaban el espectáculo en total, en ellos se narra la fundación de una comunidad que en un comienzo coexistía con el medio ambiente en armonía y equilibrio, luego, tras la aparición del presidente cabeza de televisión los personajes comenzaban con el proceso de fundar una ciudad, construir edificios y fábricas. El alimento de dicha ciudad provendría de las entrañas de la tierra simbolizada por la entrada de una mina colocada dentro de una montaña. Tras la explotación de los recursos y la asimilación de la vida enajenada por los medios de comunicación los personajes entrarían en disputa para ser destruidos junto a la ciudad por una bomba a mitad de una guerra.

Este planteamiento inicial sirvió de base para la construcción de la línea anecdótica de la puesta en escena, se dedicaron dos de las seis semanas de montaje a particularizar las escenas sugeridas por José, de modo que fuera plausible su realización tanto en términos de montaje actoral como en el planteamiento escenográfico; procurando así llevar a cabo un aterrizaje que hiciera factible el proyecto dentro de las condiciones materiales del colectivo, comprendiendo desde luego el tiempo de elaboración de la escenografía y las posibilidades del presupuesto con el que se contaba, el cual ascendía a la cantidad de diez mil pesos, recurso obtenido por la venta de dicha función.

Estas sesiones de trabajo de mesa se llevaron a cabo por medio de lluvia de ideas, compartimos materiales informativos, como notas de prensa, artículos y fragmentos de documentales, todos los miembros del equipo escénico participamos de manera abierta, articulando las propuestas generadas en un discurso escénico integral, así a lo largo de las reuniones se fueron particularizando los personajes y las acciones centrales que hacían progresar la acción dramática, el resultado del planteamiento escénico quedó estipulado de la siguiente manera:

EZTLI.

Personajes:

| | |
|-----------------------------|---------|
| Presidente cabeza tv | Abraham |
| Perverso | Manlio |
| Adicta | Jeovany |
| Noble | Chino |
| Trabajador | Laura |
| Rebelde | Sara |

| No. | ESCENA /Canción | Contenido | Acciones |
|-----|--|--|--|
| 1 | UNIVERSO/ Astronauta Hermenauta | <i>El planeta, la madre tierra, proveedora, vida, armonía y coexistencia</i> | Comunidad, convivencia, coexistencia, siembra, calma, apoyo. |
| 2 | PRESIDENTECA BEZA T.V / Rabino cochino | <i>Presentación de personajes, quiénes son, quiénes somos, quién ordena, qué ordena, cómo lo ordena: enajenación, entrar a la matrix</i> | Presidente TV llega hasta proscenio donde encuentra la cabeza tv, se la coloca en la cabeza. Juego escénico de tentación, atracción, y seducción de comunidad. Tras chistes, sobornos y manipulaciones presidente cabeza de tv, entrega control al vencedor de la competencia por el dominio, todos se conectan, ven la tv. |
| 3 | LO PEOR DE LA CIUDAD/ Gatos Árabes | <i>El trabajo y la vida en el espejismo del progreso</i> | Paso del tiempo y transformación en las formas de dominación. Del trabajo forzado al trabajo enajenado, del castigo a la recompensa. Condicionamiento, obediencia. El juego escénico se desarrolla alrededor de la tarea de construir edificio bancario, muestra los procesos de dominación del poder, perverso somete a latigazos, presidente TV cambia el golpe por la recompensa. Los personajes alaban a TV desde sus casas, pocilgas. |
| 4 | SECUESTRO/ Turco Terco | <i>El enemigo invisible, de donde vienen las cosas, destrucción de la naturaleza</i> | Presidente TV es venerado, y investido con la banda presidencial, sube al trono en lo alto del edificio bancario donde un traje se encuentra previamente suspendido de resortes que harán las veces de hilos de marioneta, los súbditos son ordenados desde ahí. Juego escénico de extracción de recursos, tubo succionador del planeta, gasoductos, y |

| | | | |
|----|--------------------------------|---|--|
| | | | elaboración de fábrica en el área de músicos, humo en la fábrica. |
| 5 | ADICCIÓN/ Crystiano Crystal | <i>El mundo enajenado, la vida en las pantallas, la vida en la ilusión del éxito, en la frustración de la imposibilidad de querer tener, para no tener, o tener y sin embargo seguir queriendo tener más.</i> | Intento de alcanzar el mundo, de tenerlo en las manos, construcción de la frontera, la barrera, el muro. Voces en off de spots comerciales, de fútbol, de telenovelas, compra, compra, compra; haz, haz, haz, sé, sé, sé... El mundo en los celulares, el cuerpo en la biopolítica, la sociedad de control, el ojo que todo lo mira. |
| 6 | NEGATIVIDAD/ Infértil | <i>El colapso, la imposibilidad de continuar, el principio del caos y la lucha.</i> | Juego escénico de gestación de la revolución, del cansancio la enajenación y la explotación surge la apatía el rechazo, la necesidad de cambiar. Rebelde se opone al sistema, no entiende como, lucha sin claridad, tiene valor, pero no sabe cómo, Noble busca las formas, estudia las causas, no hace nada, sabe cómo, pero no tiene el valor. Adicta y perverso vs nobel y rebelde. |
| 7 | GUERRA/ Niño de la guerra | <i>Dentro del caos habita el caos, y afuera del caos el caos se apropia de todo. La Guerra de allá se vuelve la guerra de aquí, y el caos todo lo arrasa</i> | El conflicto crece, la guerra se desata, comienzan a aparecer los misiles, la fábrica tiembla el edificio comienza a destruirse, presidente TV tiene que bajar, los guerreros parecen tener a la mano los hilos de Presidente, quien pide ayuda desesperadamente, cada vez más misiles devastan a los guerreros, los músicos participan del caos, de pronto aparece ella, la gran bomba, todos contemplan el tamaño de lo que viene, y paran un momento el caos, justo para verla explotar, y quedar todos devastados, en un escenario repleto de restos y pavesas de lo que fue la ciudad, la frontera y la fábrica |
| 8 | LLAMADO / Confusa Quietud | <i>Quietud.</i> | Quietud. |
| 9 | CREACION/ Ausencia | <i>Un nuevo comienzo</i> | Los personajes se recuperan, comienza una nueva etapa. Lamentaciones, arrepentimiento, ¿y ahora qué? Niño juega en la tierra, intenta sembrar. Tras juego escénico los adultos se dan cuenta de lo que hace el niño y deciden ayudarlo. Lo que fue la base del edificio banquero es utilizado para sembrar, se restablece el contacto con la tierra, se limpia el espacio la convivencia resurge. Un nuevo ciclo ha comenzado. |
| 10 | ENCORE | <i>La Fiesta</i> | Es momento de celebrar, de sembrar, de reír, todos bailan, festejan la vida, hay tiempo para todo, y este es tiempo de celebrar. |

Una vez determinada la propuesta escénica se llevaron a cabo juntas entre el equipo de actores y los creativos a cargo de la realización escenográfica con el fin de puntualizar a

nivel de construcción, las particularidades de la elaboración de la escenografía. Simultáneamente el equipo de actores y yo nos concentramos en el montaje de los cuadros descritos previamente.

Los ensayos de esta etapa tuvieron sitio en el centro de desarrollo humano Nei Shimai, espacio que estuvo a disposición del colectivo por parte de Manlio Melo. Los ensayos se sucedieron tres días a la semana y tuvieron una duración de 3 horas cada uno.

Las escenas fueron construidas bajo la estrategia de trabajo de creación colectiva inspirada en las técnicas desarrolladas por Enrique Buenaventura (Rizk, 1991) y el grupo Yuyachkani (Rubio Zapata, 2002). Cada actor realizaba propuestas de acciones en función del carácter de su personaje, para ser conjugadas en un planteamiento que desarrollase los objetivos estipulados tanto a nivel de contenido como de progresión escénica, así mismo el uso de los elementos de utilería fue reforzando el carácter de los personajes y apoyando la acción.

A mi cargo se encontraba la tarea de organizar y limpiar las propuestas llevadas a cabo por los actores y articularlas con los elementos escenográficos que estaban en proceso de elaboración en el taller de Héctor Torres y en la casa del Colectivo Rupestre.

Habría que mencionar que este proceso dista mucho de ser ideal, una gran cantidad de ensayos fueron obstaculizados por la necesidad de resolver cuestiones de producción, todos los miembros del equipo escénico del colectivo somos profesionistas del teatro y nos encontramos laborando en diferentes instituciones. En diversas ocasiones fue necesario cancelar o posponer ensayos a causa de compromisos laborales de alguno de los miembros.

Al igual que en el caso del proyecto Cali los recursos económicos fueron empleados para la elaboración del espectáculo, de modo que ningún miembro del colectivo recibió remuneración alguna por el trabajo realizado, lo cual dificultó profundamente la posibilidad de priorizar este proyecto ante compromisos laborales remunerados. Así mismo la lógica dúctil del trabajo a partir de propuestas libres promovió una dinámica de trabajo por demás holgada, que si bien fue fuente de impulsos creativos de gran valor, también implicó el lento desarrollo de las propuestas escénicas elaboradas.

La función se llevó a cabo en un escenario montado al centro de la plaza de Tepetitlán, como parte del evento de cierre de la feria de dicho municipio, el espectáculo de Eztli estuvo a cargo de abrir los eventos programados para ese día. Merece la pena mencionar que justo al centro del espacio, a un paso del proscenio se levantaba un monumento que bloqueaba por completo la visibilidad del escenario desde toda la zona del centro de la plaza. Fue necesario hacer una adaptación total de la distribución de las acciones realizadas con el fin de tener la mejor perspectiva posible ante el elemento que obstruía la visibilidad del escenario.

El espectáculo dio comienzo con la lectura del texto “Lugar” elaborado en las sesiones de trabajo de mesa, a saber este refiere:

Lugar:

La tierra, el planeta, el universo, el mar, la montaña, la ciudad, todos los lugares, cualquier lugar, pero sobre todo aquí, y justo ahora. En todos los planos, a todos los niveles posibles de entendimiento, aquí, con ustedes, entre nosotros, ahora, justo ahora, que nos encontramos reunidos, ahora que no tenemos sed, que no tenemos frío, ahora que somos testigos, in salvables testigos de la llegada de un monstruo que antes que temprano será imposible de detener, ahora que fuerzas invisibles mueven los hilos del desolador paisaje que pinta el progreso, hilos que trazan la trayectoria de las balas que enmudecen las bocas y machacan las manos de aquellos que defienden las tierras donde nacieron sus padres, tierras donde nacieron sus abuelos, tierras donde nacieron nuestros hermanos, incansables guerreros de la dignidad. Aquí, donde es imprescindible levantar la voz ante la destrucción masiva de los pocos remansos de cordura y belleza que queda en el planeta. Ahora, que es el único momento que existe. (Rupestres, libreto Eztli, 2017)

La obra se desarrolló según lo ensayado ante el público que acudió a la plaza a presenciar el espectáculo, fueron aproximadamente cien espectadores del municipio de Tepetitlán los que acudieron originalmente a la cita, aunque al terminar el espectáculo el número de espectadores había doblado su cantidad. Un breve espacio de aplausos marcó el

final de la representación, inmediatamente después de la función subió al escenario un nuevo grupo musical y continuaron las presentaciones del cierre de las festividades de la feria de dicho municipio.

4.6 Conclusiones preliminares sobre Cali y Eztli

Entre lo escénico y lo procesual

Como puede observarse, los proyectos analizados, Eztli y Cali a pesar de haber sido desarrollados por el mismo colectivo, son profundamente distintos entre sí, no sólo en tanto al contenido y forma escénica sino en función del proceso por medio del cual el acto escénico es creado.

Al considerar ambos trabajos teatrales como casos concretos a ser analizados nos podemos encontrar cara a cara con uno de los planteamientos fundamentales de este trabajo de investigación: Para comprender las posibilidades del teatro como elemento de transformación social no basta contemplar el acontecimiento escénico frente a público sino que hay que considerarlo desde su proceso.

No se trata de la idea romántica del teatro como un proceso siempre abierto y en constante modificación, cosa que dicho sea de paso es cierta, o reincidir en el hecho de que todo acto escénico es único e irrepetible, ya que por símiles que resulten las presentaciones de una misma puesta en escena, siempre serán distintas entre sí, tanto por las pequeñas modificaciones entre una ejecución y otra como por el cambio en el público que reacciona siempre de diferentes maneras.

Se trata más bien de considerar que al realizar un análisis de esta naturaleza el proceso mediante el cual un acto escénico llega a consolidarse como tal implica un proceso de relación con el contexto, de modo que también forma parte de la praxis que enmarca el acto escénico y por lo tanto al teatro.

Si bien desde un principio partimos de la consideración elemental de que un acto teatral es aquel en el que *→A personifica a B mientras C lo mira*²⁵ (Bentley, 2004, pág. 146); el proceso mediante el cual A llega a personificar a B (el cual se relaciona directamente con las condiciones en las que C mira) no es arbitrario ni casual, responde a todo un sistema de creación escénica, el cual desde luego implica la formación teatral previa de los creadores, las posibilidades técnicas de cada montaje, las condiciones económicas que se tienen, el grado de compromiso adquirido por los creativos, el tiempo del que se dispone para la elaboración de la puesta en escena y muchos factores más.

En el sentido mentado, considerar el proceso de creación ya como parte de la praxis teatral y no únicamente como un medio para alcanzar la ejecución escénica, transforma la mirada que se tiene en cuanto al teatro y sus posibilidades como praxis.

No se niega que el proceso de creación es un momento previo a lo que efectivamente se puede considerar teatro, ya que si no se llegase a culminar la ejecución escénica, el teatro como tal simplemente no existiría, sin embargo si considerásemos el teatro sólo en su dimensión como acontecer escénico estaríamos perdiendo de vista no sólo las entrañas ideológicas que ponen en operación una determinada obra teatral, sino también estaríamos invisibilizando su propia historicidad. La diferencia se encuentra en la perspectiva que se tiene al momento de pensar el propio proceso de elaboración, puesto que dentro de éste pueden sucederse importantes acontecimientos que determinan no solo la forma escénica que adoptará el teatro sino también la forma en que éste será recibido por los espectadores.

Los casos descritos en este capítulo son una clara muestra de ello, el proyecto Cali centra su desarrollo en la conexión con el medio social, el proceso es en sí mismo un ejercicio de encuentro y relación directa con el contexto, los talleres, las reuniones, el trabajo sobre el espacio, las comidas, las cenas y los desayunos, el fuego, el encuentro con el otro, que también es creador, partícipe y receptor. Es indispensable reconocer que el proceso estuvo cargado de múltiples contradicciones entre el discurso deseado y la pieza concluida, las divergencias de enfoques así como los conflictos que se presentaron en el proceso, todo esto es parte de la historia de la puesta en escena, pero como veremos con

²⁵ Es este caso A puede personificar a A, de modo que el plano ficcional no es indispensable para considerar si un acto escénico es o no teatral.

detenimiento en el próximo apartado también es praxis, y como tal es imprescindible analizarla.

Esto no quiere decir que los proyectos que se desarrollan de manera más hermética como el proyecto Eztli carezcan de fuerza, o se trate de procesos vacíos e inservibles, ya que el propio ejercicio de la ejecución escénica implica una relación con el medio social y también se manifiesta como una praxis. En ambos casos se trata de planteamientos teatrales que parten de condiciones sociales muy concretas y que sustentan su quehacer en una intención crítica que emerge directamente del espacio social donde se suceden. El hermetismo del proceso no implica forzosamente desconexión con el contexto.

Considerar el proceso de creación como parte fundamental del teatro y no como un momento previo a él implica extender el análisis a desarrollarse más allá del teatro como acontecer escénico, puesto que implica una diferencia abismal en tanto praxis y por lo tanto en las maneras en que una cierta puesta en escena puede ser o no considerada como contra hegemónica. No se ignora en ningún momento que abarcar el proceso implica un ejercicio no sólo de análisis sino de selección y síntesis también, existen muchas acciones y procedimientos que se escapan a las descritas en este apartado. Los límites entre la vida cotidiana y el trabajo de elaboración teatral suelen ser difusos, considerarlos como momentos aislados, independientes del día a día, con sus complejidades y vicisitudes conllevaría a un terrible reduccionismo del quehacer teatral.

No se pretende, (ni se puede) abarcar en toda su magnitud el camino por medio del cual se construye teatralidad, determinar puntualmente en que momento un artista escénico está creando y en qué momento no, requeriría la elaboración de una tesis en sí misma, poder reconocer la totalidad de las prácticas que constituyen el proyecto implicaría un ejercicio que dista por mucho de los objetivos de esta investigación. Se parte entonces del reconocimiento de que tanto las descripciones realizadas en este capítulo como el análisis subsecuente se concentran tan sólo en una pequeña parte de un fenómeno procesual que es por demás vasto, dúctil y complejo.

Esto no significa que las relaciones personales entre los creativos, sus conflictos personales, familiares, y laborales, sus intenciones individuales o sus posibilidades

económicas, por nombrar tan solo algunos de los factores en los que no se ahonda en este análisis, no sean importantes, o carezcan de sentido al momento de la elaboración escénica que, como vimos en el apartado teórico, conecta y entrelaza lo personal con lo interpersonal, lo individual con lo social. No se pierda de vista que el objetivo se encuentra en dilucidar la praxis del colectivo en tanto su posible condición contra hegemónica, ese fue el eje rector para el reconocimiento de los sucesos narrados.

Pasemos pues, sin más rodeos al análisis de los mismos.



*José Cortés exponiendo el proyecto Eztli
Colectivo Rupestres, Eztli Real del Monte 2017*



*Ensayo en el taller de escenografía
Colectivo Rupestres, Eztli Pachuca 2017*



*Presentación en plaza de Tepetitlán
Colectivo Rupestres, Eztli Tepetitlán 2017*



*Presentación en plaza de Tepetitlán
Colectivo Rupestres, Eztli Tepetitlán 2017*

CAPÍTULO V

Análisis de la praxis contra hegemónica del colectivo Rupestres. Proyectos Cali y Eztli: Intención y acción, un camino a la protesta y la propuesta

5.1 Presentación del capítulo

En este capítulo se articula la base teórica desarrollada en el capítulo II de esta investigación con el trabajo de campo detallado en el capítulo IV; se trata del ejercicio de análisis de las puestas en escena previamente descritas a la luz de los planteamientos teóricos de Gramsci, Fromm y Freire entre otros; ya que si bien en el apartado anterior se presentó de manera somera los procesos realizados por el colectivo Rupestre en los proyectos de Cali y Eztli, aún no es posible considerar que se ha hecho alusión alguna sobre su praxis, ya que referir a este concepto implica tener presente las ideologías que sustentan dichas prácticas, en otras palabras se trata de articular las acciones realizadas y las bases ideológicas que las sustentan y motivan.

Tomando esto en cuenta podemos decir que dilucidar la praxis del colectivo implica reconocer la manera en que las ideologías se encuentran inmersas tanto en el quehacer como en el interior del propio discurso que los creativos plantean sobre dicho quehacer, se trata de seguir los indicios ideológicos ocultos al interior de sus palabras, indicios que en palabras del historiador Carlo Ginzburg (2008) nos periten: “disipar las brumas de la ideología, que oscurecen cada vez más una estructura social compleja, como la del capitalismo maduro.... Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas – pruebas, indicios – que permiten descifrarla” (pág. 27).

Lo primero que resulta indispensable reconocer son las ideologías en común que organizan y cohesionan al colectivo, es decir, las ideologías orgánicas y distinguirlas de las meramente particulares, arbitrarias, las cuales si bien forman parte integral de la construcción ideológica de los creativos no implican una línea determinante dentro de la praxis grupal, bien merece el espacio recordar las palabras de Jardón (2013) cuando refiere a las ideologías orgánicas como “un conjunto de ideas sobre la realidad que orientan una

determinada acción práctica o un conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona o colectividad” (pág. 16).

Habría que preguntarse entonces, en aras de develar la ideología del colectivo: ¿Qué intenciones tienen? ¿Por qué hacen lo que hacen? ¿Por qué se organizan de la manera en que lo hacen? ¿Cómo se vinculan con el contexto, con la comunidad del sitio en cuestión? ¿A quiénes se dirigen? Y sobre todo ¿En qué medida estos casos plantean procesos dentro de los cuales el teatro puede o no ser parte de un proceso de transformación social?

Para comenzar merece la pena dar lugar a la propuesta ideológica generada por el propio grupo, el cual dentro de la carpeta de presentación del proyecto Cali menciona al respecto que:

La ideología del colectivo, se centra en hacer del arte un medio para transformar la realidad, siempre para mejorar y evolucionar. Esa ideología, hemos acordado que se puede resumir con los siguientes puntos... Iniciativa, profesionalismo, remembranza de nuestro pasado cultural, pacifismo, fomento a la diversidad, anticapitalismo y cambio en la ideología social. (Rupestres, carpeta 2016).

Este planteamiento arroja luz en tanto búsqueda general del colectivo, la importancia que presenta para ellos promover la iniciativa personal, el mantener viva la memoria de las tradiciones, la búsqueda de una sociedad pacífica y diversa, que se organiza y coexiste en un modelo distinto al del capitalismo. En gran medida reconocer su propia visión ideológica, darle lugar a sus palabras brinda una valiosa línea que nos ayuda a darle un sentido ideológico a su praxis como artistas que buscan *transformar la realidad, para mejorar y evolucionar*.

Sin embargo resultaría falaz por demás de ingenuo considerar esa como la única y central ideología orgánica de los Rupestres. En primera instancia porque su redacción no se encontró a cargo de todos los integrantes del grupo, téngase en cuenta que la propia estructura dúctil del grupo implica que cada integrante se dedica a algunas actividades en específico, de modo que la tarea de la redacción de dicha carpeta no implicó la labor

concéntrica del colectivo en su totalidad sino la de aquellos centrados en el discurso teórico del grupo.

Por otro lado, hay que contemplar que la visión que tienen sobre de sí mismos es subjetiva y que por lo tanto no todo lo que dicen que hacen lo hacen efectivamente. Y a su vez no todo lo que hacen lo dicen como tal, por ello es imprescindible tener presente que se trata de procesos complejos, donde las condiciones materiales de creación marcan pautas de trabajo intermitentes, condicionadas por la necesidad de los creativos de trabajar en proyectos remunerados.

Así mismo es imprescindible tener presente que como se mencionó en el capítulo anterior los creativos involucrados en los proyectos de Cali y Eztli son distintos, tan solo José Cortés y Manlio Melo coinciden como colaboradores de ambos proyectos, generándose así una profunda modificación en las dinámicas de trabajo y praxis del colectivo; puesto que si bien ideológicamente ambos proyectos responden a una intención de realizar un teatro comprometido con la transformación social, lo hacen por medio de prácticas diametralmente opuestas, permitiendo así develar cómo es que más allá de las intenciones comunicativas que presenta el ejercicio escénico teatral, en realidad es en la praxis del proceso de creación donde se manifiestan las posibilidades de comprender efectivamente el teatro como parte de los factores que coadyuvan a transformar las condiciones de explotación y dominación imperantes en el sistema hegemónico actual.

Recordemos que como se mencionó en el capítulo correspondiente al marco teórico, al hacer referencia al teatro orientado a la transformación social se está aludiendo a un conjunto de trabajos escénicos que se encuentran relacionados entre sí a partir del ejercicio de su praxis siempre y cuando en una primera instancia ésta se encuentre sustentada en una ideología contra hegemónica, al respecto es menester de este capítulo analizar tanto las ideologías orgánicas que generan la praxis puntual del colectivo, como las ideologías que son transmitidas dentro del contenido de las puestas en escena.

En este sentido es fundamental distinguir que las ideologías que sustentan la praxis no son necesariamente las mismas que son transmitidas en el contenido discursivo de las puestas en escena, al tiempo que las ideologías que son planteadas y transmitidas por medio

del acto performativo de la ejecución escénica no son forzosamente las mismas que sustentan la praxis por medio de la cual se relacionan los proyectos con el contexto en cuestión. Como veremos esto queda claramente ejemplificado a la luz del análisis de las prácticas y las ideologías de los proyectos Cali y Eztli respectivamente. Manlio Melo, participante de ambos proyectos menciona al respecto que: “La cosa entre Cali y Eztli es que podemos ser revolucionarios sin tener que hablar de revolución ¿ves? y también podemos ser totalmente convencionales mientras hablamos de revolución” (Manlio Melo, Entrevista, 2017).

5.2 Praxis del Colectivo Rupestres en el proyecto Cali. 2014 – 2016

Un proceso presente en el contexto

En este apartado se analiza la praxis del colectivo Rupestres en el proyecto de Cali realizado en Tampico. Se pretende ahondar en los elementos puntuales que hacen del proyecto Cali un caso de teatro orientado a la transformación social, el cual como veremos con detenimiento no se sustenta como tal en función de la presentación escénica sino en términos procesuales, siendo el ejercicio de las prácticas por medio de las cuales se desarrolla creación teatral y la relación que presenta con el contexto los puntos focales de la praxis del colectivo en el proyecto Cali.

En primera instancia y como mecanismo para dilucidar el orden del presente análisis se han determinado cuatro ejes que cohesionan y dan forma a la praxis del colectivo en tanto al proyecto Cali:

- Búsqueda de convivencia colaborativa horizontal
- Transmisión de saberes por medio de relaciones problematizadoras anti bancarias
- Trabajo multidisciplinario
- Intención de transformación social

El primero de estos cuatro ejes que componen la praxis de los Rupestres: la búsqueda de una convivencia colaborativa horizontal lo podemos ver plasmado a dos niveles;

primero dentro su organización interna y segundo en su coexistencia con las comunidades donde se inserta este proyecto.

Al momento en que Manlio Melo refiere que nadie es jefe de nadie²⁶, y que por ende cada uno de los participantes se organiza según sus propios saberes e intenciones en función de alcanzar un objetivo común devela una intencionalidad colaborativa horizontal que opera en base a la solidaridad, misma que responde a una organización de trabajo inversa a las estructuras verticales de organización piramidal que reproducen los esquemas de dominación de los opresores sobre los oprimidos.

En el segundo nivel en el que se manifiesta la convivencia colaborativa horizontal es en el vínculo que se establece con la propia comunidad que cohabita con en colectivo, puesto que las decisiones que se toman en cuanto cómo transformar el espacio no se hacen desde la visión unilateral de los creativos, sino que se descubren en la convivencia directa con las personas del sitio y esta convivencia se gesta en estado de igualdad de condiciones materiales de existencia, las relaciones que establecen son horizontales no sólo en términos de reconocer en el otro un igual sino de coexistir con el otro en sus mismas circunstancias de vida:

...se genera pues una amistad que trasciende justamente esta cuarta pared o esta invitación de entrar a un museo y estar ajeno a la obra del artista... porque te enfrentas a sus realidades también, te enfrentas a conseguir agua para poder tomar, para poder echarle al baño, un poco también comienzas a padecer y a carecer de lo que ellos padecen y carecen pero también a disfrutar lo que ellos disfrutaban y lo que a ellos les llena su ser y que también comienza a llenar el tuyo (Memo Nava, entrevista 2017).

Para Paulo Freire esta solidaridad se gesta por medio de la dialogicidad: un diálogo directo y horizontal con el otro, por ello —el diálogo es una exigencia existencial... que solidariza la reflexión y la acción de sus sujetos encauzados hacia el mundo que debe ser transformado y humanizado, no puede reducirse a un mero acto de depositar ideas de un sujeto en el otro” (Freire, 1975, pág. 69) esta horizontalidad es indispensable en función de

²⁶ Véase apartado 4.2 Proyecto Cali, Tampico 2014 y 2014.

generar una transformación objetiva de la realidad, puesto que de otro modo nos encontraríamos ante un caso de invasión y dominio de un pensamiento ajeno al de la comunidad con quien se está trabajando, en ese mismo sentido Freire (1975) menciona que:

La verdadera solidaridad con ellos está en luchar con ellos para la transformación de la realidad objetiva que los hace ser para otro... solidaridad, que exige de quien se solidariza que asuma la situación de aquel con quien se solidarizó, es una actitud radical (pág.28).

Así, el punto de partida que determina cada acción concreta del colectivo se encuentra en el reconocimiento de las condiciones particulares del contexto, no se trata de un ejercicio de dominación ideológica de un grupo de artistas escénicos que “bajan de los teatros” a repartir la palabra del saber y la cultura a las clases desprotegidas sino de una propuesta de transformación que se materializa en función del reconocimiento pleno de las condiciones de cada espacio.

Por ello una de las bases ideológicas que sustentan la praxis del colectivo se encuentra en el principio de solidaridad, ya que atraviesa toda la lógica en la que los Rupestres se organizan durante el proyecto; tanto de forma interna como externa.

El siguiente eje que se hace manifiesto y que deriva como consecuencia del primero son los procesos de enseñanza aprendizaje que se gestan dentro del proceso de Cali, los cuales analizados desde la perspectiva teórica de Freire representan un claro caso de educación problematizadora y por lo tanto antibancaria.

Esto desde luego se vuelve posible desde la coexistencia horizontal, y que cobra sentido en la medida de que no son los creativos los que de manera autoritaria deciden qué y cómo enseñar, sino que se involucran en el contexto y permiten que los contenidos y mecanismos para operar los talleres se sucedan de manera abierta con los habitantes del lugar.

Era como un poco saber lo que a ellos les interesaba aprender, se dieron tallercitos de música y como en algunos de los espacios nosotros mismos

cocinábamos y nosotros mismos hacíamos los murales o las cosas que también rehabilitaban estos espacios a los que llegábamos pues ellos se involucraban... al final más que un montaje, lo más interesante siempre eran estos procesos que ya eran en sí mismos un taller, un proceso tanto de aprendizaje como de también enseñarle al otro esas pocas habilidades que cada uno tiene y de aprender también de las herramientas que el otro conoce (Guillermo Nava, entrevista, 2017).

Resalta, de las palabras de Memo el momento en que puntualiza que para ellos no se trata sólo de un proceso de enseñanza, también lo es de aprendizaje, y que ese aprendizaje viene de las cosas que pueden aprender de la comunidad, en esa medida es que tanto el espacio físico reconstruido como la puesta en escena final, son también resultado del aprendizaje obtenido durante el proceso. Resulta estremecedora la relación que presenta la propuesta Cali con la educación problematizadora de Paulo Freire (1975) quién recordemos refiere al respecto que:

De este modo, el educador ya no es sólo el que educa sino aquel que, en tanto educa, es educado a través del diálogo con el educando, quien, al ser educado, también educa... Ahora, ya nadie educa a nadie, así como tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan en comunión, y el mundo es el mediador. (pág. 59)

Paulo Freire plantea que para “transformar el mundo” hay que transformar el estado de conciencia de los oprimidos sobre las condiciones de injusticia y desigualdad en que se encuentran, y para ello es imprescindible transformar el estado de conciencia que se tiene sobre la opresión; mirarlo desde una perspectiva crítica, liberadora, revolucionaria; esta otra manera de ver y de pensar no se cierne sobre ellos por medió de la sabiduría hegemónica de extraños como un mensaje dogmático sobre la libertad, para Freire no se trata de enseñar la libertad sino de descubrirla por medio de la toma de conciencia de su propia liberación.

Se trata de dos momentos distintos aunque interrelacionados: el primero, en el cual los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis, con su transformación y, el segundo, en que una

vez transformada la realidad opresora, esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los hombres en proceso de permanente liberación (Freire, 1975, pág. 33).

En este sentido resulta profundamente congruente que los procesos de Cali sean dúctiles, abiertos a cambios, a ser modificados constantemente, y por lo tanto sean difíciles de asir, de estructurar, de delimitar como algo fijo, cerrado; esto lo podemos observar claramente en las palabras de Memo nava cuando menciona:

Que no solo un radio o una televisión o un medio más pues tecnológico moderno nos diga cuál es la manera en que uno está bien y correcto y más bien que lo “bien y correcto” se vaya descifrando de acuerdo a lo que cada espacio, cada persona y cada lugar necesita y entonces así cada uno de los proyectos a pesar de que eran muy encaminados a lo mismo tenían sus propias particularidades... era como más bien estar alerta a que es lo que el espacio y sus alrededores te comienzan a pedir ¿no? (Memo Nava, entrevista 2017)

Ello descentraliza al acto escénico como punto nodal del proyecto Cali, si bien en los albores del proyecto, durante la pieza de *Erratica Karmesse* en Apan aún se pensaba la propuesta como un acto teatral con música en vivo; con el desarrollo efectivo de la praxis de Cali la escena fue dejando a un lado su rol protagonista y fue cobrando una dimensión mucho más humilde, no será sino en el proyecto Eztli donde el colectivo concentrará su atención en el desarrollo puntual de un espectáculo escénico que en términos de contenido ideológico resulte contra hegemónico al interior de la ejecución teatral.

Esto nos lleva orgánicamente a la importancia de reconocer el valor de los distintos saberes tanto de las personas del sitio como de los propios creativos; tengamos presente que el colectivo Rupestres se encuentra conformado no solo por gente formada en teatro sino también por músicos, pintores, escultores, cirqueros, ingenieros en audio y demás. De modo que los talleres, o para ser más precisos; los procesos de enseñanza aprendizaje problematizadores que se llevan a cabo dentro del Cali se encuentran articulados por los conocimientos específicos de cada creativo, y esto desde luego también marca la línea de

creación escénica; se trata del tercer eje rector de la praxis de los Rupestres dentro de Cali: El trabajo multidisciplinario²⁷.

Desde su conformación en el 2013 el grupo se ha caracterizado por realizar trabajos que implican una propuesta tanto musical como escénica simultáneamente, las piezas creadas como cierre del proceso del Cali articulan propuestas de multimedia, video, música, circo, performance, títeres, cuentos y teatro. Esta combinación disciplinar que marca la propuesta estética del colectivo opera no solo como eje de la escena sino de la totalidad del proyecto en cuestión. Por ello la diversidad de saberes es fundamental para el colectivo y su relación con el medio, puesto que no se trata únicamente de las técnicas de creación teatral sino más bien de la visión integral del proyecto la que se manifiesta al interior de esta articulación de diferentes conocimientos.

Esto resultado en primera instancia de la apertura del colectivo a cooptar nuevas personas que quisieran sumarse al proyecto sin importar la formación que tuvieran o el campo del arte en el que se desarrollaran laboralmente, puesto que lo que cohesiona y organiza el grupo, aquello que los hace coincidir y colaborar no un es una afinidad de disciplinas artísticas sino una afinidad ideológica.

Por ello la coexistencia de diferentes lenguajes artísticos es parte fundamental para comprender la praxis del colectivo, ya que no sólo se trata del encuentro de formas de arte, se trata también del encuentro de formas de relacionarse con el mundo, y de la apertura para coexistir mutuamente. Memo nava lo puntualiza:

²⁷ En este punto bien podría cuestionarse si realmente se trata de un ejercicio multidisciplinar, o en realidad nos encontramos ante un ejercicio interdisciplinar o transdisciplinar; sin embargo este cuestionamiento, que bien podría ameritar una respectiva investigación, más que coadyuvar a los fines de reconocer la praxis del colectivo nos llevarían al terreno de cómo se piensa el arte en función de la relación existente entre disciplinas. Téngase en consideración que esta investigación se centra en reconocer la coexistencia de múltiples disciplinas en términos de praxis, así, hacer teatro, danza, música o pintura son formas distintas de accionar y por lo tanto múltiples maneras de relacionarse con el mundo, tengamos presente que durante el ejercicio escénico de Cali 2015 las presentaciones de clown, títeres, mapping multimedia y performance se sucedieron de manera independiente en espacios separados por diferentes pisos del hospital.

Es esta trinchera que no podemos negar y que está sustentada en la técnica y en el oficio que cada uno de los que ha participado genera desde su esencia y nosotros lo encontramos en lo que más nos late, la escena, el teatro, la música, la construcción y que pone más a pensar en algo nuevo que tendrá que presentarse sin importar si es estéticamente correcto (entrevista 2017).

Como podemos observar es la concomitancia ideológica, lo que cohesiona al colectivo, lo que les hace trabajar juntos es la búsqueda de un fin en común, se trata de la intención detrás de cada proyecto, de cada intervención, de cada taller, es la ideología central y el cuarto y más importante eje que articula la praxis del colectivo: la intención de transformación social.

Esta intención se sustenta en la profunda creencia de que es posible coexistir con los otros de manera horizontal, enseñando y aprendiendo mutuamente, en condiciones de igualdad, colaborando en solidaridad y con absoluto respeto tanto para el otro como para el medio que les rodea. Se trata de una intención porque no se basa en la creencia utópica de un mundo mejor, sino en búsqueda concreta de generar otra manera de vivir y de convivir. Es una idea y al mismo tiempo es una meta, es palabra pero también es acción, por eso es praxis.

No es casual que la primera frase de la definición de su ideología sea: “La ideología del colectivo, se centra en hacer del arte un medio para transformar la realidad, siempre para mejorar y evolucionar” en este sentido, transformar la realidad en la manera más inmediata es transformar su propia realidad y por ende la que les rodea. En este sentido José Cortés, menciona que: “igual cada quién piensa distinto, pero lo que nos une es esa posibilidad de hacerlo, y de sentir que hacemos el bien” (Entrevista 2017).

Habría que tener en cuenta que todos los Calis hasta la fecha han sido realizados sin ningún tipo de remuneración económica para alguno de los creativos, los recursos que se han logrado adquirir por medio de festivales han sido utilizados ex profesamente para la puesta en marcha y operación del Cali. Desde luego esto genera una serie de complicaciones de viabilidad, los integrantes necesitan ausentarse de sus labores cotidianas para permanecer los días que dura el Cali en el sitio intervenido, esto implica una inversión

no remunerada tanto de tiempo como de esfuerzo, sin mencionar los recursos propios utilizados en el proceso.

En ocasiones los miembros necesitan retirarse del espacio para volver a sus respectivas labores, lo cual implica la necesidad de hacer rotación de actividades debilitando así la estructura interna del colectivo, que requiere de una gran fuerza de trabajo para sacar adelante el proyecto. –¿Qué hacer para que nos pudiéramos dedicar sólo a esto?” Se preguntaba José Cortés durante la entrevista.

Cuando Manlio Melo dice y cito literalmente: –Somos un colectivo independiente, no tenemos ningún patrocinio de absolutamente nadie, todo lo que hacemos lo hacemos con nuestros propios recursos” muestra por un lado un reconocimiento de lo complicado que puede resultar para el colectivo poder llevar a cabo un Cali, pero también al decirlo muestra el orgullo y la dignidad de poder considerarse autogestivos, es la toma de conciencia sobre un estado de vulnerabilidad pero también de resistencia; por eso también crea de lazos de solidaridad y reconocimiento ideológico.

Memo Nava lo describe magistralmente cuando menciona:

Cada día me despierto pensando que este mundo, que este sistema, que estos lugares en los que nos hemos instaurado de comodidad tienen cambio y tienen solución y entonces al encontrarte a otros locos como yo que se convierten en un colectivo y que se les da el nombre de Rupestres o de amigos o de colegas, comienzan a transformar primero nuestras realidades, nuestras acciones, y luego comienzan a transformar a otros (Memo Nava, entrevista, 2017)

Así como Bayly (2010) plantea que no fueron tan solo los cambios en los medios de producción los que transformaron las formas de consumo dentro de la revolución industrial sino que el giro hacia el nuevo modelo capitalista se sucedió recíprocamente a partir del cambio de consumo por medio de las revoluciones industriales²⁸, así mismo la ideología rupestre se adscribe al planteamiento Gramsciano de que no sólo las condiciones materiales de existencia y las formas de producción determinan las ideologías sino que también las

²⁸ Ver capítulo: 3.2 Teatro y sociedad en la modernidad.

ideologías determinan la organización social, y por lo tanto son capaces de transformar las condiciones materiales de existencia. Recuperemos una vez más el planteamiento de Marx:

Es precisamente la ceguera del pensamiento consciente del hombre lo que le impide tener conciencia de sus verdaderas necesidades humanas y de los ideales arraigados en ellas. Sólo si la conciencia falsa se transforma en conciencia verdadera, es decir, sólo si tenemos conciencia de la realidad, en vez de deformarla mediante racionalizaciones y ficciones, podemos cobrar conciencia también de nuestras necesidades humanas reales y verdaderas (Fromm, 1962, pág. 33).

Por ello la praxis de los Rupestres en el proyecto Cali se manifiesta tanto hacia el exterior como hacia el interior del propio colectivo, la organización interna demuestra un claro ejercicio de auto conciencia crítica, base fundamental para considerar la praxis del colectivo como un ejercicio que efectivamente organiza y transforma la sociedad, en términos de Gramsci (1970) se trataría de un grupo de intelectuales orgánicos:

Autoconciencia crítica significa histórica y políticamente creación de una élite de intelectuales: una masa humana no se «distingue» y no se hace independiente «por sí misma» sin organizarse (en sentido lato), y no hay organización sin intelectuales, es decir sin organizadores y dirigentes, (pág. 11)

En este sentido, podemos vislumbrar cómo esta es una praxis profundamente revolucionaria, porque transforma desde el centro los principios ideológicos que articulan el sistema, no solo habla de otras maneras de relacionarse con el mundo sino que las muestra, las hace visibles, las pone en práctica. Manlio Melo menciona que:

No necesariamente necesitamos levantar armas y aventar piedras para empezar una revolución, se trata sobre todo que la gente entienda que la revolución empieza justo ahí, con la gente, con la gente con las personas que están más vulnerables, porque la gente que no está vulnerable no le interesa que si hay o no gente vulnerable. (Entrevista 2017)

Es fundamental tener presente que no es un ejercicio crítico desarrollado desde el exterior e impuesto en una suerte de colonialismo ideológico, sino que se gesta en comunión con los oprimidos, los explotados, ello se relaciona directamente con Freire (1975) cuando puntualiza:

Es en este sentido que toda revolución, si es auténtica, es necesariamente una revolución cultural... De ahí que no sea posible dividir en dos los momentos de este proceso: el de la investigación temática y el de la acción como síntesis cultural. Esta dicotomía implicaría que el primero sería un momento en que el pueblo sería estudiado, analizado, investigado, como un objeto pasivo de los investigadores, lo cual es propio de la acción antidialógica. (Pág.163)

El cuarto eje, la intención de transformación social, representa no sólo el objetivo central del grupo, sino la pieza nodal que hace de las acciones del colectivo una praxis encaminada a transformar las condiciones de desigualdad y explotación de los oprimidos, los invisibles, los excluidos: —m parece que así se puede cambiar no solo una sociedad sino un planeta y pues bueno nos toca sembrar para que otros cosechen y tal vez no nos toque esa cosecha pero tenemos que sembrar y sembrar no solo semillas sino sembrar esperanza” (Memo Nava, entrevista 2017).

5.3 Cali, una praxis contra hegemónica

Una confrontación abierta al neoliberalismo

A lo largo del apartado anterior se ha tenido particular cautela de no referir al proyecto Cali como contra hegemónico, la razón de ello estriba en evitar caer en el error de dar por sentado que una cierta praxis sea contra hegemónica sólo por el hecho de plantear una crítica al sistema; no profundizar en lo que hace que esta praxis sea contra hegemónica implicaría dar por sentada la fuerza hegemónica concreta en la que se sustenta la dominación ante la cual el colectivo Rupestres acciona de forma puntual.

Si en efecto esta investigación se ciernen al supuesto marxista de que es por medio de la toma de conciencia sobre las condiciones de explotación por medio de la cual los seres humanos podrán liberarse y transformar su realidad, sería entonces un grave error obviar las condiciones tanto materiales como ideológicas que sustentan dicha explotación.

Merece la pena puntualizarlo ya que la praxis del colectivo Rupestres no se opone únicamente a la lógica represora del Estado sino al sistema hegemónico que actúa por encima de éste, al conjunto de fuerzas tanto ideológicas como materiales que mantienen en funcionamiento un mundo construido en base al individualismo, la explotación de la naturaleza, la acumulación infinita de capital y la expansión absoluta de dicho sistema hacia cada rincón del orbe. Si la praxis de los Rupestres en el proyecto Cali es contra hegemónica no se debe tan solo a su ejercicio en contra de las de las estructuras Estatales que determinan qué espacios pueden ser o no utilizados. Su praxis es contra hegemónica porque se encuentra articulada por diferentes mecanismos que confrontan y cuestionan la hegemonía global implantada a fuerza de genocidio, epistemicidio y enajenación: La hegemonía del neoliberalismo.

Es imprescindible nombrar y aclarar en qué dimensión puede considerarse ésta una praxis contra hegemónica, porque al hacerlo se devela el enemigo invisible que opera por detrás de los mecanismos de dominación ante los cuales los seres humanos se oponen, se organizan y luchan. Así como para el feminismo es fundamental nombrar al patriarcado, para hacerlo visible, tangible y ergo, combatible, así mismo sucede con los movimientos anti neoliberales como es el caso del colectivo Rupestre. Si las ideologías y la praxis se muestran en su dimensión particular, la lucha y el reconocimiento pleno de la causa y su antagonico también merecen ser contemplados en su dimensión particular.

Un buen punto de partida consistiría entonces en retomar que para Gramsci el orden social se instaura y conserva por medio de dos mecanismos fundamentales, la hegemonía y la dictadura. Mientras que la dictadura requiere del ejercicio de la violencia para asegurarse como fuerza de cohesión, la hegemonía se implanta en el terreno ideológico dando sentido de verdad al rumbo establecido por las clases dominantes.

Gramsci utiliza el término dictadura o dominación para definir la situación de un grupo no hegemónico que domina la sociedad por la sola cohesión gracias a que ostenta el aparato del Estado... En la práctica las relaciones entre hegemonía y dictadura son menos esquemáticas... La hegemonía y la dictadura no están totalmente separadas. La clase dirigente, incluso en un sistema hegemónico, no dirige toda la sociedad sino solamente a las clases auxiliares y aliadas que le sirven de base social y utiliza la coacción frente a las clases opositoras (Portelli, 1972, págs. 74, 75).

Por ello la hegemonía se manifiesta como un ejercicio de dominación que no sólo proviene del exterior sino que se manifiesta al interior de la propia sociedad civil, forma parte de su cosmovisión, de la manera en que se entiende y organiza el mundo y por lo tanto la forma en que cada persona se comprende dentro del orden establecido, naturalizando así la desigualdad social, la injusticia y la explotación. Por eso se transmite de manera directa entre la propia sociedad civil por medio de las estructuras ideológicas:

La hegemonía busca el control del orden social. Ese control–dominación se ejerce, también, por medio de las instituciones de la sociedad civil (la educación, las iglesias, los medios de comunicación, etcétera) que producen una ideología, una orientación moral en la sociedad. Estos grupos dominantes plantean y orientan consensos para mantener la desigualdad social que es sumida por las clases subalternas. (Jardón, 2013, pág. 23)

Así el neoliberalismo como hegemonía se instaura no sólo al nivel de las relaciones económico capitalistas entre Estados nación sino que orienta ideológicamente la manera de organización social en esquemas piramidales de orden vertical. Además instaura el capitalismo como única vía de desarrollo, sustenta la lógica de consumo y acumulación de bienes como fin último de la existencia humana, determina los objetivos de crecimiento personal bajo la lógica del individualismo, creando así la ilusión de una libertad absoluta para que cada quién alcance sus metas a partir de la concatenación de éxitos y fracasos comprendidos sólo en el terreno de lo personal. Mas no se trata de un monstruo inasible de creación espontánea, es una manifestación histórica del desarrollo de la humanidad, y como tal es necesario reconocerlo, para transformarlo.

Si bien en el apartado de *Teatro y sociedad en la modernidad* se desarrolló la importancia que tuvo el liberalismo como centro ideológico de la modernidad para la instauración del capitalismo como sistema económico planetario y sus implicaciones en los campos del arte y del teatro; en este momento de la investigación resulta indispensable particularizar la perspectiva teórica que se tiene presente al hacer referencia al neoliberalismo, ya que este concepto representa un punto de cruce de múltiples corrientes teóricas, todas ellas son por demás complejas y de ninguna manera abarcables en su totalidad.

Puntualmente se considera aquí que el neoliberalismo:

... es un programa concreto y también una ideología, una cultura, una concepción del mundo que lleva al extremo el liberalismo clásico y el individualismo. Glorifica al individuo aislado, indiferente y su potencial creativo, que presumiblemente se desencadena cuando actúa sin el estorbo de la regulación estatal y otras restricciones colectivas a su “libertad”. Con la muerte de lo colectivo “la sociedad no existe, sólo los individuos”, según la famosa frase de Margaret Thatcher. El neoliberalismo como ideología legitima la supervivencia individual, cada quien para sí mismo y la ley de la selva. (Robinson, 2015, pág. 38).

Así el neoliberalismo representa la pieza hegemónica central que hace operar al capitalismo global, piedra angular del bloque histórico en el que nos encontramos, y que se sustenta en la libre competencia individual de los seres humanos por posicionarse dentro de un sistema de producción infinita de capital.

Hay que tener presente que como sistema económico y político el capitalismo ha representado desde su nacimiento en el siglo XV una muestra de brutalidad y explotación de la humanidad sobre la humanidad misma y el mundo que le rodea, Marx nombró al primer proceso de expansión del sistema capitalista por medio de la instauración del colonialismo en la recién “descubierta” América como *acumulación originaria*, la cual implicó la aniquilación de un gran número de grupos étnicos, la apropiación de sus territorios y la violenta transformación de las formas de vida del planeta entero, es

justamente en este primer momento en la que el capitalismo se desarrolló de manera más extensiva, expandiéndose geopolíticamente por todo el planeta. Este devastador proceso queda magistralmente definido por Robinson (2013) cuando menciona:

Los métodos de acumulación originaria son cualquier cosa menos idílicos. Esta historia está escrita con letras de sangre y fuego en los anales de la humanidad. El descubrimiento del oro y la plata en América, la extirpación, la esclavitud y el entierro en minas de la población indígena de ese continente... son las cosas que caracterizan el amanecer color de rosa de la era de la producción capitalista... si el dinero, de acuerdo con un pasaje bíblico, viene al mundo con una mancha de sangre congénita en la mejilla, el capital viene chorreando sangre y lodo por todos los poros, desde la cabeza hasta los pies. (pág. 22)

Esta lógica de acaparamiento brutal se encuentra en el centro ideológico del sistema capitalista y ha permanecido como eje articulador del crecimiento del sistema mencionado. Por ello siguiendo a Gramsci, es necesario reconocer las características estructurales del bloque histórico al que pertenece una determinada ideología hegemónica para poder comprenderlo.

Articulemos entonces que si bien la praxis del colectivo Rupestre se opone al Estado lo hace en la medida que éste representa el ejercicio de la violencia física y el control propio de las fuerza como medio de instauración del orden social, propio más de la dictadura que de la hegemonía. En este sentido dictadura y hegemonía conviven simultáneamente en el seno de cada bloque histórico, Hugues Portelli (1972) menciona al respecto que:

La hegemonía y la dictadura no están totalmente separadas. La clase dirigente, incluso en un sistema hegemónico, no dirige toda la sociedad sino que solamente a las clases auxiliares y aliadas que le sirven de base social, y utiliza la coacción frente a las clases opositoras; la hegemonía jamás es total y un mismo grupo puede ser simultáneamente dirigente y dominante. (pág. 75)

El hecho de que Fuerzas militares hayan desalojado al colectivo del Ex hospital civil muestra el claro ejercicio del Estado en su función de ejercer el control vía dominación

dictatorial, sin embargo los propios militares se sumaron a la convivencia generada al interior del acto escénico. Si la praxis del grupo se opusiera nuclearmente al Estado la intervención militar hubiese desatado una oposición directa por parte de los creativos que hubiese conducido en el mejor de los casos a un desalojo forzado por medio de la violencia física. Sin embargo al momento de cooptar al propio cuerpo de soldados dentro de la dinámica escénica el colectivo Rupestres manifiesta abiertamente sus intenciones contra el sistema hegemónico neoliberal al que obedecen los propios militares:

A mí me parece que también en algún momento los militares terminan siendo un sector vulnerable ¿por qué? Porque ellos tienen que seguir ordenes aunque estén en contra de lo que les estén diciendo que hagan, pues ellos lo tienen que hacer y eso a mi parecer los vuelve un sector de la población vulnerable, porque son obligados a hacer cosas que bien podrían negarse a hacer pero sin embargo de eso dependen muchas cosas de su vida y no es tan sencillo decir no, no lo hago me consigo otro trabajo me voy a vender pepitas o algo. (Manlio Melo, entrevista, 2017)

Por ello, reducir la visión respecto a las contradicciones propias del neoliberalismo a una versión antagónica entre el Estado como victimario, la población como víctima y la clase transnacional como única beneficiaria es limitar profundamente el entendimiento de un fenómeno que es por demás complejo. Tengamos en cuenta que el cambio en las condiciones del mundo capitalista neoliberal no fue únicamente de orden estructural por medio de reformas económico - sociales, sino también fue intrínseco a las formas en las que se percibe el mundo. Estas se han transformado radicalmente en el transcurso del siglo XX y lo que va del XXI, la innovación en los medios de producción, la industrialización masiva tanto en los países centrales como en los periféricos, el desarrollo de las telecomunicaciones y la informática han llevado al capitalismo a una nueva fase de expansión: la profunda interiorización del individualismo, la productividad y el progreso en todas las maneras de comprender la vida.

Robinson menciona que es necesidad intrínseca de este sistema mantenerse en un constante estado de expansión tanto en términos de *extensión* como de *intensión*, es decir, para que el capitalismo funcione necesita mantenerse en un permanente estado de

crecimiento, ya sea en cuanto a la extensión de sus dominios, como a la intensidad con que ejerce su control sobre las formas de vida.

El capitalismo es expansionista en un doble sentido. Primero, la mercantilización se ha extendido constantemente por todo el mundo hacia nuevas áreas que antes estuvieron fuera del sistema de producción de mercancías... Segundo, la mercantilización se profundiza en forma incesante; actividades humanas que antes estaban fuera de esa lógica de la producción capitalista son llevadas a esa lógica... se conoce como la ampliación intensiva del capitalismo (Robinson, 2013, págs. 25, 26).

Ahí es justamente donde se vuelve posible distinguir en qué medida la praxis Rupestre en el proyecto Cali es propiamente contra hegemónica, porque quiebra la lógica expansionista del sistema al momento de instaurarse en espacios que en lugar de abandonados se vuelven sedes de resistencia ante la visión hegemónica neoliberal del individualismo.

Por lo tanto, el hecho de que los Rupestres promuevan dinámicas de enseñanza aprendizaje basadas en la educación problematizadora de Freire representa una praxis profundamente contra hegemónica. Al momento de generar una organización horizontal sustentada en la dialogicidad y no en la lucha por el ejercicio de la dominación, el colectivo transmite desde las entrañas de su praxis la muestra fehaciente de que otras maneras de convivencia son posibles, aunque en un primer momento sean difíciles de concebir.

En ese sentido tan solo que los pobladores del contexto donde se suceden los Calis lleguen a comprender que no se trata de un engaño o una oportunidad de extraños de apropiarse de los pocos bienes que les quedan, suele ser la principal barrera con la que se encuentran. Vale la pena poner particular atención a las palabras de Memo Nava cuando menciona:

Yo creo que la principal barrera que ha habido es el hecho de que hay como un sentido de amnesia social que de repente al otro le lleva como justo a decir ¿pero cuál es la ganancia? ¿Cuál es el fin de esto que ustedes hacen? ¿Por qué lo hacen? Y desde ahí comienzan las principales barreras... al otro le despierta

como desconfianza porque justo ya no estamos acostumbrados a dar sin recibir y entonces estas ideas implantadas de que tal vez por debajo del agua se están moviendo otros recursos y estas cosas que comienzan a despertar sospechas mal fundamentadas. La amnesia nos ha hecho olvidar esto, que es lo verdaderamente importante que es dar sin esperar... ese ha sido uno de los escaloncitos que no nos dejan como seguir avanzando. (Entrevista 2017)

Articulemos que esta praxis dialógica horizontal implica también las ideologías de la solidaridad y el bien comunitario, cuestionando así no solo la estructura vertical del neoliberalismo sino también la lógica del trabajo remunerado en aras del progreso individual, en este sentido el colectivo pone en cuestionamiento el sentido mismo del principio ideológico central del neoliberalismo: el individualismo en su manifestación como sustento para la explotación del otro; retomemos las palabras de Freire (1975) cuando menciona «Ningún orden opresor soportaría el que los oprimidos empezasen a decir: ¿Por qué?» (pág. 66). Así al cuestionar la lógica del trabajo remunerado y productivo se pone en crisis la manera que se piensa el proceso de desarrollo social, haciendo distinguible el progreso (construcción histórica liberal), del devenir, curso heterogéneo de las sociedades a través del tiempo.

El progreso es una ideología, el devenir es una concepción filosófica. El «progreso» depende de una determinada mentalidad, en la constitución de la cual entran ciertos elementos culturales históricamente determinados; el «devenir» es un concepto filosófico, del cual puede estar ausente el «progreso». (Gramsci A. , 1970, pág. 26)

Se trata de una praxis contra hegemónica porque el empobrecimiento masivo de las clases subalternas ha sido permisible en gran parte gracias a que ideológicamente estas se encuentran desconectadas de su propia conciencia como seres colectivos. El plano aspiracional individualista basado en la libre competencia con fines de consumo remarca los valores de una población que por un lado persigue el mejor bien de cada individuo aislado del resto, mientras que en el plano colectivo se destruyen sus condiciones básicas de existencia. Retomemos a Robinson (2013) quien menciona:

El consumismo canaliza las aspiraciones populares hacia el deseo de consumo individual, a pesar de que los deseos inducidos nunca serán alcanzados por la vasta mayoría de la humanidad. El individualismo competitivo legitima la supervivencia personal y lo que se requiera para alcanzarla, por encima del bienestar colectivo... encauzando las actividades de la gente en una fijación por la búsqueda del consumo y la supervivencia individuales, y en la esperanza, al menos remota, de ascenso social. (Robinson, 2013, pág. 117).

Otro plano donde es posible vislumbrar la dimensión contra hegemónica de la praxis Rupestre se encuentra en la confrontación directa ante los procesos de creación escénica canónicos del teatro occidental y su principio de anteponer la calidad estética sobre la discursiva y procesual.

Para la visión hegemónica del teatro, el proceso es el medio por el cual se llega a un cierto fin: la puesta en escena, sin embargo en el proceso del Cali el proceso no es un medio sino un fin en sí mismo, más allá de los resultados escénicos, el proceso de creación en convivencia directa con los participantes que se encuentran en el espacio intervenido en cuestión representa para el colectivo la oportunidad de transmitir una visión contra hegemónica del mundo, convirtiendo la escena misma en un pretexto, un acto simbólico de inauguración sagrada, un testimonio del encuentro suscitado y una oportunidad de abrir el diálogo con otros, con aquellos que no hubiese sido posible el encuentro sin el teatro como mediador.

No es casual que este proyecto parezca encontrarse en el anonimato, invisible a los ojos del espectador aficionado, es un teatro ausente de los programas de Bellas Artes, las becas estatales y los festivales prominentes del arte, porque se sitúa en contextos que el propio sistema capitalista ha invisibilizado, es un proyecto congruentemente invisible, para espacios invisibles.

Este es un proyecto que no tiene pretensiones en el sentido del glamour es un proyecto en el que no nos importa del todo si se sabe o no se sabe que estamos trabajando, no nos interesa si los directores de la ENAT – Escuela Nacional de Arte Teatral- o de Bellas Artes saben que estamos haciendo: un trabajo de

labor social, algo que ellos no hacen por supuesto, y que no les interesa hacer.
(Manlio Melo, entrevista 2017)

Así podemos discernir con total cautela que el proyecto Cali es un ejercicio contra hegemónico en tanto:

- Se opone a la visión hegemónica del teatro como producto técnicamente reproducible, exportable, comercializable (Benjamín. 2003) el cuál coloca su acento en el resultado y la puesta en escena.
- Propone sistemas de convivencia horizontales y dialógicos.
- Genera mecanismos comunitarios de cooperación solidaria.
- Promueve la visibilidad y el diálogo entre contextos apartados e invisibles.
- Produce espacios de enseñanza aprendizaje problematizadores anti bancarios
- Pone en crisis la ideología hegemónica del individualismo.

Por último, pero no por ello menos importante, se encuentra la lógica implícita del anonimato; dentro de la investigación empírica realizada uno de los retos más prominentes y del cual no fue posible salir avante, fue el de lograr reconocer puntualmente quienes fueron los participantes de cada Cali en cuestión, en las carpetas aparecen ciertos nombres que no se corresponden paralelamente a las fotografías, algunos de los colaboradores aparecen esporádicamente para brindar víveres, preparar la comida o conectar la luz, para luego desaparecer en el anonimato.

Se trata de un ejercicio en contra de la dominación hegemónica del reconocimiento individual y egocéntrico. Una constante en las entrevistas realizadas fue la aparente falta de importancia ante la pregunta: ¿quiénes participaron? Así, reconocer que la pieza es capaz de sobreponerse al artista, el cual se disuelve plácidamente en el olvido invita al reconocimiento profundamente contra hegemónico de permitirse desaparecer del centro del reconocimiento para colocar en su lugar la pieza creada en sí.

No se trata entonces de cosechar los frutos del éxito y del reconocimiento sino de sembrar la semilla del cambio y la transformación. Durante una entrevista, ante la pregunta: ¿Que te gustaría transmitirle a todo aquel que se acerque a leer esta

investigación? Guillermo Nava Respondió: –otros sembraron nosotros comemos, ahora nosotros sembramos otros tendrán que comer”.

5.4 Praxis del Colectivo Rupestres en el proyecto Eztli

Un planteamiento contra hegemónico particularmente escénico

En este apartado se analiza la praxis del colectivo Rupestres en el proyecto de Eztli, para ello es necesario tener presente que este proyecto es centralmente de corte escénico y coloca su acento en la puesta en escena a presentarse frente a público, lo cual como veremos con detenimiento implica un giro tangencial en el desarrollo del proceso de creación escénica que a diferencia de Cali no se manifiesta como una praxis contra hegemónica sino hasta el momento de su representación.

En primera instancia es preciso contemplar que de manera semejante al caso de la puesta en escena Puño de Cobre del grupo Yuyachkani, que tuvo su génesis creativa en la denuncia del asesinato de mineros en huelga en la matanza de la mina de Cobriza²⁹, el punto de partida para la construcción de la puesta en escena de Eztli se encontró en la necesidad de responder ante una problemática social concreta: la construcción del gasoducto Tuxpan – Tula y el consecuente despojo de tierras, centros ceremoniales y destrucción de la flora y la fauna de la sierra Puebla Hidalgo entre otros.

Sin embargo, el origen de este proyecto no puede explicarse únicamente en términos de intención y afinidad ideológica. Existieron condiciones materiales coyunturales que hicieron posible su desarrollo, este otro factor fundamental para que el proyecto pudiese existir como praxis y no sólo como idea, fue la venta de una función del espectáculo para la Feria de Tepetitlán, ya que esto permitió no sólo contar con las condiciones técnicas necesarias para que se sucediera la representación, tales como back stage, Grand suport, iluminación, etcétera, sino que brindó el presupuesto económico necesario para la

²⁹ Ver apartado 2.3, Yuyachkani un caso de teatro orientado a la transformación social.

movilidad del equipo y los costos de producción, al tiempo que generó el espacio de encuentro en el cuál se presentó la obra.

En este sentido se vuelve fundamental considerar cómo, semejante a los casos del festival de la Bestia, y el Teatro para el Fin del Mundo para el proyecto Cali, el marco de las instancias donde se suceden los proyectos acotan las formas del ejercicio de la praxis en tanto condiciones materiales de realización. Desde su planteamiento inicial el proyecto Eztli estuvo contemplado como una propuesta de carácter escénico multidisciplinario, donde el planteamiento contra hegemónico hacia el contexto social se sustenta en el contenido de la pieza, más no en su proceso.

Ello implica que, al momento de analizar la praxis de Eztli es necesario distinguir entre el proceso interno por medio del cual la obra fue construida y el momento en que esta puesta en escena se sucedió frente a público, siendo justo ese segundo momento, el de la ejecución performativa, donde el teatro según su estructura tradicional se vuelve efectivamente teatro; por ello para desentrañar la praxis de dicha ejecución escénica y dimensionarla como contra hegemónica es necesario particularizar el planteamiento ideológico que sustenta el contenido de la pieza en cuestión.

Resultaría erróneo considerar a priori que se trata de un ejercicio teatral de protesta, ya que en una primera instancia no se tenía claridad sobre si el proyecto buscaba realizar una denuncia pública, dar información concreta sobre la construcción del gasoducto o protestar contra el despojo; literalmente se buscaba hacer ~~algo~~”; podemos seguir las palabras de José Cortés, quien mencionó en la primer sesión de trabajo: ~~Lo~~ que pasa es que está cabrón y la gente ni se entera, les vale madres y así, pero para cuando se dan cuenta que les están chingando sus tierras ya valió, entonces pues hay que hacer algo ¿no?”

Esto pone de relieve el hecho de que el proceso no fue lineal, más bien se fue descubriendo conforme se desarrollaron las sesiones de trabajo, mas tengamos presente que el punto de partida tampoco fue arbitrario, la estructura base del espectáculo se encontraba sugerida previamente por José, ello marcó línea en tanto desarrollo de personajes, orden de las piezas, y progresión escénica.

Una de las decisiones principales que fueron tomadas al respecto fue la necesidad abrir el contenido de la obra hacia una visión más amplia del conflicto, ya que el pueblo de Tepetitlán se encuentra aledaño a la refinería de PEMEX en Tula de Allende, por lo que la construcción del gasoducto, aunque no atravesará particularmente su territorio si modificará profundamente la economía de la región. Partimos de la idea de que si bien el gasoducto Tuxpan – Tula aparentemente no involucra a los espectadores, el desarrollo de la tendencia hacia la privatización de las empresas nacionales como PEMEX y el debilitamiento del Estado como protector y la destrucción del ecosistema, en cambio, si resultan temas sustanciales para las personas de dicha comunidad, de modo que se determinó apuntalar el ejercicio escénico de Eztli hacia una denuncia sobre el sistema capitalista en general.

Como se mencionó en el capítulo tres, el trabajo de consolidación de la dirección ideológica se sucedió por medio de la colaboración horizontal de todo el equipo escénico en dinámicas de lluvia de ideas dentro del trabajo de mesa; expresado en los términos usados durante estas sesiones podemos decir que las conversaciones giraron en torno a la denuncia sobre las formas en las que las compañías transnacionales estaban saqueando los recursos naturales de los países del sur, la manera en que el gobierno “vendía a México” desde el gobierno de Salinas de Gortari y como actualmente se ha intensificado la privatización y venta de commodities a través del paquete de reformas implantado a partir del sexenio de Enrique Peña Nieto, la destrucción de los ecosistemas por el uso de la minería a cielo abierto y el fracking, el despojo de tierras de comunidades indígenas y el consumismo como ideología central del capitalismo en donde se materializan dentro la vida cotidiana de las ciudades los procesos devastadores previamente descritos.

Es vital en este punto tener en cuenta que los conocimientos que cada integrante del colectivo poseía sobre la problemática abordada distan mucho de ser homogéneos, cada uno de nosotros contábamos con información distinta al respecto, abriéndose así una oportunidad de comparar y discutir materiales que cada uno aportaba al colectivo. Se trató de la ocasión de construir un discurso escénico basado en la conjunción de diferentes tipos de saberes, donde el conocimiento del sentido común también tuvo peso y lugar. Consideremos las palabras de Boaventura de Sousa Santos (2009) quien menciona:

. Es cierto que el conocimiento del sentido común tiende a ser un conocimiento mistificado y mistificador pero, a pesar de eso y a pesar de ser conservador, tiene una dimensión utópica y liberadora que puede ser ampliada a través del diálogo con el conocimiento científico. Esa dimensión aflora en algunas de las características del conocimiento del sentido común (Santos, 2009, pág. 55).

La intención entonces de este apartado consiste abordar el contenido ideológico del espectáculo *Eztli* desde una perspectiva teórica, comprendiendo que si bien en el proceso de realización de la obra estos fundamentos teóricos no se encontraban forzosamente presentes en los saberes de los integrantes del colectivo ello no significa que sus propuestas carecieran de sentido crítico o contra hegemónico. Todos los integrantes son profesionales del teatro, y cuentan desde su propia formación con referentes tanto teóricos como históricos de la problemática abordada, el hecho de que no se trate de conocimientos científicos como tal no implica que se encontrasen en un estado de ignorancia.

El trabajo presente consiste entonces en hacer un ejercicio de traducción del resultado escénico, creado desde luego a partir de la coexistencia de propuestas afines ideológicamente que contienen en su centro la intención contra hegemónica de transformar las condiciones de injusticia, explotación y dominación características del sistema capitalista global en el que nos encontramos.

Al respecto de Santos (2009) menciona que:

La traducción es el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las posibles... se trata de un procedimiento que no atribuye a ningún conjunto de experiencias ni el estatuto de total exclusividad ni el estatuto de parte homogénea. (Santos, 2009, págs. 136, 137).

Así, la propuesta de José abrió paso a la particularización del contenido que buscábamos transmitir por medio de *Eztli*, que de manera sintética puede concentrarse en cinco puntos centrales que apuntalan el contenido ideológico de la obra:

- Destrucción de la solidaridad e instauración del individualismo.

- Enajenación y dominación ideológica a manos de los medios de comunicación.
- El Estado como herramienta del neoliberalismo
- La acumulación de bienes como fin último del espejismo del progreso
- Explotación de los recursos naturales.

El primer punto, destrucción de la solidaridad e instauración del individualismo, fue desarrollado particularmente en los primeros dos cuadros *Universo y Cabeza de TV*, en ellos se planteó un estado de convivencia armónica con el medio como punto de partida, vale la pena señalar que originalmente se buscaba hacer referencia directa a los pueblos originarios de México, sin embargo, ante la necesidad de organizar el relato escénico de forma concreta hacia la industrialización y no hacia la conquista y el colonialismo fue que se optó por plantear una comunidad utópica indeterminada, ante la cual la invitación de poder y riqueza llevaría a los personajes hacia el conflicto y la consecuente lucha por el posicionamiento sobre el otro.

Intencionalmente este fue el primer planteamiento a desarrollarse en escena, ello con motivo colocar al centro del conflicto el principio neoliberal de cada quién para sí mismo, división que como vimos puntualmente en el apartado de Cali sustenta las bases de ideológicas del bloque histórico ante el cual la pieza se manifiesta como contra hegemonía; bien lo puntualiza el sociólogo y politólogo Emir Sader (2001) al mencionar:

A la mercantilización sin límites de la vida social corresponde una ideología que busca destacar los elementos de “libertad”, de “iniciativa individual”, de destino diferenciado de cada uno, de eficacia. Se parte de la idea de que los recursos, las posibilidades, los empleos, los espacios en el mercado son limitados y de esa forma le compete a cada uno buscar su lugar, sus medios de supervivencia que, por definición, se obtienen a costa de los otros. (pág. 94).

El siguiente punto, enajenación y dominación ideológica a manos de los medios de comunicación, se sustentó en la intención de hacer manifiesta la función de la televisión como mecanismo por medio del cual las ideologías orgánicas de la clase dominante son transmitidas, en el caso que nos compete se trata particularmente de las ideologías de

consumo y acumulación de bienes materiales aquellas que se vuelven explícitas en la obra, el objetivo se halló en evidenciar la función la televisión como estructura ideológica a favor de la hegemonía. Recapitulemos las palabras de Portelli (1972) cuando menciona:

Gramsci clasifica esta organización de “estructura ideológica” de la clase dirigente, y entiende por este término “la organización material destinada a defender el frente teórico ideológico” Gramsci reagrupa en la estructura ideológica no solamente las organizaciones cuya función es difundir la ideología sino también todos los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permiten influir sobre la opinión pública. (1972, pág. 23)

Este planteamiento se llevó a cabo dentro de los cuadros dos y tres, *presidente cabeza de televisión y lo peor de la ciudad*; en ellos Abraham Solís, actor a cargo de interpretar a Presidente Cabeza de TV seducía (y obligaba) a los personajes a trabajar en la construcción de un edificio bancario a cambio frituras como recompensa, los personajes, por medio secuencias de movimiento representaban ciclos de jornadas laborales donde tras cada día de trabajo volvían a sus domicilios para ver la televisión, seguir sus órdenes y alimentarse de las frituras que les arrojaba, la progresión en las secuencias de movimiento ilustraban el paso del tiempo y transformación en las formas de dominación, del trabajo forzado al trabajo enajenado, del castigo a la recompensa.

Esto conecta directamente con el tercer punto ideológico de Eztli, el Estado como herramienta del neoliberalismo, esto fue desarrollado escénicamente en el cuadro cuatro, *secuestro* por medio de la celebración simbólica de otorgar a la televisión una banda presidencial, para que, tras una serie de fanfarrias subiera a lo alto del edificio bancario recién construido para colocarse un traje que se encontraría suspendido por resortes atados a la parrilla del teatro, de modo que el presidente cabeza de TV, al vestirse con dicho traje quedaría sujetado por hilos que provienen del cielo cual si de una marioneta se tratase.

Este punto es de vital importancia ya que pretende develar la existencia de fuerzas invisibles que hacen de los medios de comunicación, controlados por el Estado una herramienta para la dominación y el control hegemónico del pueblo. De modo que la metáfora de la banda presidencial como símbolo del poder ejecutivo como representante

del Estado que se manifiesta a la vez como una marioneta que ordena las acciones de trabajo y recompensa, coloca las fuerzas estatales no como potencias que se alimentan a sí mismas como un fin propio sino en función de obedecer órdenes dictadas por las fuerzas invisibles del sistema capitalista en el que nos hallamos.

El principio contra hegemónico que sustenta esta propuesta se encuentra en la exposición fársica del reajuste de las funciones del Estado a partir del paquete de reformas implantado en los países –en desarrollo” por medio de los acuerdos del *Consenso de Washington*, reformas en las que el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) –sugería” a los países latinoamericanos adoptar el programa de reestructuración neoliberal el cual incluía dos fases:

La estabilización, o paquete de medidas fiscales... esto incluía la abolición de los subsidios a los alimentos, al transporte y a los servicios públicos, reducir el empleo público y medidas de austeridad social como recortes a los servicios de salud y educación... luego, una segunda etapa, la de ajuste estructural: a) la liberalización del comercio y las finanzas, que abre la economía al mercado mundial b) la desregularización que separa al Estado de la toma de las decisiones económicas... y c) La privatización de las esferas públicas que pudieran obstaculizar la acumulación de capital. (Robinson, 2015, pág. 40).

Se tuvo particular cuidado en no sugerir que el Estado como tal pudiera encontrarse en una tendencia hacia su desaparición, más bien se trató de hacer manifiesta la transformación cualitativa de sus funciones, ya que sus objetivos ahora giran en función de facilitar y promover el libre comercio transnacional, propiciar las condiciones de explotación y desigualdad fundamentales para la operatividad del capitalismo, hacer uso del ejercicio de las fuerzas militares y policiales en función de abrir nuevos espacios para la explotación de recursos, entre otros. En este sentido Veltmeyer y Petras (2014) en su estudio sobre neoextractivismo mencionan que:

Es evidente que el Estado... está interesado en maximizar la capacidad de las compañías extranjeras de extraer recursos y venderlos en el mercado global,

poniendo al gobierno del lado del capital y no del lado de la población y de las comunidades directamente afectadas por estas operaciones. (pág. 71)

Más tarde en la escena cinco *adicción*, los personajes, tras haber terminado el edificio bancario y haber investido a la televisión como presidente comenzaban con el proceso de acumulación de bienes, recibiendo prendas de vestir, celulares, zapatos, tabletas, y demás objetos; que en un juego teatral basado en el intento de sostener cada vez más posesiones hasta el punto del hartazgo y la imposibilidad de seguir acumulando sin sentido conducía al colapso nervioso de uno sus miembros. Siendo en todo momento el presidente cabeza de TV el director de orquesta de las acciones descritas.

El desarrollo de la acción dramática conduce así hasta el cuarto punto ideológico de Eztli: la acumulación de bienes como fin último del espejismo del progreso. Es justo en el desarrollo teatral de la civilización, de un estado “primitivo” a un estado envuelto por el ensueño del progreso que este punto cobra fuerza dentro de la obra. Retomemos entonces las palabras de Marx cuando menciona que:

La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos y parciales que un objeto es sólo nuestro cuando lo poseemos, cuando existe para nosotros como capital o cuando es directamente comido, bebido, usado como vestido, habitado, etc. es decir, utilizado de alguna manera. (Fromm, 1962, pág. 140)

Eztli plantea así una ejemplificación fársica sobre la manera en que la acumulación infinita de capital sostiene la forma operativa del capitalismo, recapitulemos que Robinson (2013) refiere la necesidad de éste por mantenerse en constante estado de crecimiento tanto a nivel de extensión como de intención, insertándose así en lo profundo del plano ideológico que centra la acumulación de bienes como objetivo principal de la existencia humana, ideología nodal del sistema neoliberal que ante el ejercicio de esta puesta en escena queda al descubierto.

Si el neoliberalismo tiene su fuerza y su debilidad en el aspecto económico multiplica las riquezas pero las concentra, cuando aumenta los empleos los precariza, dilapida la naturaleza, etc. el aspecto que debe ser más fuertemente

combatido es el plano ideológico, en rigor, su mayor victoria (Sader, 2001, pág. 94).

Ahora bien, como vimos, parte fundamental del contenido ideológico de Eztli se encuentra en la intención de poner de manifiesto el estado de enajenación en el cual nos encontramos sumergidos, la falsedad de la necesidad de ampliar el consumo, la posesión de objetos y realización de actividades banales que distan por completo de ser expresiones de realización humana. Fromm (1962) hace alusión al respecto cuando menciona:

En el mundo enajenado del capitalismo las necesidades no son expresiones de las potencialidades latentes del hombre, es decir, no son necesidades humanas; en el capitalismo todo hombre especula con la creación de una nueva necesidad en otro para obligarlo a hacer un nuevo sacrificio, para colocarlo en una nueva dependencia y atraerlo a un nuevo tipo de placer y, por tanto, a la ruina económica (pág. 65)

Haciendo así evidente el quinto punto ideológico de esta puesta en escena: La explotación desmedida de los recursos naturales en pro de sustentar una vida enajenada, encerrada en el ideal de progreso y desarrollo individual sustentado en la acumulación infinita de capital.

En las escenas seis y siete, *negatividad y guerra* el crecimiento descontrolado de los procesos de producción se encontraba representado por una serie de engranes y tubos por donde salía humo que procuraban ser metáforas de chimeneas industriales, instalación colocada en el área de los músicos que conectaba al suelo por medio de una serie de tubos de PVC a modo de ejemplificar el proceso por medio del cual las materias primas, provenientes de la tierra son extraídas para ser procesadas y posteriormente consumidas.

—~~h~~s cosas no vienen de la nada, el pedo es que no nos preguntamos que tuvo que pasar para las cosas estén donde están, ¿cómo es que este pantalón que traigo puesto llegó a ser este pantalón que traigo puesto? Parece que nacen mágicamente de las tiendas, pero no, todo surge de la tierra” (Chino, ensayo de Eztli, 2017).

El cierre de la obra muestra un panorama alegórico a la destrucción total de las formas de vida tal cual las conocemos, sugiere la imposibilidad de mantenernos perpetuamente en un estado de crecimiento infinito donde los recursos efectivamente son finitos, esta decisión se sustentó no solo en la intención de dar un cierre anecdótico al entramado de la pieza sino también en hacer manifiesta la urgencia que tiene este tema para todos aquellos que habitamos aquí, en este planeta, retomemos las palabras de Robinson (2015) cuando menciona:

El sistema llega rápidamente a los límites ecológicos de su reproducción; posiblemente llegamos a un punto sin retorno. Los científicos observan que por primera vez la actividad humana comienza a transformar los sistemas naturales a gran escala, de tal manera que el colapso de la sociedad humana es una verdadera posibilidad... de hecho se habla de la sexta extinción masiva” (pág. 9)

Ahora bien, puntualizar la dimensión ideológica del contenido de la pieza es tan sólo el primer elemento constitutivo del análisis de la praxis del colectivo en tanto al proyecto de Eztli, es necesario articular la acción concreta de la puesta en escena, a modo de poder vislumbrar en qué medida esta obra se manifiesta como un caso teatro cuya praxis es contra hegemónica.

Merece la pena recapitular que nos encontramos ante la necesidad de comprender el acto teatral como una acción ideológicamente orientada, donde la acción escénica, en tanto momento de encuentro social históricamente determinado se articula con la ideología contenida en la propuesta escénica presentada ante el público. Retomemos las palabras de Duvignaud (1965), quién en su libro Sociología del teatro menciona que:

El teatro, sobre todo, es un arte que se implanta profundamente en la existencia concreta, en la existencia colectiva, tanto por sus orígenes, la utilización que hace de los roles y de las situaciones vivientes, como por sus resultados y los públicos que afecta o crea (pág. 35).

Así, como se puntualizó con detenimiento en el marco teórico, el teatro además de una praxis es un espacio de encuentro que siguiendo a Gramsci tiene la función de una

estructura ideológica, es decir, se trata de un espacio donde ideologías orgánicas son transmitidas, reproducidas o transformadas ya sea en términos de fomentar la hegemonía o bien para contrarrestarla por medio de la constitución de una nueva contra hegemonía

[Gramsci entiende una estructura ideológica como aquella] organización material destinada a mantener defender y desarrollar el frente teórico e ideológico... los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permiten influir sobre la opinión pública... la iglesia, la organización escolar, los organismos de prensa... los círculos los clubes, etc. (Portelli, 1972, págs. 23, 24).

Por ello Augusto Boal lo consideraba no solo como una herramienta de concientización, también lo consideraba un arma que bien podía encontrarse al servicio de la dominación, o de la liberación:

El teatro es un arma. Un arma muy útil y eficiente. Por eso, hay que pelear por él. Por eso las clases dominantes intentan en forma permanente y global adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación. Al hacerlo, cambia el concepto mismo de lo que es el "teatro". Pero este puede, igualmente ser un arma de liberación

La cuestión que nos compete entonces es dimensionar críticamente en qué medida la puesta de Eztli se manifiesta a nivel de Praxis contra hegemónica y para ello habría que considerar cómo es la relación con el contexto, de forma concreta con los otros, los espectadores de la plaza de Tepetitlán.

Lo primero que sería pertinente mencionar al respecto es el carácter popular de la presentación, ya que la función fue representada en la plaza del centro del pueblo, dentro de las festividades de clausura de la Feria, por lo que la representación fue abierta y gratuita a todo aquel que estuvo presente dentro de dicho evento, los espectadores, gente del municipio hidalguense y trabajadores itinerantes de la feria estaban presentes en la representación, resulta relevante contemplar el aumento en la congregación de espectadores en la plaza, quienes se acercaron a presenciar el espectáculo conforme éste se fue desarrollando.

Si seguimos el planteamiento de Frischmann nos encontramos entonces ante un caso de teatro popular, tanto por el hecho de tratarse de un teatro realizado desde el pueblo y para el pueblo mismo como por el contenido ideológico ya descrito en este apartado, retomemos el texto del autor cuando menciona que:

Las formas infinitas en que el teatro está expresando a la sociedad y respondiendo a sus urgencias son las de un verdadero teatro popular. Las características de este teatro son las siguientes: la urgencia creadora en cuanto a las formas y a las técnicas, la lealtad a las clases desposeídas y la renuncia a los halagos y beneficios del éxito, la cotización y la publicidad. En fin, este nuevo teatro popular constituye una vuelta "al verdadero teatro, al teatro limpio de mixtificaciones y mercantilismos, al teatro del pueblo" (Revista conjunto, en Frischmann, 1990, pág. 30)

Ahora bien, habría que detenerse a contemplar la manera en la que Eztli como praxis efectivamente puede ser entendida como un acontecimiento sucedido al interior de la comunidad de Tepetitlán ya que si retomamos las condiciones de la transmisión ideológica bancaria contra la problematizadora de Freire (1975) podemos vislumbrar que este caso se trata de un ejercicio de transmisión ideológica bancaria, ya que el contenido central de la obra fue desarrollado de manera independiente a los espectadores, Boal, dentro del planteamiento del teatro del oprimido advierte de este riesgo al mencionar que "Ocurre muchas veces que grupos teatrales bien intencionados no consiguen conectarse con un público popular porque utilizan signos que para ese público nada significan (Boal, 2009, pág. 23)".

Esto desde luego pone en crisis la dimensión contra hegemónica de esta praxis en sí, ya que si bien el contenido de la obra es propiamente contra hegemónico, el hecho de que desde el planteamiento central hasta la concreción escénica se haya desarrollado por completo en ausencia de las voces de los espectadores implica una suerte de dominación ideológica, de la transmisión lineal y unidireccional de saberes. Los cuales si bien se encuentran intencionados en un ejercicio ideológicamente contra hegemónico sigue siendo una manifestación teatral previamente construida únicamente sobre los referentes e intenciones de los propios creativos.

En ese sentido la fuerza de Eztli como praxis contra hegemónica se manifiesta de una manera mucho más sutil que la de Cali, ya que se concentra en mostrar e invitar a la reflexión, más no a producirla desde las entrañas de la convivencia cotidiana. En gran medida este proyecto se suma a las pequeñas acciones necesarias para la construcción de una nueva contra hegemonía que siguiendo a Gramsci necesitan volverse parte de los referentes cotidianos de la sociedad civil. Proceso que requiere la interiorización de dichas ideologías orgánicas. Al respecto Gramsci (1970) hace mención sobre ello que:

[La sociedad Civil, ante las nuevas ideologías orgánicas] No las recuerda en concreto y no sabría repetirlas, pero sabe que existen porque ha oído exponerlas y quedó convencido. El hecho de haber sido convencido una vez de modo fulgurante es la razón constante de la permanencia de las convicciones, aunque no se sepa argumentar. (pág. 14, 15).

Se trata entonces de dimensionar este ejercicio escénico como un acto que a pesar de ser sutil y volátil puede ser ventana para la toma de conciencia ante problemáticas concretas que involucran a los espectadores, en ese sentido Dubatti (2009) lo aclara magistralmente al mencionar que “el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, en los cuerpos, en el espacio y en el tiempo, acontecimiento efímero que construye entes efímeros. El teatro dura lo que dura el acontecimiento irrecuperable.” (Dubatti, 2009, pág. 5).

En este sentido es que cobra vital importancia reconocer las posibilidades del teatro como estructura ideológica, en tanto este sea comprendido no solo como el momento de presentación ante público sino también como proceso. Los resultados a nivel escénico por supuesto son diametralmente distintos, pero representan formas posibles de transformación ideológica y por lo tanto de transformación social. Sólo a partir de la suma de grandes esfuerzos particulares es que podemos alcanzar pequeños cambios sociales, así el teatro bien puede ser parte de ellos, porque si bien Eztli puede ser una forma teatral de corte convencional, al momento de su ejecución bien puede ser una invitación a la transformación. Tengamos en mente las palabras de Boal:

Al teatro no le corresponde mostrar el camino correcto, sino ofrecer los medios para que todos sean estudiados. Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero estas formas teatrales seguramente son un ensayo de la revolución... dentro de sus términos ficcionales la experiencia es concreta (Boal, 2009, pág. 46).

CONCLUSIONES

Un camino que apenas comienza

Quisiera dar paso a esta reflexión final a partir de las preguntas: ¿Qué aportaciones concretas puede brindar el análisis realizado? ¿Qué podemos reconocer a partir de observar el caso del colectivo Rupestres desde esta perspectiva teórica? ¿Qué claridades aporta? Y sobre todo ¿qué espacios desconocidos aun esconde?

Al respecto me parece, que de entre las muchas o pocas claridades, que este análisis ofrece, la primera que habría de puntualizar; es cómo al momento de reconocer la praxis como centro articulador de la mirada analítica se hacen manifiestas las condiciones que hacen que una cierta propuesta escénica pueda encontrarse o no orientada hacia una posible transformación social.

Se trata de un enfoque que pretendo, ayude a hacer visibles una serie de factores tanto ideológicos como materiales que nos permitan comprender el fenómeno teatral desde una óptica crítica; la cual articule la base ideológica que sustenta el acto escénico con los mecanismos teatrales empleados, la relación con el contexto, la historicidad del medio social y del acto teatral mismo. Pero que también abra espacio para comprender los obstáculos y vicisitudes que se presentan en el proceso de realización, no sólo a nivel ideológico sino también material.

En ese sentido el caso del colectivo Rupestres nos muestra un claro ejemplo de una constante búsqueda por consolidar una praxis articulada que sea capaz de generar las condiciones materiales de existencia necesarias para que este tipo de teatro pueda ser realizado. Esto dado que los proyectos Cali y Eztli, a pesar de resultar tan distintos, tanto en términos escénicos como procesuales, se encuentran entrelazados por una intención ideológica, que articula ambos ejercicios escénicos como una respuesta crítica ante las condiciones de dominación, injusticia y explotación creadas por el sistema hegemónico neoliberal.

Más allá de la abismal diferencia que manifiestan en función de su praxis, ambos proyectos presentan no sólo una concomitancia ideológica sino también comparten muchas de las dificultades que implican la elaboración de proyectos escénicos de carácter contra hegemónico, que más allá del beneficio individual de los propios integrantes, buscan la construcción de un mundo más equitativo, justo y equilibrado.

En este sentido y, a pesar de sus diferencias, para los miembros del colectivo ambos proyectos forman parte de una misma búsqueda. José Cortés menciona al respecto que:

Alguna vez hablábamos en el colectivo sobre estos proyectos ¿ves?... y decíamos que esta parte multidisciplinaria de espectáculos de Eztli es la protesta, ahí es donde protestamos, y el Cali es más bien como una propuesta, como una solución que plantea el mismo colectivo (José, entrevista, 2017).

Para los Rupestres no se trata de dos proyectos aislados e independientes, sino de dos caras de una misma moneda, un ejercicio escénico contra hegemónico que protesta, pero que también propone, que por un lado busca hacer manifiesta la desigualdad y la explotación (Eztli) y que por otro lado genera propuestas concretas para su congruente transformación (Cali). Podemos decir que la praxis del colectivo no puede comprenderse sólo en función de alguno de estos proyectos, sino a partir de concebir ambos de manera articulada.

Desde luego, esto también necesitaría ser considerado con cautela, puesto que más allá de las intenciones del colectivo existen condiciones materiales que se manifiestan como retos muy concretos ante los cuales es necesario salir adelante.

Posiblemente una de las trabas más difíciles de sortear se encuentra en la dificultad de conseguir financiamiento económico tanto por parte de alguna empresa privada, como por el Estado; esto desde luego no se manifiesta de la misma manera en los dos proyectos por igual, cada uno consta de sus propias particularidades al momento de concretarlo en algún contexto determinado y bajar recursos para llevar a cabo su realización.

Así por ejemplo el proyecto de Cali ha encontrado refugio al interior de festivales de arte contemporáneo como fue el Festival de la Bestia o el Teatro para el Fin del Mundo,

ambos impulsados por Ángel Hernández y apoyados por diferentes instancias tanto públicas como privadas como fue el caso de Iberescena 2014.

Por su parte Eztli ha encontrado sus espacios de representación al interior de festivales de música, ferias, y conciertos callejeros. Lo cual implica reconocer que si bien ambos proyectos pretenden consolidarse como una propuesta contra hegemónica cada uno lo hace desde espacios completamente distintos.

Para el colectivo, el proyecto de Eztli pretende ser no sólo un espectáculo multidisciplinario de fundamento ideológico contra hegemónico sino también un mecanismo mediante el cual los creativos puedan conseguir recursos que sirvan de alimento para movilizar el proyecto de Cali de manera independiente. José Cortés manifiesta sus intenciones al respecto cuando menciona:

Que hacemos para que yo me pueda dedicar, al cien por ciento a esto [Cali], no pues Eztli, por ejemplo, ahí está idea; ahora eso que está, pues re organizar todo, y para llevarlo a un nivel chido pues se necesita un montón de trabajo, de varias formas, de muchas personas, y de ensayos sobre todo. (José Cortés, entrevista, 2018)

Habría que reconocer que si bien dentro de su experiencia ha resultado más factible conseguir recursos para la presentación de Eztli dentro de ferias como las de Tepetitlán, Pahuatlán o Calnali, en ninguno de los casos mencionados ha sido posible el encausar recursos hacia proyectos subsecuentes como el Cali.

Esto desde luego resulta congruente si se considera que Eztli a pesar de ser concebido como un concierto musical que implementa una propuesta teatral que en el imaginario del colectivo debería resultar atractivo como producto de entretenimiento, aún mantiene su carácter contestatario, de modo que promoverlo al interior de instancias tanto estatales como pertenecientes a las del sector privado, sigue siendo un reto casi insalvable.

Vale mencionar que una de las estrategias que el grupo ha implementado es la consolidación de redes de apoyo y ayuda mutua con otras organizaciones afines, con quienes establecen lazos de cooperación voluntaria, a modo de fortalecer las posibilidades

de acción de cada una de las partes involucradas. Tal es el caso de su vinculación con Iztakihuitl Kalpultin A.C. organización no gubernamental (ONG) dedicada a la promoción cultural, el fomento de las artes, el desarrollo sustentable así como el rescate de tradiciones y formas de organización social prehispánicas.

Es justo en colaboración con esta ONG que actualmente el colectivo se encuentra preparando un nuevo Cali en la comunidad del ahorcado, Querétaro. Esta cohesión horizontal con otros grupos ideológicamente concomitantes es, posiblemente la estrategia más poderosa que el colectivo ha encontrado para la realización efectiva de los proyectos mentados, puesto que abre relaciones de apoyo y ayuda cooperativa que operan desde el ejercicio profundamente congruente de su propio planteamiento ideológico; Manlio Melo, en ese sentido hace mención que:

El mundo necesita evolucionar y la revolución está en el arte, pero si nuestro arte no revoluciona y no despierta conciencias en nadie entonces estamos claudicando, estamos diciendo una cosa y haciendo otra; y somos incoherentes, entonces, si tu como ser humano eres incoherente imagínate como profesional cómo podrías ser coherente (Manlio Melo, entrevista, 2017).

Es justo en este punto en donde se vuelve indispensable puntualizar las limitaciones de este trabajo de investigación, ya que si bien contempla las condiciones socioeconómicas de los procesos de creación, aun deja mucho por articular en tanto a la lógica de inserción de este tipo de teatro dentro de la industria cultural de este país, ciertamente he de reconocer que tan sólo es la punta del iceberg lo que en estas páginas se ha alcanzado a dilucidar.

Queda mucho por articular sobre las posibilidades que estos proyectos tienen como parte del actual sistema de creación de piezas de arte, las cuales implican no sólo la creación sino también la recepción y el consumo de dichas piezas, se trata de cuestiones que invariablemente requerirán la elaboración de un marco referencial propio del sistema de comercialización del arte dentro del universo de la industria cultural contemporánea.

No se menosprecia aquí en ningún momento la importancia de la elaboración de dichos marcos referenciales, sino al contrario, se reconoce la inmensidad del reto y el valor

que el adecuado tratamiento teórico requeriría para poder abordarse desde su justa complejidad.

Posiblemente ahí se guarda uno de los hallazgos más sobresalientes derivados de la elaboración de esta tesis: en el reconocimiento del inmenso espacio de interrogantes, dudas, incertidumbres y espacios vacíos que quedan abiertos; ya sea hacia la profundidad de la comprensión de estos fenómenos, como por ejemplo: ¿Qué efectos concretos producen estas teatralidades? ¿Qué modificaciones en las condiciones de vida se llegan a suceder dentro de los espacios donde ocurrieron? ¿Nos encontramos ante fenómenos escénicos que son capaces de incidir en la base ideología de los participantes a largo plazo? Hasta cuestionamientos dirigidos hacia la extensión del reconocimiento de estas manifestaciones escénicas: ¿Qué otros casos de teatro orientado a la transformación social podemos encontrar actualmente? ¿Cómo son las praxis contra hegemónicas en otras latitudes? ¿Qué convergencias y que divergencias presentan? Por nombrar tan sólo algunas.

Indiscutiblemente se trata de preguntas de gran relevancia en esta búsqueda por articular las relaciones que se establecen entre el teatro y los procesos de transformación social, cuestionamientos que ciertamente merecen la pena ser trabajados, y para los cuales esta tesis pretende ser abrevadero de referentes que ayuden a comprenderlos.

En gran medida, este trabajo de investigación busca ser punto de apoyo de futuras investigaciones que conciban la praxis contra hegemónica del teatro como un mecanismo concreto de transformación social, pues es indispensable primero ser capaces de reconocer las condiciones puntuales de los elementos que nos permiten concebir una cierta praxis como contra hegemónica para entonces dar rienda a su seguimiento longitudinal como proceso de transformación social.

En ese sentido, al establecer parámetros teóricos para reconocer el teatro como una praxis, articularla en su dimensión contra hegemónica, y analizarla en el caso concreto de los proyectos de Cali y Eztli del colectivo Rupestres, se está dando un importante paso en el proceso de comprender el inmenso entramado que cohesiona el teatro con la sociedad y

por ende poder ver con mayor claridad la manera en la cual el teatro se constituye como un importante factor de transformación.

Es necesario profundizar mucho más en las posibilidades del teatro como una estructura ideológica y considerarlo desde la óptica del propio sistema del mercado, desde la industria del entretenimiento, y comprender las maneras en las que el propio sistema hegemónico capitaliza dichas fuerzas.

¡Cuánto más queda por reconocer desde la perspectiva de los propios espectadores! Por su puesto que no ignoro que sus voces aún no han sido contempladas en su justa dimensión como la otra parte del fenómeno que conforma el acto teatral; no porque no fuesen importantes, sino por la necesidad de seguir un método congruente que permitiera desvelar en primera instancia cuáles son las prácticas que hacen del teatro orientado a la transformación social una praxis efectivamente contra hegemónica.

Por ello es que no imagino ciertamente este trabajo como un proyecto concluido, pues queda mucho, en verdad mucho por aprender, por compartir, por transformar, que esta es tan sólo la primera parte del viaje.

Sirva entonces este escrito como un pequeño paso en el camino hacia una comprensión crítica sobre estas propuestas teatrales que ciertamente navegan entre el encuentro abierto con un mundo profundamente desigual y la esperanza (¿utópica?) de que es posible transformarlo. Que estas letras sean también semillas que germinen en la conciencia de quien por alguna extraña razón se ha detenido a leerlas y que ayuden a mirar con ojos nuevos espacios de resistencia y esperanza que parecieran invisibles a los ojos de la curaduría artística, los programas estatales y el mundo del espectáculo en sí; quizá de estas páginas florezcan nuevas búsquedas, que nos lleven a nuevas claridades y nuevas incertidumbres también. Qué ironía sentir que quedan más dudas por contestar ahora que al momento de comenzar esta investigación. Quien sabe, tal vez de eso se trata...

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre López, M. (1995). *Teatro "instrumento de liberación"*. Tesina de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alcaráz, J. A. (22 de 09 de 2016). *Criterio*. Recuperado el 5 de 11 de 2017, de <http://www.criteriohidalgo.com/noticias/hidalgo-ujul/advierten-etnocidio-en-sierra-por-construccion-de-gasoducto>
- Aldaya, V. R. (2011). Arte y reproducción cultural (spanish). *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 113 - 139.
- Alejos Contreras, J. (2016). *El teatro de Bertolt Brecht y su relación con el teatro de revista mexicano*. Teis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alemán Torres, M. (2013). *Teatro popular en México en la primera mitad del siglo XX*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Allison, E. H. (1992). *El Idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa*. Barcelona: Antrophos. Promat, S. Coop. Ltda.
- Almeida Montegre, O. (2015). *El concepto de creación colectiva en el teatro iberoamericano actual*. Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.
- Álvarez, J., & Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación Cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós Educador.
- Aravena Aravena, C. (2016). *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro Político chileno y argentino en la época del sesenta*. Tesis de maestría Universidad Nacional Autónoma de México.
- Argudín, Y. (1985). *La historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México. D.F.: Panorama.
- Barrón Martínez, S. (2013). *El papel del teatro como herramienta de participación ciudadana*. Informe académico de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bayly, C. (2010). *EL nacimiento del mundo moderno 1780 -1914*. Madrid: Siglo XXI.
- Beezley, W. H. (2008). *La identidad nacional mexicana: La memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*. San Luis Potosí, México: Colegio de San Luis.
- Bentley, E. (2004). *La vida del Drama*. México, D, F.: Paidos .
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. España : Alba.

- Bourdieu, P. (1998). *La distinción*. Madrid España: Taurus Alfaguarra.
- Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y el arte*. Barcelona: Península.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona España: Alba.
- Cornago, O. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. *Colección teoría de las Artes Escénicas*, 219 - 238.
- Diéguez, I. (2007). *La Falda de Huitaca. Primera Edición*. Recuperado el 15 de 10 de 2015, de Universidad del Norte (Colombia):
https://guayacan.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/edicion1/uno/piedras.pdf
- Diéguez, I. (2015). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas y artísticas y socioestéticas*. Recuperado el 23 de 09 de 2015, de Archivo visual artes escénicas:
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires Argentina: Colihue.
- Duvignaud, J. (1965). *Sociología del Teatro*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido*. Recuperado el 29 de 07 de 2016, de
https://mega.nz/#F!WU8xXT4Y!g_pVI4sIh-u0IGXxl7kB3A!aQ8jCBzY
- Frischmann, D. H. (1990). *El nuevo teatro popular en México*. México D.F.: INBA, CITRU.
- Fromm, E. (1962). *Marx y su concepto del hombre*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, N., & Piedras Fria, E. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo en México*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Giacaglia, M. (2002). Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos, Universidad Católica de Santa Fé*, 151 - 159.
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Gramsci, A. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gramsi, A. (2016). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Recuperado el 14 de 02 de 2017, de Socialismo y libertad: <https://elsudamericano.wordpress.com/2016/01/14/los-intelectuales-y-la-organizacion-de-la-cultura-antonio-gramsci/>

- Henríquez, P. (2009). Oralidad y escritura en el teatro indígena en México. *Estudios filológicos*, 81-92.
- Hernández, Á. (2016). *Festival de la Bestia*, Fanpage, Facebook. Recuperado el 15 de 09 de 2017, de <https://www.facebook.com/events/651286308372931/>
- Hidalgo Pech, N. (2013). *El teatro del oprimido: política y terapia*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración* (tercera ed.). Valladolid: Trotta.
- Jardón, I. (2013). Introducción a los cuadernos de la cárcel. Antonio Gramsci, una lectura filosófica. *Fundación primero de mayo*, 1 - 40.
- Lander, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas* (págs. 11 - 40). Buenos Aires: Fauces/UCV/CLACSO/UNESCO.
- Larramendi, I. (2002). Sociología teatral y acción promotora del teatro. *Universidad de oriente Santiago*, 98, 98- 103.
- Levi-Strauss, c. (1975). *Arte, Lenguaje, Etnología*, . Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno .
- López Vázquez, C. (2013). *Hacia un teatro de concientización social*. México D.F.: Tesis de Licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México.
- Macgowan, K., & Melnitz, W. (2004). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Marx, C. (1974). *La ideología alemana*. Barcelona, España: Grijalbo, Pueblos Unidos.
- Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Parra, S. M. (2015). *Fundamentos epistemológicos, metodológicos y teóricos que sustentan un modelo de investigación cualitativa en las ciencias sociales. Tesis de Doctorado. Universidad de Chile*. Santiago Chile.
- Pavis, P. (2011). *El análisis de los espectáculos* (Primera ed.). Barcelona: Paidós comunicación.
- Piscator, E. (1963). *Teatro Político*. Hamburg: Argitaletxe.
- Portelli, H. (1972). *Gramsci y el bloque histórico*. México: Siglo XXI.
- Portilla, L. (1997). *Repositorio institucional de la Universidad Veracruzana*. Recuperado el 13 de 14 de 2018, de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/944/1/1997101P121.pdf>
- Quiroz Trejo, J. O. (2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica*, 89 - 121.

- Rascón Castro, C. (2009). *Para entender la Economía del Arte*. México D.F.: Nostra Ediciones.
- Rizk, B. (1991). *Buenaventura: La Dramaturgia de la creación colectiva*. México D.F.: Gaceta. S.A.
- Robinson, W. (2013). *Una teoría sobre capitalismo global*. México D.F.: Siglo XXI.
- Robinson, W. (2015). *América Latina y el capitalismo global*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rubio Zapata, M. (2002). *Notas sobre teatro*. Lima, Perú: University of Minesota, Gupo cultural Yuyachkani.
- Sader, E. (2001). Hegemonía y contrahegemonía para otro mundo posible. En E. Sader, J. Seoane, & E. Taddei, *Resistencias mundiales* (págs. 87 - 101). Buenos Aires: CLACSO.
- Sánchez Vázquez, A. (1977). La filosofía de la praxis como nueva forma de la filosofía. *Cuadernos Políticos #12*, 64 - 72.
- Sánchez Vázquez, A. (1980). *Filosofía de la praxis*. México D.F.: Grijalbo.
- Sánchez, J. (2010). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México D.F.: Paso de Gato.
- Santos, B. d. (2008). *Pensar el estado y la sociedad. Desafíos actuales*. La paz Bolivia: Manuela del diablo editores.
- Santos, B. d. (2009). *Una epistemología del sur*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Sulmont, D. (1980). Historia del movimiento minero metalúrgico . *Antología Denis Sulmont*, 1 - 39.
- Tapia, J. L. (25 de 10 de 2017). *Derrumban antiguo hospital Canseco en Tamaulipas*. Obtenido de Milenio:
http://www.milenio.com/region/demolicion_Hospital_Canseco_Tampico_5_671982813.html
- TFM, C. o. (2014). *Teatro para el Fin del Mundo*. Recuperado el 17 de 10 de 2017, de La escena en estado de emergencia: <http://teatroparaelfindelmundo.blogspot.mx/2014/07/>
- Trueno López, E. (2016). *Teatro e ideología. Tesis de licenciatura*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ugalde Gaspar, L. (2016). *El escenario de la experiencia. Una lectura Benjaminiana en torno al teatro épico y al reencuentro con la conciencia histórica*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vasilachis, d. G. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Veltmeyer, H., & Petras, J. (2014). *El neoextractivismo ¿Un modelo de desarrollo o el imperialismo del siglo XXI?* Mexico D.F.: CRÍTICA.

Vilchez Ramírez, P. E. (2016). *Yuyachkani: En la búsqueda constante de un teatro necesario en el Perú*. México D.F.: Tesina de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.

Wallerstein, I. (2007). *Abrir las ciencias sociales*. México D.F.: Siglo XXI editores.

Wallerstein, I. (2014). *El moderno sistema mundial Vol.4 El liberalismo triunfante, 1789 - 1914*. México D.F.: Siglo XXI.

Yuyachkani. (1998). *La persistencia de la memoria*. Recuperado el 23 de 05 de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=IMEKZXuKEFA&t=915s>

Zamorano Navarro, B., Merlin, S., Miranda Silva, F., Resendiz Rodea, A., Robles Dávila, L., Vásquez Meléndez, M., y otros. (2012). *Fronteras Circenses*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Zapata, A., & Garfias, C. (2014). *Apuntes de una historia de organización y lucha*. Lima: Federación Nacional de Trabajadores Mineros Metalúrgicos y Siderúrgicos del Perú.