

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

“Una mirada al Teatro Callejero”

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA:

JARETH BARRÓN ALVAREZ

DIRECTORA DEL TRABAJO RECEPCIONAL
MTRA. BLANCA ESTELA PÉREZ MENDOZA

México, D.F. Marzo 2014.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Dedicatorias

A mi mamá Alicia Álvarez Sandoval.

*A ti mamá por todo el apoyo que me ha brindado a lo largo de mi vida
Te agradezco por darme la vida y la posibilidad tener una mejor educación,
gracias por creer en mí y por no dudar un segundo en que esto llegaría a tus
manos; te agradezco tus consejos y regaños, porque gracias a eso logre concluir
este proyecto.*

A mi padre Franklin Barrón Villaseñor

*A ti papito que estás en el cielo dedico este proyecto, gracias por darme
la vida y creer en mí desde que nací, siempre recuerdo tus consejos y
tus palabras, mismas que me han ayudado hacer una persona de
bien; sé que donde estás bendices mi camino.*

Agradecimientos

Quiero agradecer infinitamente a la persona que me acompañó durante todo mi camino universitario como Tutora, Profesora y Directora de tesis. A usted Mtra. Blanca Estela Pérez Mendoza, por brindarme su apoyo, compartirme su conocimiento y aconsejarme sabiamente en mi proceso de titulación; gracias por creer en mí y darme la oportunidad de realizar este proyecto juntas.

A mis hermanos Izhamara, Christian, Paola, por creer en mí y darme ánimos para concluir este proyecto, les agradezco sus consejos, palabras, interés y apoyo durante todo mi camino como estudiante.

A mis sobrinos Jeremy, Gisell, Gael, Yolotl por ser parte de mi vida y el motor que impulsa a mi familia a seguir luchando en la vida y ser mejores personas día con día.

Gracias a la universidad Autónoma De la Ciudad De México por brindarme el apoyo académico y la posibilidad de imprimir y empastar mi proyecto de tesis; a mis lectores y a los profesores de la academia de Comunicación y Cultura por su apoyo durante mi faceto como alumna de la institución.

CAPITULADO

CAPÍTULO 1

1.1 EL teatro como vehículo comunicativo.

1.2 Esencia y Características del teatro callejero.

1.2.1 Indicios de teatro callejero en México en la época Prehispánica.

1.2.2 Indicios de teatro callejero en México durante la época de la Colonia, Independencia, Porfiriato y Revolución,

1.2.3 El teatro callejero contemporáneo en México

1.3 Trayectoria de grupos de teatro “Utopía Urbana” y “La Travesía Teatro”

CAPÍTULO 2

2.1 ¿Qué es el documental?

2.2 Antecedentes históricos del documental.

2.3 Aspectos técnicos.

CAPÍTULO 3

3.1 proyecto documental

3.1.1 Idea.

3.2 Características y justificación del teatro callejero y su relación con el video documental

3.3 Alcances redes sociales y otros medios.

3.4 Requerimientos técnicos

3.4.1 Requerimientos humanos

3.5 Escaleta

3.6 Guion edición

CONCLUSIONES

ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN:

En la actualidad el teatro es una disciplina artística que depende de múltiples factores para lograr exhibirla al público. En primera instancia, depende del interés social y de elementos de orden económico que los diversos actores o productores de teatro tengan que superar para realizar una puesta en escena. Así como también de la difusión que las instituciones o compañías teatrales, tanto públicas como privadas, le den a ésta disciplina artística; es decir, la manera en que la dan a conocer al público, lugares en que la exhiben y hacen llegar.

Otro factor determinante para que el teatro pueda llevarse a cabo, es que las temáticas sean de interés para los receptores y que estos tengan los recursos económicos y el tiempo para asistir algún espectáculo teatral.

Aludiendo a lo anterior, podemos decir que en México existen pocas instituciones, públicas y privadas que fomenten las actividades culturales, en este caso las actividades teatrales, debido a las necesidades y formas de consumo cultural de la sociedad mexicana contemporánea, pues de acuerdo con Lucina Jiménez¹, durante las últimas décadas las prácticas socioculturales de los receptores en México y otras ciudades del mundo occidental se han modificado y reducido a invertir el tiempo en actividades de origen tecnológico, mismas que propician el desinterés cultural, y por ende, una menor proyección y recepción de las artes en la sociedad mexicana.

Datos estadísticos del Programa de Desarrollo y Fomento Cultural en el D.F. y el INEGI² sustentan que la sociedad mexicana no asiste de manera regular a espectáculos culturales, como lo son la danza, la pintura, y en lo particular al teatro, ya que la mayoría de la sociedad mexicana en su tiempo libre realiza otras actividades como ver televisión, ir al cine, hacer deporte, utilizar la computadora (para chatear o simplemente navegar por la internet), entre otras.³

Es importante mencionar que en México existen obras de teatro bien producidas y de alta calidad⁴, pero que es limitado el número de asistentes que acuden a este tipo de espectáculos, debido a que la mayoría de la población no tiene poder adquisitivo para asistir a este tipo de

¹ Jiménez, Lucina hace un estudio del porqué la falta de público en las obras de teatro nacionales, y señala porque la modernidad y la industria cultural han sido factores determinantes para que los receptores no asistan a ver teatro. Véase en Jiménez, Lucina. *Teatro y público el lado oscuro de la sala*. Universidad de Michigan: Escenología, 2000.

² Referencias del INEGI, consultados en línea. Disponible en www.inegi.gob.mx/prod_serv/contenidos/español.../abre.pdf [Fecha de consulta: 14 octubre 2013]

³ Con respecto a esto, Lucina Jiménez cita diversos estudios y encuestas realizadas a los capitalinos para saber qué hacen en sus tiempos libres y cuáles son los factores que influyen en ello. Lucina Jiménez, Óp. cit. p. 87- 99

⁴ Jiménez, Lucina, Óp. cit., p175-183

entretenimiento y a los hábitos culturales ya expuestos anteriormente, motivos que generan que sólo pocas obras tengan temporadas largas y éxito en las salas.

Considerando lo anterior y tomando en cuenta cómo opera la industria cultural en México⁵, podemos decir que el teatro, y en lo particular el teatro callejero, es un arte poco concurrido y producido, pues en la actualidad existen pocas instituciones públicas y privadas dedicadas a ejercer y propagar esta disciplina artística, ya que al tener un carácter social y no mercantil, las compañías se ven obligadas a ser independientes y echar mano de sus propios recursos, factor que favorece que existan muy pocas compañías y por lo tanto un desapego por parte de la sociedad mexicana hacia este tipo de espectáculo cultural.

El teatro callejero tiene un carácter popular, “ya que es un espectáculo que incorpora lo social, a través de un referente ficticio”⁶, y que se sirve de lo elemental como vestuario, música, danza, expresión corporal y el discurso para transmitir mensajes. De ahí la importancia de resaltar las características de esta disciplina artística; pues en la actualidad parte de la población mexicana desconoce la importancia y relevancia del teatro callejero como forma de comunicación humana, así como de los elementos que lo componen, e ignora cuál es el interés u objetivo que tiene ésta por resaltar y a su vez criticar los problemas sociales, culturales, políticos y económicos que enfrenta la sociedad en un determinado espacio y tiempo, usando como principal recurso el espacio público.

Es importante recalcar que a pesar de que el teatro callejero, como su nombre lo dice, utiliza las calles para representar e interpretar sus números teatrales, no tiene los alcances de recepción que este debería tener, pues a pesar de que es un espectáculo gratuito la gente en muy pocas ocasiones le da la importancia y reconocimiento a esta actividad artística, pues la atención de la misma se enfoca en otro tipo de actividades en cuanto a gustos y necesidades, impuestas por el capitalismo y el consumismo homogeneizado en la sociedad mexicana.⁷

⁵ Véase Horkheimer, Marx, T. W. Adorno. “La industria cultural, ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Tritta, 2006

⁶ Anna, Beatriz, Ama. y Barey Silvia N. en “El teatro callejero un rescate de lo popular” *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Instituto internacional de Teoría y Crítica de Teatro latinoamericano de Lemcke. Buenos Aires: Galerna. 1989. p.189

⁷ En esta obra se pueden ver cuáles son los gustos y preferencias de los receptores en México y cuáles son los factores que propician sus gustos culturales. Véase García, Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 2003

Los medios de comunicación masiva como la televisión, radio e internet etc. parecen ser un obstáculo en el crecimiento y difusión de las artes, en lo particular del teatro callejero, sin embargo es importante mencionar que dichos medios son la principal vía de comunicación y recepción en México, factor que resulta propicio para rescatar, difundir y dar resurgimiento a las actividades artísticas. Tal es el caso del Teatro Callejero, pues de Acuerdo con Walter Benjamín, la reproductibilidad de las artes sugiere volver a producir lo que ya se hizo en un espacio y tiempo y quede como testimonio en la historia; es decir que para que las artes trasciendan se deben adaptar al contexto de cada época⁸. Es por ello que lejos de criticar y condenar se busca una adaptación de las artes con los medios como podría ser el internet, o como en este caso, el documental, que tiene como objeto testificar y reproducir los acontecimientos que enfrenta la humanidad en un espacio y tiempo, con el fin de que trascienda en la historia “pues la unicidad de una obra de arte se identifica con el ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante”⁹ que evoluciona para adaptarse y emerger en un nuevo tiempo y contexto sociocultural. Es por ello que se busca sacar provecho de los recursos tecnológicos y de recepción que tienen en la actualidad los medios masivos de comunicación en México, para que de esta forma el Teatro Callejero trascienda y prevalezca en las próximas generaciones como documento histórico, a partir de un video documental que explique los antecedentes esencia y relevancia social de esta disciplina artística.

Por lo antes expuesto, este trabajo práctico, inserto en el ámbito de la comunicación y cultura, parte de la siguiente **pregunta de investigación**:

- ¿De qué manera el teatro callejero en México puede registrar la importancia social y esencia que esta disciplina artística contiene y quedar como testimonio histórico?

Y como **supuesto de partida**, se ha considerado que:

- A través de un vídeo documental, el teatro callejero en México puede registrar la importancia social y esencia que esta disciplina artística contiene, para quedar como testimonio en la historia.

En este sentido, los objetivos que persigue este trabajo de orden teórico y práctico son:

⁸ Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1989

⁹*Ibidem.* p.5

- **OBJETIVO GENERAL**

Destacar la importancia y esencia del teatro callejero en la historia del teatro mexicano, a partir de la realización de un vídeo documental.

- **OBJETIVOS PARTICULARES**

- Identificar cuáles son los componentes del teatro callejero, a fin de conocer la esencia, estrategia y uso del espacio de ésta disciplina artística.
- Identificar cuáles son las temáticas sociales que aborda el teatro callejero a fin de conocer el tipo de crítica social que realiza.
- Ubicar cuáles son las formas comunicativas que emplea el Teatro Callejero para poder dar un mensaje al público.
- Exponer los antecedentes del teatro callejero, desde sus primeros indicios hasta la época contemporánea.

Con relación a lo anterior, cabe señalar la importancia que tiene el teatro callejero en el ámbito de la comunicación, ya que éste tiene como objetivo transmitir mensajes de interés social y permite analizar la interacción entre obra y receptor, además de utilizar otro tipo de lenguaje como lo es la expresión corporal; pues el teatro callejero, aparte de mostrar un lenguaje verbal para transmitir sus mensajes, también se sirve de otras artes y herramientas, en especial de la comunicación no verbal (quinésica y proxemia), de la música, la danza, entre otras para complementar sus mensajes.

En el mismo eje, es importante aclarar que la elección de este formato no pretende desnaturalizar la esencia del teatro callejero, sino insertarla en los medios masivos de comunicación que son en la actualidad los más usados por la sociedad mexicana¹⁰, a fin de destacar la esencia y evolución de esta disciplina artística desde sus primeros indicios, hasta la época actual, pues de acuerdo con Walter Benjamín la preservación de una obra de arte parte de la posibilidad de su exhibición y reproducción.¹¹ De esta manera, el teatro callejero podrá tener una mayor difusión y quedara como testimonio para las próximas generaciones si se inserta y se reproduce en el formato de un vídeo documental, ya que éste tiene como objetivo explicar, mostrar e ilustrar de una manera

¹⁰ García Canclini , hace un estudio de gustos y preferencias de los consumidores mexicanos. García Canclini Néstor *Óp. Cit*

¹¹ Walter, Benjamín. *Óp. cit.* p.5

sencilla los acontecimientos de la sociedad en un determinado espacio y tiempo, para quedar como testimonio histórico en el futuro.

- **PÚBLICO AL QUE VA DIRIGIDO**

Este producto comunicativo está dirigido a las personas que tienen interés y gusto por el teatro. No obstante, también puede ser receptivo para todo tipo de público, ya que en el formato que se realiza e inserta, puede tener diversos alcances recepcionales, a partir de su reproducción en los distintos medios masivos de comunicación.

Así mismo, los receptores pueden ser jóvenes, adultos y personas de la tercera edad, ya que estos tienen la capacidad de comprender las temáticas que en el vídeo se exponen.

- **JUSTIFICACION DEL MEDIO ELEGIDO**

El documental es un formato que tiene como objetivo ilustrar, mediante imágenes, un suceso de relevancia en la sociedad en un determinado tiempo y espacio. Este suceso puede ser recreado o grabado en el momento tal y como ocurrió, con la intención de que el receptor se mire en el espejo de su propia realidad¹². Es por esto que se eligió un producto comunicativo visual (documental), ya que éste permite demostrar con imágenes y testimonios, la evolución, importancia y estado actual del teatro callejero en México, así como su función social, además de resaltar los aspectos connotativos y denotativos que el ambiente del teatro encierra, y el uso del espacio en el que éste se inserta.

De esta manera el teatro callejero que se realiza en México, quedará como testimonio de lo presente, en un futuro que antecede al pasado.

Así mismo, este tipo de formato tiene mayor alcance para el público en general, ya que bajo el formato en el que está hecho permite penetrar en otros medios de comunicación como lo es la internet, pues tomando en cuenta el contexto histórico cultural contemporáneo, es más fácil acceder a los medios tecnológicos.

Por todo lo anterior y para dar una mejor comprensión del tema, la estructura del trabajo estará dividida de la siguiente manera: La primera teórica, que comprende los antecedentes y primeros indicios de teatro efectuados a manera de ritual, que se realizaban al aire libre en la época Prehispánica.

En segunda instancia, se hará un breve resumen de cómo este tipo de representación escénica

¹² Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Barcelona: Instituto oficial de Radio y Televisión. 1999 p.21

pasó del rito al espectáculo en la época de la Colonia y cómo se consolidó en años posteriores como una actividad artística de carácter social y popular mediante el uso de las calles. Más adelante, se expondrán los antecedentes más relevantes de las épocas posteriores tales como: la del Porfiriato, Revolución, década de los 20 a los 80, hasta llegar al teatro callejero contemporáneo.

Por otra parte, se dará una breve historia del surgimiento del documental y la relevancia social que este formato ha tenido desde su aparición hasta la actualidad, a fin de destacar la importancia que tiene como medio de comunicación. De la misma manera, se expondrán los pasos que hay que seguir para la realización del mismo, en cuanto a su estructura y componentes.

Finalmente, la última parte se compone del producto comunicativo (documental), que parte de los puntos anteriores, a fin de resaltar y documentar la trascendencia y evolución del teatro callejero en México y como se mantiene en la actualidad, a partir de la experiencia y testimonio de las compañías de teatro “Utopía Urbana” y “La travesía teatro.”

Capítulo 1

El propósito de este capítulo es mostrar cuáles fueron los primeros indicios de comunicación teatral en los seres humanos y cómo, a través de tiempo, el teatro se ha convertido en un vehículo de comunicación en la sociedad para transmitir mensajes, en un sentido de tiempo-espacio y significación, así como de los elementos y recursos de los que se sirve para dar una mejor interpretación de los hechos sociales.

Así mismo, se explicará de manera muy general, los antecedentes y registros que se tienen de las primeras manifestaciones teatrales callejeras, efectuadas a manera de ritual en la época Prehispánica y de cómo a través del tiempo se utilizaron, para consumar la Conquista e iniciar el proceso de evangelización de los pueblos indígenas, utilizando como principal recurso las artes escénicas y los espacios al aire libre, con el objeto de llevar mensajes a la sociedad de aquella época.

Por otro lado, se hará un registro de las representaciones teatrales posteriores que se hacían en espacios públicos o al aire libre, y el contexto en el que éstas se insertaban en la época de la Revolución y el Porfiriato y de cómo ha trascendido en el tiempo, para poder explicar cómo es concebido y representado el teatro callejero en la época contemporánea, recalcando el uso de la técnica, el espacio, herramientas y recursos de los que se sirve para hacer llegar su mensaje social.

1.1 El teatro como vehículo comunicativo

El teatro es una actividad artística que se sirve de la oralidad, la kinesica, la proxemia, el maquillaje y vestuario para transmitir mensajes.¹³ Es concebido como un sustituto de la realidad en un determinado espacio y tiempo, que se puede representar en forma metafórica, como parodia o tragedia. Sus personajes pueden ser históricos, míticos, políticos, gente del pueblo etc.

Desde sus inicios el teatro tiene una amplia trayectoria como forma de representación de fenómenos sociales, pues desde los primeros registros de la civilización, el hombre primitivo ha tenido una serie de actitudes que denotan aspectos culturales como formas de vida practicadas en una comunidad, pues el hombre para subsistir creó y aplicó en su vida diaria formas interpretativas imitativas de la naturaleza; es decir, para cazar se disfrazaba de su presa, utilizaba la cabeza y piel del animal sobre su cuerpo y una vez que se mostraba victorioso creaba una danza acompañada de música, que finalmente recae en el ritual y se manifiesta como forma de comunicación humana que incurre en lo simbólico, y por lo tanto en la teatralidad.¹⁴

Así mismo, diversas fuentes han demostrado que en todas las civilizaciones del mundo se han dado indicios de teatro que tenían como objetivo representar deidades sagradas, para hacer llegar los mensajes del cosmos a sus receptores¹⁵ un ejemplo claro es el ritual que se ejecutaba en México en la época de la colonia en honor al señor Xipetotec, en la cual se utilizaban elementos como máscaras, vestuarios, y maquillajes, mismos que incurrían en lo simbólico y por lo tanto a diversos significados e interpretaciones.¹⁶

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que el teatro es social, universal y comenzó como una forma imitativa que con el paso del tiempo recae y se basa en el éxito, la facilidad y la constancia de algunos sujetos para representar sus divinidades en el mundo terrenal, a partir de máscaras que enriquecían el drama y por lo tanto la teatralidad, pues obtienen de las máscaras la

¹³ La “kinésica” o “quinésica” es el lenguaje corporal y gestual practicado por los individuos, mediante la comunicación interpersonal. Por otro lado, la proxemia es el uso del espacio; es decir las distancias y entornos que rodean a los individuos. Ver: Rizo, Marta. *Métodos para el análisis de procesos de la comunicación interpersonal*, Antología. México: UACM, 2005, p.54

¹⁴ Valdez, Galindo, Héctor. *Historia de un actor*. México: Editer, 1999. p.5-10

¹⁵ Existen diversos textos que describen como fueron las primeras representaciones teatrales para las culturas en el mundo, el AGN (Archivo General de la Nación) y el texto de Giorgio, Ante. *Las rutas del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1992.

¹⁶ La investigadora de teatro Marta Toriz Proenza hace referencia de cómo era concebido y representado en la época prehispánica y como subyacen las manifestaciones teatrales en el rito y en las significaciones colectivas. Ver Toriz Marta. *Fiesta prehispánica un espacio teatral*. México: UNAM, 1994.

representación simbólica de sus creencias en la cual basan su fe.

Para entender cómo el teatro sirve de vehículo de comunicación, se han retomado y mencionado algunos datos muy generales sobre cómo surge el teatro y cómo subyace en lo ritual desde sus inicios. Ahora bien, teniendo estos antecedentes, se puede decir que las formas de comunicación son propias del hombre “y se atribuye a su conciencia simbólica, la cual se deriva de la capacidad de convertir un objeto en un signo¹⁷ y atribuirle a éste un significado,”¹⁸ de las que el ser humano se apropia, interioriza para establecer convenciones grupales y colectivas sobre un mismo hecho u objeto con relación a su interpretación y significación dando paso al proceso de comunicación.

Los procesos de interpretación se dan debido a la capacidad de abstracción y asociación que posee el ser humano para darle un nombre y un significado las cosas, para alterar su ecosistema y darle sentido a sus creencias y necesidades tanto espirituales, como sociales. De este modo, el teatro se convierte en un vehículo eficaz para comunicar y transmitir sentimientos, pensamientos, y concepciones de vida que denotaran todo un contexto sociocultural; ya que las manifestaciones teatrales, además de mostrar e ilustrar, tienen la finalidad de afianzar lazos afectivos entre los integrantes de un mismo grupo.

Cabe mencionar que el éxito de la interpretación teatral como forma de comunicación humana y colectiva depende del conocimiento y antecedentes simbólicos, conceptuales y de codificación, que el actor tenga con los otros individuos, y del nivel y capacidad para interiorizar y plasmar los hechos que quieran dar a conocer para lograr que el mensaje llegue a su receptor, a través de las representaciones artísticas. Pues de acuerdo con Charles Morris, “un organismo que produce un signo que será estímulo en una conducta social recibirá el nombre de *comunicador*, y un organismo que interpreta el signo producido por un comunicador, se llama *comunicatorio*.”¹⁹ De esta manera se

¹⁷ La teoría del signo lingüístico fue desarrollada por Ferdinand de Saussure, quien la concibió como la asociación de una imagen acústica o significante y una imagen mental o significado. Véase Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. México: Fomtamara, 1998. Saussure determinó que debería haber una ciencia que se dedicara al estudio de los signos, misma que denominó *semiología*. A partir de esto, varios investigadores se han ocupado del estudio de la relación entre los signos en el ámbito humano (ver diversos estudiosos de la semiótica o semiología como Umberto Eco, Roland Barthes, entre otros).

¹⁸ Prieto Antonio y Muñoz Yolanda “Herramientas comunicativas del rito” en *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Trillas, 1999 p. 39

¹⁹ Morris, Charles. *Signo lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada, 2003 p. 45

da la relación entre teatro y receptores, ya que se da un intercambio y reciprocidad entre ambos grupos, generando que el teatro sirva como vehículo comunicativo para transmitir mensajes.

Es importante señalar que el teatro busca explotar y resaltar al máximo todos sus elementos creativos para expresar, interpretar, y a su vez comunicar acontecimientos a sus receptores; pues el éxito de sus representaciones depende directamente de los elementos signos y símbolos, y de la manera en que son utilizados en el escenario, ya que el escenario se convierte en la lectura del texto y contexto. Retomando uno de los postulados de la Escuela de Palo Alto se puede decir “*que todo comunica*”²⁰ y que todas las cosas y objetos poseen un valor simbólico y significativo por lo que es imposible no comunicar.

En este contexto Manuel Echeverría, menciona que “un objeto es siempre una relación lingüística que establecemos con nuestro mundo. Los objetos son constituidos en el lenguaje. En tanto tales traen siempre nuestra propia marca y siempre dicen algo de nosotros.”²¹

Aludiendo a lo anterior se puede decir que los elementos que ayudan a la realización de una obra de teatro no solo son la forma de interpretación verbal dicha por el actor, sino que existen otra serie de elementos que dan al espectador información complementaria, sobre el personaje y contexto en el que éste se desarrolla.

Un elemento del cual se sirve el teatro es la Kinésica que da información acerca de cuando una persona está triste, enojada, feliz, preocupada, etc., y que existen gestos y emblemas propios de una comunidad o región –rasgos culturales-, por lo que el actor debe tomar en cuenta estos aspectos para que el mensaje llegue correctamente al receptor.

El ambiente es otra herramienta fundamental del teatro para hacer llegar su mensaje al público, pues cada uno de sus elementos, dan información fundamental del momento y tiempo en que se desarrolla la historia, estos elementos son los encargados de aclarar la situación demográfica y sociocultural de los personajes.

Así mismo, la música es otro elemento comunicativo que utiliza el teatro y que se encarga de

²⁰ “La principal aportación de esta corriente de pensamiento es que el concepto de comunicación incluye todos los procesos a través de los cuales la gente se influye mutuamente.” Es decir, los procesos de comunicación se dan a partir del contexto y ambiente en el que se insertan los sujetos, pues todos los elementos, objetos de un lugar denotan aspectos culturales que dan información, misma que es intercambiada entre los individuos en forma de retroalimentación.

²¹ Echeverría, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. Buenos Aires: Garnica, 2006 p. 51

ambientar auditivamente el espacio y darle cierto matiz o tención a la obra. El uso de cada melodía tiene que ir de acuerdo a la temática que trata la obra, ya que se “vuelve decisiva en la evocación de un universo simbólico – subjetivo dentro del marco representacional,”²² brindando elementos significativos al espectador y al mismo emisor, pues la interpretación de una pieza musical acompañada de un melodrama teatral produce en los sujetos, sentimientos que son significado de su interior y de lo que el mensaje provoca en él.

Una obra también puede estar acompañada de la danza. El papel de éste arte es mostrar emociones a través del movimiento del cuerpo, ya que son formas muy subjetivas de comunicación, pero que al igual que la música genera en el espectador, algún tipo de sentimiento. La danza también se sirve de la kinésica y la proxemia, con la intención de darle un sentido connotativo a cada movimiento del cuerpo: pues la danza contiene y está inmersa en una serie de elementos culturales, que son el significado de las convenciones de cada región como forma de comunicación.

Las formas de comunicación en el teatro son múltiples y se dan debido a la interacción que existe entre los sujetos, que dan paso al fenómeno, pues “la cultura que es el principio organizador de la experiencia humana, y está conformada por elementos tanto objetivos- estructurales (clivajes) como subjetivos- simbólicos (habitus). Es la plataforma desde la cual se generan los sentidos del mundo desde donde los sujetos actúan, se comportan, piensan, sienten, significan y se relacionan.”²³ Es así que el teatro recopila estos convenios, los interioriza, los analiza para fungir como vehículo de comunicación para dar un mensaje significativo y subjetivo de la realidad a sus receptores.

A manera de conclusión, se puede decir en un lenguaje metafórico, que el teatro como concepto es el esqueleto humano, y que el resto de los elementos que utiliza son su carne, venas y órganos que dependen de un musculo vital que es el corazón, al que podemos atribuirle el papel que desempeña el público. De esta manera se puede entender que todos los elementos son vitales para la representación de una obra de teatro, por lo que no se pueden separar ninguno de sus elementos pues “*todos comunican*”; por tanto, el teatro se convierte en un vehículo de comunicación para transmitir mensajes.

²² Prieto, Antonio y Yolanda Muñoz *Op.Cit.* p.39

²³ Pech, Cynthia *Op Cit.*, p.11- 14

1.2 Esencia y características del Teatro callejero.

El teatro callejero es el arte que interpreta y a su vez comunica situaciones y problemas sociales de relevancia en un espacio, tiempo y contexto. Tiene como objetivo crear en los espectadores una conciencia reflexiva sobre su entorno, al mismo tiempo que busca un enfrentamiento con la realidad, enmarcando los conflictos cotidianos bajo los que se sitúan la mayoría de las clases populares en México y otros países del mundo. Es utilizado como vehículo de comunicación para transmitir mensajes de conciencia y crítica social.

Las temáticas que aborda el teatro callejero se enfocan a la exposición y denuncia de las condiciones de explotación y marginación bajo las que viven las clases más vulnerables del país, como lo son la pobreza, el hambre, la explotación sexual, derechos de los niños, situaciones políticas, desigualdad, salud, educación etc.

El teatro callejero es concebido como teatro popular debido al carácter público, social y no comercial “creado por y para las clases populares, un teatro de recursos materiales limitados, y cuyo propósito de promover los valores culturales generalmente se complementa con otros de tipo político social.”²⁴ Las temáticas son elegidas y dirigidas de acuerdo al tipo de público al que se intenta llegar por lo general urbano y rural. Retomando al teórico de teatro popular brasileño, Augusto Boal, se puede decir que el teatro callejero divide sus temáticas en cuatro ejes o categorías:

La primera es el *Teatro de Propaganda*, que atienden a la necesidad de explicar y en algunas ocasiones apoyar problemas sociales de índole política y económica, tales como huelgas estudiantiles, alguna situación política suscitada de un conflicto entre países o mandatarios, plantones marchas etc., que son con el fin de mejorar el bienestar social y conciencia colectiva de los habitantes para la que es presentada.

La segunda categoría es el *Teatro Didáctico*, que se centra en instruir y educar a la sociedad sobre temas de educación sexual, derechos humanos, derechos de los niños, maltrato infantil, problemas de salud y prevención de la misma, entre otros.

La tercera categoría es la *del Teatro Cultural*, que se evoca en dar a conocer formas y modos de vida que se dieron en décadas e incluso en siglos anteriores sobre una determinada civilización, etnia o grupo social, en las que se denotan aspectos culturales- populares como creencias, danzas regionales, vestimenta, objetos etc.

²⁴Frischmann, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México, INBA. 1990 p.28.

La cuarta y última categoría es el *Teatro Panfletario*, que hace una crítica en formas de burla irónica sarcástica de los hechos más relevantes que aquejan a la sociedad. Esta categoría muestra al sistema y su entorno tal y como es sin matices y censuras, en el que el director escoge a los personajes y situaciones más relevantes de cada región. Es importante mencionar que en ocasiones este tipo de teatro es censurado por cuestiones políticas, y por qué no conviene a los intereses del sistema.²⁵

El teatro callejero a lo largo de la historia y desde sus inicios, ya sea como culto religioso o de entretenimiento, siempre ha buscado manifestarse en los espacios públicos tales como plazas principales, mercados, comunidades rurales, barrios etc., debido a que los espacios abiertos permiten tener una cercanía e interacción con las comunidades y el público, además de que los espacios abiertos permiten hacer contacto con aquellos hombres, mujeres y gente del pueblo que se muestran indiferentes ante los problemas políticos, sociales, ambientales y culturales que enfrenta la sociedad.²⁶ Así mismo el Teatro callejero es incluyente ya que permite el libre acceso a un público que en ocasiones no tiene como objeto presenciar ningún tipo de espectáculo teatral o que en cierto sentido carece de recursos para pagar un teatro de “elite”.²⁷

De esta manera, se puede decir que la ciudad es ocupada como escenario de la dramaturgia, es decir que es un espacio que se ha invadido para representar diversas formas de vida social. El teatro callejero adopta las urbes o las calles de la ciudad y el clima debido a que este le da una percepción diferente al receptor, creando un lenguaje teatral inmerso en un contexto socio cultural, ya que los movimientos y desplazamientos de la gente y de las cosas que ocurren dentro de ésta, influyen directamente en el ambiente; es decir, los edificios las paredes, las construcciones, son parte de un lenguaje no verbal, en el que la ciudad representa un texto que se puede leer y darle muchas interpretaciones y significados.

El teatro callejero ciertamente surge de una creatividad espontánea, ya que cada representación o actuación es única e irrepetible, pues solo existe ese momento, espacio y espectadores para interpretar sus obras con los recursos que tiene a la mano tales como

²⁵Boal, Augusto. “El teatro Popular” en, *Teatro popular y cambio social en América Latina; panorama de una experiencia*. México EDUCA. Centroamericana ,1979 p. 44- 50

²⁶Cuziani, Fabrizio. *El teatro de calle, técnica y manejo del espacio*. México: Gaceta.1992

²⁷ El concepto de teatro de elite se refiere a un teatro de alto costo, al que las clases populares no tiene fácil acceso o este es nulo.

construcciones, paredes, monumentos, etc., para hacerlos parte de la escenografía y contexto de la obra. Sin embargo es importante mencionar que a pesar de que este tipo de arte utiliza como recurso la improvisación, tiene una estructura y carácter formal, ya que los números son preparados y ensayados previamente, por lo que el resultado dependerá directamente de la relación e interacción que se dé entre actor y receptor, dejando claro que esté no es una práctica ocasional, sino que tiene relevancia en la sociedad, como transmisor de mensajes sociales.

1.2.1 Indicios de teatro callejero en México en la época Prehispánica.

Antes de exponer cómo se dieron los primeros indicios de teatro callejero en México, es necesario mencionar como nota aclaratoria, que este apartado utiliza el término “*teatro*” o “*representaciones teatrales*” como una forma sencilla para explicar las actividades artísticas ejecutadas a manera de ritual de aquel entonces. Es importante hacer hincapié de que la palabra “*teatro*” es de origen griego, que etimológicamente significa “lugar para contemplar” es la rama del arte escénico, relacionada con la actuación para representar historias. Así mismo se utiliza el término en el texto para dar nombre a las representaciones o rituales que se ejecutaban en el México prehispánico.

Aludiendo a lo anterior, cabe mencionar que la palabra teatro no existía en aquel entonces como término formal en México, por lo que sólo se utilizarán las expresiones antes mencionadas, a fin de que el lector pueda comprender la similitud de las representaciones teatrales con los rituales, en un sentido estrictamente artístico.

Las fiestas y rituales ejecutadas en la época prehispánica son concebidas como fenómeno de teatralidad, debido a que contenían elementos como el diálogo, la mímica, canto y danzas. Elementos que eran utilizados como vehículo de comunicación para explicar la relación del cosmos con la tierra, y la influencia del mismo en los problemas terrenales y del hombre.

Estas representaciones a manera de ritual estaban dedicadas básicamente a la adoración y tributo de sus múltiples dioses, ya que su religión era politeísta, esto debido a que cuando conquistaban otros imperios adoptaban otras divinidades a las que se les llamaba manifestaciones de un mismo numen,²⁸ es decir que estaban inspiradas en una misma concepción, la cual formaba parte de las ideas por medio de los símbolos y significaciones que las civilizaciones prehispánicas le atribuían a las cosas, tanto de índole natural y “artesanal” tales como máscaras, pinturas, lugares ceremoniales, templos etc.

²⁸ Toriz, Marta. Óp. Cit. Pág. 29

Las representaciones realizadas a manera de ritual en la época prehispánica eran al aire libre. Los ritos se celebraban en los montes, lagunas, en los patios de los templos o en el centro ceremonial de cada barrio. Los participantes del espectáculo era gente común o del pueblo, aunque existían personas que ya tenían tareas fijas como músicos, sacerdotes y danzantes, guerreros y nobles, que estaban obligados a participar si el evento era importante y eran castigados severamente si llegaban a faltar a sus obligaciones.

Un ejemplo de lo anterior, es el juego de pelota o *Teotlacho* con los que se representaban los movimientos del sol y la luna. El juego consistía en meter con la cabeza, brazos, muslos y cadera, una pelota echa de resina en un arillo de piedra que representaba al sol. El objetivo de esta representación radicaba en la manipulación del cosmos para hacer nacer al día y por ende al sol, y de esta forma prolongar la vida en la tierra.²⁹

Otro ritual que se ejecutaba con mayor concurrencia y con gran significación era el de los voladores de Papantla, el cual era dedicado a el dios del fuego Xiuhtecuhtli, en su advocación al señor año que representa las cuatro estaciones del año, en el que cuatro personas, disfrazadas de pájaro, representaban la órbita de la tierra, y los cuatro soles, indicando los cuatro nombres del calendario Azteca Tochtli (conejo) acatl (caña) calli (casa) teopatl (pedernal). Los voladores se sujetan de cuerdas agarradas previamente de un poste y se dejaban caer quedando de cabeza, daban trece vueltas cada uno, pasando por los cuatro ejes agrícolas, que multiplicado por la vuelta de los cuatro daban cincuenta y dos, número que simbolizaba los años del siglo solar náhuatl. El propósito de este ritual era tener un conteo preciso sobre los años, los días, veintenas y ciclos solares que componían su calendario.³⁰

Se puede decir que las manifestaciones teatrales estaban sujetas a una serie de mensajes que denotaban la cosmovisión del hombre prehispánico y que las representaciones llevadas a cabo en aquella época recaían en una serie de interpretaciones y significaciones que se daban a partir de la interacción directa que existía entre artista y espectador y que la articulación de estas representaciones teatrales eran el resultado de una serie de pensamientos colectivos que asumían y reproducían los individuos.

²⁹ Merino, Lanzilotti. *El teatro*. México: Asociación Nacional de universidades e institutos de enseñanza superior. 1972 p. 14-15

³⁰ *ídem*

- **Teatro maya prehispánico**

La civilización maya, a la par de la civilización azteca, efectuaba también manifestaciones teatrales o rituales colectivos acompañados de vestuario música, cantos (alabanzas) danzas y pantomimas en la que participaban, sacerdotes, “actores o farsantes que se denominaban *Balsames o Baldzames*.³¹ El carácter principal de estas representaciones era para denunciar algún personaje de una forma chusca y burlesca. No obstante también realizaban representaciones dedicadas a sus múltiples Dioses y relacionadas con las festividades en torno a sus cosechas, mismas que estaban llenas de múltiples símbolos significados.

A diferencia de otras civilizaciones prehispánicas, la Maya fue una de las más prominentes en cuanto a las representaciones teatrales, debido a que manejaba géneros como la comedia, el drama y la tragedia; además de que sus representaciones estaban previamente ensayadas y los actores, danzantes, músicos y cantantes eran perfectamente bien instruidos para efectuar aquellas representaciones.³²

Una de las obras de la cultura Maya con mayor trascendencia y de la que existen registros escritos, es la obra del Rabinal Achi que narra la situación política entre los grupos kiché y los de Rabinal. La historia se suscita cuando Kichè es hecho prisionero a las afueras de kajyubh por el guerrero de los Rabinaleb, perteneciente al grupo de los Rabinal Achi. Kiché, el guerrero, pide como última voluntad tomar una bebida embriagante y bailar con la princesa de Kajyub, a demás pide que se le otorguen 260 días para viajar a su tierra y despedirse, posteriormente es sacrificado.

Citada la obra anterior se puede decir que la obra denota aspectos políticos, religiosos - espirituales acerca de cómo está constituido y estructurado el imperio Maya.

Finalmente para todas las civilizaciones prehispánicas el teatro era una para representar todas sus creencias y la forma más completa para comunicar los aspectos espirituales y de pensamiento del hombre.

El contacto con la naturaleza y los elementos de la misma enriquecían el drama y le daban un matiz de realidad, ya que al utilizar los elementos del entorno, permitía darle un matiz de realidad al drama generando que los hombres interiorizaran y le dieran un significado y valor a sus creencias.

³¹ Magaña, Antonio. Óp. cit. p. 40

³² *idem*

1.2.2 Indicios de teatro callejero en México durante la época de la Colonia, Independencia, Porfiriato y Revolución, por uso de espacio.

- **Época Colonial**

Pocos años después de la conquista de México en el siglo XVI se empezaron a representar las primeras obras teatrales evangelizadoras dirigidas principalmente por frailes y franciscanos, con las que básicamente se pretendía someter y dominar a los pueblos indígenas utilizando como principal "recurso" la fe, mezclando elementos de la religión cristiana y las creencias que los indígenas tenían acerca de sus dioses.

Se puede decir que el teatro evangelizador se dio debido a los antecedentes que los franciscanos tenían de las manifestaciones teatrales prehispánicas, que estaban conscientes de que los indígenas eran sumamente creyentes y que se enfrentaban con un pueblo intensamente religioso, cuyas creencias se parecían por lo menos de manera superficial, a las creencias de los españoles. Los indígenas creían en la divinidad (para ellos Ometecuhtli Tonantzin) en santos heroicos, (Quetzalcóatl) como representación de los espíritus buenos y malos, en mandamientos, milagros, la confesión la penitencia y la comunión en lugares santos, peregrinaciones, y en la vida después de la muerte.³³

Estas similitudes permitieron y a su vez facilitaron el camino a frailes y franciscanos para realizar su misión evangelizadora, a través de representaciones teatrales que denotaban expresiones y formas de vida española e indígena, permitiendo que el teatro sirviera como vehículo comunicador para dar mensajes de fe a los conquistados a partir de los significados que éstos le atribuían a los símbolos y a sus creencias, además del dominio de las artes escénicas, cantos y danzas derivados de los rituales que se efectuaron en la época prehispánica.

Con la conquista, el teatro prehispánico paso del rito al espectáculo y los misioneros evangelizadores siguieron aplicando técnicas y elementos de representación teatral utilizadas por sus conquistados, preservando la esencia e intención del mismo; manteniendo un carácter popular que pretendía difundir y propagar las creencias divinas, a partir de las sagradas escrituras y el evangelio. Utilizando como escenario principal los espacios públicos, tales como: las plazas principales, y

³³ Horcasitas Fernando. *Teatro náhuatl época novohispana y moderna*. México: UNAM, 1974.

montes mismos que servían como escenografía para hacer más enriquecedor el drama, y darle un matiz de realidad, en los que se colocaban plataformas o tablados que servían como escenarios.

Un claro ejemplo de lo anterior son los espectáculos que se empezaron a efectuar en el año de 1538 en Tlaxcala con motivo del día de la Encarnación en donde se representó "La primera caída de nuestros padres", para representar según los evangelios el origen de la vida, donde se resaltó el pecado original de Adán y Eva, y la expulsión de éstos del paraíso terrenal. La cual se llevó a cabo en el monte, con la intención de utilizar los recursos naturales habidos en el lugar, mismos que describe Motolinia.

"Estaban en el redondo del paraíso tres peñoles grandes y una sierra grande; todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte y fresca montaña, y todas las particularidades que en abril y mayo se pueden hallar, porque en contrahacer una cosa al natural, estos indios tienen gracia singular. Pues aves no faltaban, chicas ni grandes, en especial de los papagayos grandes, que son tan grandes como gallos de España; de estos había muchos, y dos gallos y una gallina de los montes es, que cierto son las más hermosas aves que yo he visto en parte ninguna: tendría un gallo de aquellos tanta carne como dos pavos de castilla."³⁴

Otro espectáculo que se dio en el mismo año, fue representado en la Plaza Mayor, lo que sería la capital de la nueva España plantada bajo los escombros de lo que fue Tenochtitlán; en ella se representó la fiesta cívica "con motivo de las paces entre el rey de Francia y Carlos V,"³⁵ que tuvo cabida para varios días de festejo. En el primero se efectuó una especie de caza, para la cual se utilizó una escenografía simulando una gran bosque con muchas plantas y flores; para el segundo día se realizó la representación del muro de Rodas del comediante Navajo, en la cual se simuló el ataque al mismo.³⁶ Representación que nos permite analizar que no solo las cuestiones religiosas eran expuestas por los colonizadores de aquella época.

³⁴ Enrique Olivarría narra a detalle la representación de "La caída de nuestros primeros padres" y explica de principio a fin la historia y sucesos que ocurrieron en aquel momento, así como las reacciones de los conquistadores presentes y los indígenas presentes las obra de principio a fin. Ver: Olivarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México. México. Vol. I.* México: Porrúa, 1961 p. 2-4

³⁵Rechia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI – XVIII.* México: INBA/CITRU,1993,

p.16

³⁶ *ídem*

A partir de los ejemplos anteriores se puede decir que no era un teatro meramente profesional “pero si vistoso y colorido, que seguía manteniendo la esencia de las representaciones o celebraciones indígenas precortesianas, además el lenguaje escénico utilizado mantuvo los matices alegóricos y de frecuente alusión al mundo de los animales y elementos de la naturaleza algo propio del lenguaje prehispánico,”³⁷ y que el uso de las calles como escenario principal, fueron un vehículo eficaz para comunicarse con a los indígenas, pues al retomar objetos y lugares de significación, ya utilizados en la época prehispánica, y al involucrar a los indígenas como actores y espectadores, el teatro colonial, adquiere y mantiene un carácter social y público, llegando a ser el principal difusor para dar mensajes de carácter religioso y cívico.

Las obras más representadas en aquella época fueron el Corpus Christi, la Navidad (nacimiento de Jesús) día de San Hipólito (caída de Tenochtitlán) la Pascua, entre otras en las que se realizaban peregrinaciones en las cuales participaban indígenas de la región y se ejecutaban también cantos y alabanzas con mucha devoción. Cabe mencionar que algunos indígenas servían de traductores de las obras, ya que la mayoría preservaba su lengua natal y que ellos mismos se encargaban de la decoración que no eran más que los mismos recursos naturales que había alrededor del lugar, tales como flores, plumas de aves hermosas, además de algunos elementos religiosos como cruces y santos propios de la cultura española.

En los años posteriores se consolidando la misión evangelizadora, y siguieron llegando frailes y franciscanos, entre los primeros se encuentran: Fray Luís de Funsalida (1545) evangelizador que simpatizaba con la idea de servirse de las manifestaciones teatrales para cumplir con su misión evangelizadora; Fray Juan de Gaona (1507- 1560) quien escribió en Náhuatl la pasión de Cristo; Fray Francisco Jiménez (1480-1560); Juan Bautista (1555-1615) entre los más representativos³⁸ mismos que utilizaron el teatro como vehículo para facilitar la evangelización de los pueblos indígenas , en donde imponían sus dogmas y explicaban los pasajes bíblicos, con él a fin de tener un mejor acercamiento con los indígenas y que estos se sintieran familiarizados entre ellos, y con el lugar para poder inmiscuirlos e involucrarlos en las representaciones y festividades ya establecidas, con el objeto de someterlos de una forma no tan violenta.

³⁷ Viveros Germán. *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*. México: UNAM, 2005 p.18

³⁸ *ídem*

Es importante mencionar que los frailes franciscanos, no eran expertos en la dramaturgia ni en temas relacionados con las artes escénicas, pero que a partir de su labor evangelizadora se pudo preservar una tradición teatral que antecedió a siglos atrás (época prehispánica) y a su vez permitió que ésta trascendiera en los siglos siguientes.

Así mismo, en la Nueva España a mediados del siglo XVI a medida que las ciudades crecían y el territorio se expandía las actividades teatrales comenzaron a consolidarse de una manera impresionante y se seguían representando con gran énfasis y concurrencia las fiestas de Corpus Christi y de San Hipólito en las calles, aunque ya no eran dirigidas precisamente por frailes y franciscanos, debido a que el Obispo Zumárraga consideraba poco fieles y deshonestas las representaciones y festejos, por lo que prohibió este tipo de representaciones en atrios y patios de las iglesias mandando todo tipo de eventos a las calles, por lo que indígenas, criollos y autoridades locales asumieron el cargo para festejar y representar las fiestas religiosas y cívicas. Tal fue el éxito de las representaciones en las calles que el cabildo prometió recompensar con una joya con valor hasta de 30 escudos a la mejor representación del día de Corpus Christi.

Otro cambio importante que se dio a mediados del siglo XVI y que influyeron en los siglos posteriores fue el surgimiento de compañías como la de Jesús "Ratio studiorum" integrada básicamente por estudiantes jóvenes jesuitas, que empezaron a representar comedias y tragedias en latín, mismas que en un principio solo eran para los colegios y de carácter educativo, pero que poco tiempo después fueron llevadas a las calles con el fin de instruir a la población en temas espirituales.³⁹

Las actividades teatrales no solo cambiaron en el sentido de la organización o "dirección", sino que éste empezó adquirir y a su vez ofrecer obras de crítica social, ya que se comenzó a realizar un teatro en las calles que ofrecía entretenimiento a la comunidad, además de exponer de una manera chusca, dramática, y actoral, el contexto social y político de la época. Los actores recolectaban monedas que los indígenas y gente de la región de manera generosa daban por el acto presentado.

Una de las primeras obras con crítica social en la época de la colonia es el Bailete del Gueguense o Macho Ratón "que hace una crítica a la administración colonial a través de los

³⁹ Rechia, Giovanna. Op. Cit. p.20

Magaña, Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México*, México: INBA, 2000 p. 51-52.

personajes, acción, expresión e ilusión fársica y satírica, la crítica apunta hacia una sociedad en la cual sus gobernantes hacen uso y abuso de su autoridad; este incorpora como personaje principal a un ingenioso nativo, tal vez criollo, que propone una forma de resistir al poder colonial: la estrategia de hacerse el sordo, la burla, los equívocos disuasivos y en general la vida festiva.⁴⁰

La Obra del “Gueguense” muestra una representación muy distinta de lo que hasta la fecha se había visto en el nuevo continente, pues el ingenio burlesco y los temas expuestos, dieron paso a un nuevo género en el teatro mexicano. Es importante aclarar que la estructura y dirección de la misma estaba influenciada por las técnicas del teatro español, y contenía la gracia de la mímica y la danza náhuatl,

Es así que se empezaba a consolidar un nuevo teatro popular y callejero en México, en los que surgieron dos tipos de actores; los libres que eran totalmente independientes de la corona; grupos que en ocasiones eran censurados, y perseguidos por la santa inquisición, ya que presentaban parodias de eclesiásticos o representantes del poder y actos que no siempre podían ser comprendidos por la sociedad. El segundo grupo de actores callejeros estaba legalmente registrado ante las autoridades civiles y era apoyado por las mismas con recursos materiales, con el fin de que sus obras tuvieran una mejor calidad, es decir estaban subsidiadas y registradas.

Otros espectáculos que se dieron en el siglo XVII fueron las mojigangas que eran una especie de carnaval en la que se efectuaban cantos y danzas, efectuadas por actores callejeros, escritas y representadas en forma de textos breves y de forma burlesca.

Es importante recalcar que a pesar de la buena disposición de los virreyes para que hubiera buenos espectáculos callejeros en la Nueva España, desde finales del siglo XVI hasta el XVIII, este tipo de manifestación teatral estuvo expuesto a la censura ya que todas las compañías teatrales tenían que contar con permisos que solicitaban las autoridades de esa época y además sus obras no tenían que ser de contenidos peyorativos o de burla para ninguna persona y no podían presentarse en tiempos de crisis económica, política y de epidemia, ya que corrían el riesgo de ser castigados hasta con la muerte por la santa inquisición.

Por otra parte, en el siglo XVII en México, se dio un tipo de teatro independiente llamado teatro de títeres, que a diferencia del teatro tradicional, trabajaba con otros elementos para representar sus números como títeres y escenarios previamente elaborados, pero que seguía manteniendo muchas similitudes y características como el uso del espacio público, el carácter social y de entretenimiento.

El público del teatro de títeres, estaba conformado en su mayoría por mestizos y por mujeres de escasos recursos que pretendían mantener a sus hijos. Este género alternativo era representado en una especie de pabellón, con marionetas muy elaboradas y llamativas que no medían más de 40 cm. de altura.

Este tipo de teatro también tenía restricciones, pues no se le permitía presentarse en colonias bien conformadas, plazas o lugares concurridos; requerían de un permiso de las autoridades de la época para poder laborar como titiriteros, misma que les exigía una serie de requisitos como ser personas honestas que no hubieran cometido ningún delito, que no trabajaran a altas horas de la noche, y que se presentaran a no menos de cinco leguas de los poblados; ya que si no se cumplían estas exigencias, eran castigados con sanciones que iban desde la censura hasta un castigo por la Santa Inquisición. Así mismo, estas obras estaban dirigidas generalmente para comunidades de escasos recursos, que no podían pagar un teatro de Coliseo, es decir a un teatro formal.

• **Época de la Independencia**

En el año de 1810 México atravesaba por un momento político social complejo, generado a partir de que las tropas y el ejército de Napoleón invadieran el territorio mexicano y posteriormente por el movimiento Insurgente a favor de la independencia de México, por lo que la atención de las autoridades de aquella época estaba centrada ante tales amenazas, mismas que suscitaban que las noticias que se publicaban en los medios impresos centraran la atención en aquellos acontecimientos y por ende existan muy pocos registros de las actividades teatrales efectuadas en aquella época. Sin embargo, es importante aclarar que de los que se tiene y existe documentación nos permiten dar un breve panorama de cómo eran ejecutadas y representadas las obras en aquellas décadas y las temáticas y el criterio bajo las que eran escritas.

Es así que en pleno año de 1810, poco tiempo antes de que estallara la Guerra de Independencia, la sociedad acostumbra a reunirse en los cafés para charlar sobre temas banales, sociales y hasta políticos. Otra actividad era asistir a la pelea de gallos los domingos y dar vueltas

en la alameda, para admirar a las mujeres que paseaban por aquella plaza en sus carros, ya que no era bien visto que la gente se paseara a pie, por lo que algunas personas tenían que quedarse en casa si no se tenía este medio de transporte.

Otra distracción era asistir al teatro Coliseo a presenciar las críticas en forma burlesca referentes a Napoleón; así mismo en un carácter más popular también se ejecutaban espectáculos morbosos en los que se mostraban las malformaciones de la gente, tal era el caso de una enana indígena que era exhibida en la calle de Cerbatana en una vecindad bajo la explotación de algún empresario.⁴¹

El teatro se mantuvo sin cambios importantes en cuanto a su estructura y temáticas, pero si manifestó cambios en cuanto al declive y decadencia de dichos espectáculos, pues de acuerdo con Luis Reyes de la Maza, la decadencia del teatro se da a partir de que la gente se aburre debido a que las obras presentadas son las mismas de tiempo atrás, incluso de décadas pasadas, por lo que buscan otra forma de entretenimiento insultando y denigrando a los cómicos, actores y comediantes que se presentaban en dichos espectáculos.

Meses después estalla la Guerra de Independencia, los espectáculos tanto del teatro como de otra índole son cambiados por el público para presenciar los fusilamientos, combates, excomuniones y todos aquellos eventos suscitados a partir de la guerra de ese entonces concebidos por aquella sociedad como espectáculos públicos y de entretenimiento por los que no se tenía que pagar.⁴²

Pasada la Guerra de Independencia, y tras once largos años de lucha, el teatro sigue decadente y austero por dos razones, en primera porque la situación económica estaba desgastada por obvias razones y en segunda porque después de la guerra las ideas independentistas empezaron a permear en la sociedad mexicana y se rechazaba cualquier tipo de espectáculo que ensalzara la cultura española o alguno de sus personajes, suscitando que se expusieran obras con temáticas de ideas liberadoras y de crítica a los ex gobernantes coloniales que denotaran todo el repudio y rechazo que se tenía hacia ellos por todo el abuso y el maltrato hacia los indios y clases vulnerables.

Por otra parte, es importante aclarar que al mismo tiempo que se efectuaron los espectáculos antes mencionados, se seguían representando las obras ya populares y tradicionales como las pastorelas, festejos de santos y carnavales, mismos que estuvieran a punto de ser arruinados por las autoridades eclesiásticas en el año de 1831, debido a que la iglesia consideraba que eran inmorales, argumentando que tiempo antes se dieron una serie de percances en los que la gente salía

⁴¹ Reyes, de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la independencia (1810- 1839)*. México: UNAM, 1969 p. 10

⁴² *Ibidem* p.11

disfrazada de cura o de fraile y porque en el carnaval de máscaras, algunas personas salían completamente desnudas cubriendo solo su rostro con una pequeña máscara o antifaz, motivos que para las autoridades eclesiásticas resultaban incómodas y fuera de la ley de Dios, por lo que decidieron amenazar a la población con la excomunión si asistían a este tipo de eventos.⁴³

Otro de los espectáculos que se vio amenazado por las autoridades eclesiásticas fue la representación de Cristo en Ixtapalapa, argumentando que estas atentaban contra las figuras santas de la iglesia, porque los representantes o actores, salían borrachos vestidos de estas divinidades.

Es importante mencionar que en los años posteriores las representaciones teatrales se mantuvieron sin cambios hasta la década del Porfiriato y que los registros de las obras de teatro y sobre todo de teatro callejero son nulos por las razones expuestas anteriormente.

• **Porfiriato y Revolución**

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX en plena época del Porfiriato, en México se vivía una etapa de desarrollo y progreso alimentado y construido bajo los criterios de Porfirio Díaz, el cual ejercía su dominio y notable dictadura. En dicha etapa se intentaba convertir a la ciudad de México en la copia de las ciudades europeas y no sólo en su estructura arquitectónica, sino también en los temas culturales y espectáculos presentados en aquella época.

En la ciudad de México se concentraba el poder económico y un gran número de habitantes que tenían oportunidad de presenciar diversos espectáculos tanto privados como públicos, dirigidos y clasificados de acuerdo al estrato social al que se perteneciese, pues es importante mencionar que las clases sociales estaban muy marcadas y la desigualdad era notable, por lo que la cultura estaba dirigida de diferente forma en la sociedad mexicana. Sin embargo, a pesar de estas desigualdades existían espectáculos públicos y de entretenimiento a los que los diversos sectores podían tener acceso, tales como los lanzamientos de globos de Cantolla, elevados por el señor Joaquín Cantolla; las peleas de gallos, efectuadas en diversas plazas al aire libre; el circo del Ayuntamiento; el cinematógrafo, cuyas vistas eran presentadas a veces en algunos teatros capitalinos; las carreras de caballos, efectuadas en el Hipódromo de Peralvillo y dirigidas para las clases aristócratas, o y dar paseo por la Alameda⁴⁴.

⁴³ *Ibidem* p.30

⁴⁴ Pérez Montfort, Ricardo. "Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriano", en *Alteridades*, julio-diciembre, vol. 13, núm. 26. México: UAM-Iztapalapa, p. 57-66.

En el ámbito teatral, éste ocupaba un buen lugar entre los espectáculos que se presentaban en aquel momento, aunque los actores y productores solo invertían en obras y puestas extranjeras que les dejaran ganancias económicas. Los teatros en ocasiones eran ocupados para presentar conciertos, zarzuelas, opera entre otras. Entre los teatros más reconocidos y concurridos se encontraba el Teatro Nacional, Teatro Hidalgo, Teatro principal, Teatro Abreu, Teatro Nuevo México, el del Reloj y el Cervantes, estos tres últimos de menor categoría y dirigido y concurrido por las clases populares

Mientras esto ocurría en los teatros establecidos, también existían diversas formas teatrales en las calles, estos espectáculos iban desde las celebraciones santorales ya efectuados de una forma tradicional desde la época de la colonia,⁴⁵ hasta la representación y establecimiento de compañías titiriteras que se presentaban en lugares públicos, ferias, parques, llamadas compañías de teatro menor y mayor. Las primeras se establecían en las calles y hacían sus representaciones en pequeños escenarios improvisados en los que manejaban sus títeres, escondiéndose detrás del escenario y hablaban por ellos simulando la voz según fuera el personaje.⁴⁶ El espectáculo era austero y de bajo presupuesto pero con elemento popular y divertido, en el que los titiriteros en ocasiones se disfrazaban y actuaban a la par con sus muñecos.

Un ejemplo de estas representaciones teatrales titiriteras de “género menor”, se dio en 1889, con Don Toribio que se vestía de calzones amplios y camisa a rayas y sombrero de palmas, y se hacía acompañar de sus muñecos llamados, el Negrito, Procopia esposa del mismo y Folias personajes a los que dio vida y llevaba a las ferias y fiestas de los pueblos. Toribio hacía su propia publicidad con artículos que llamaban la atención como cerbatanas pitillos, con los cuales anunciaba su función.⁴⁷

Otro espectáculo que se presentó en años posteriores fue el de Francisca Pulido Cuevas quien ponía a bailar a sus y títeres sobre el escenario, mientras ella tocaba el órgano con su boca. Doña Francisca hacía llamar a sus títeres, el “Charro” y la “China”, el “Diablo”, la “Muerte”, entre otros.⁴⁸

⁴⁵ En los capítulos anteriores se pueden ver claros ejemplos de cómo eran efectuadas estas festividades en la época colonial y el sentido colectivo o público que tenían.

⁴⁶ Jurado, Rojas, Yolanda. *El teatro de títeres durante el porfiriato*. México: CONACULTA, 2004 p. 32- 33

⁴⁷ *Ibidem*. p.. 33-34

⁴⁸ *Ídem*

El segundo género de titiriteros llamado “grande” estaba consolidado por actores y compañías que se presentaban en lugares públicos cerrados y al aire libre, eran reconocidos y a diferencia de los que integraban el género menor, la prensa se encargaba de anunciarlos y hacer notar sus triunfos y fracasos. El éxito de estas representaciones era tal que en 1874, el gobierno de Porfirio Díaz otorgó permisos a dichas compañías para ejercer en lugares públicos, por el que tenían que pagar una renta o plaza, dependiendo del lugar. El propósito de estas funciones, era el llevar entretenimiento y satisfacer las necesidades de las clases bajas; los actores se establecían en las plazas concurridas y calles principales, un ejemplo de esto es la compañía de José Soledad Aycardo, el cual hacía representaciones en la Alameda y la plaza de la Constitución. El señor Aycardo era un empresario que sabía explotar su físico y cualidades actorales. El éxito de sus representaciones tanto cómicas como de títeres era tal que llamaba la atención de las clases populares y acomodadas.

Por lo anterior podemos decir que las manifestaciones teatrales callejeras y populares con títeres y actores callejeros fueron tales, que las compañías de títeres se consolidaron a tal punto de ser tradicionales y concurridas durante la época del Porfiriato y la Revolución, pues ante el levantamiento armado, las presentaciones al aire libre que más se efectuaban en la capital de la República, eran los pequeños espectáculos callejeros de títeres y alguna que otra mojiganga.

1.2.3 Teatro Callejero contemporáneo

En la década de los veinte en México surgió un teatro de masas que tenía como fin revivir el teatro folclórico, y dar surgimiento a un teatro didáctico, que planteara los problemas políticos y sociales que destacaran las ideas de progreso y lucha social que se vivía en ese momento, además de crear un teatro pos revolucionario que tratara y explicara la relevancia de este fenómeno social.

El interés por este tipo de representaciones fue tal por parte de las instituciones gubernamentales que la Secretaria de Agricultura y Fomento, “[...] autorizó a Rafael M. Saavedra para iniciar un movimiento de teatro regional en San Juan Teotihuacán en donde se construía un magnífico teatro al aire libre”⁴⁹, en el que se presentaban obras tradicionales con un toque didáctico y al mismo tiempo divertido.

Una de las obras presentadas por Saavedra fue la pantomima que reflejaba la esclavitud bajo las que vivían los indios como trabajadores en las plantaciones de cañas en Morelos.⁵⁰

⁴⁹Nombland, John . *Teatro mexicano contemporáneo [1900 – 1950]. México* Traducción de Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza. Mexico:INBA,1967 p.89

⁵⁰Ídem

Poco tiempo después la SEP (Secretaría de Educación Pública) a cargo de José Vasconcelos, asumió el cargo de estas representaciones con el fin de que existiera un teatro didáctico, popular, que tenía como fin entretener y concientizar sobre asuntos políticos y sociales, a las clases trabajadoras y marginadas. Estos espectáculos eran representados al aire libre tales como “parques públicos, el teatro al aire libre de coronel Lindhberg en el parque México, de la ciudad de México, o el teatro al aire libre Venustiano Carranza⁵¹” el interés de hacer estos eventos al aire libre radicaba en reunir la mayor cantidad de gente posible para que participara como actor o espectador de las puestas teatrales.

Tal fue la influencia de las representaciones callejeras que en la década de los 30 la señora Amelia González Caballero de Castillo inicia un proyecto llamado “Teatro Popular Mexicano “que tenía como objetivo principal instruir y entretener a la gente de clase popular tanto de la ciudad como del campo, en el cual se convocó a los escritores y dramaturgos para que crearan obras que fueran de fácil entendimiento para las clases trabajadoras. Cabe mencionar que la convocatoria para participar en este tipo de Teatro Callejero estaba abierta para la comunidad en general, tanto para escritores como receptores que tuvieran interés en participar en este tipo de arte escénica y labor social. Este proyecto estaba sustentado y producido por la SEP (Secretaría de Educación Pública)⁵² Las obras eran llevadas al campo y representadas en teatros al aire libre; en las ciudades eran representados en teatros transportables que eran llevados a los sectores más populares.⁵³

Años más adelante en 1937 surgió un teatro para las clases trabajadoras y los niños dirigido por” José Muñoz Cuota, Jefe de departamento Revolucionario de Bellas artes de la SEP. El cual realizó eventos didácticos al aire libre en los que integro, farsas infantiles, títeres, danzas regionales acompañados de música popular en la Alameda central de la ciudad de México; entre las obras que se presentaron se encuentra “*Caperucita y firuleque en el circo* del grupo Rin Rin y *El milagro* dirigida para los niños, la cual contenía mensajes en forma de moraleja⁵⁴

En la década de los cuarenta seguían vigentes las representaciones callejeras, teniendo diversas manifestaciones culturales, en las que los grupos de teatro ambulantes se daban a la tarea de elaborar un teatro con contenido educativo, didáctico y de concientización a fin de crear una

⁵¹ Ortiz Bulle-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en México pos revolucionario (1920-1940)* México: UAM, 2005 p. 226

⁵² Frischmann, Donald. op. cit p. 49

⁵³ *idem*

⁵⁴ *idem*

conciencia colectiva y personal en las clases trabajadoras obreras y agrícolas de los diversos sectores.

Entre los grupos de teatro que más destacaron se encuentra el TEA (Teatro Estudiantil Autónomo) dirigido por Xavier Moreno Rojas, e integrado por estudiantes del Instituto Politécnico Nacional de diversos planteles, las obras fueron presentadas en plazas públicas como la Alameda Central, en los parques de las colonias populares y posteriormente en provincia.⁵⁵ Entre las obras que representaron se encuentran: *El juez de los divorcios* de Cervantes, obra con la que se dio a conocer el grupo; *La Carátula Cornudo y Contento*, de Lope de Rueda; el *Tecolote* y *El novio*, de Antonio Venegas Arroyo, entre otras.

Por otro lado es importante destacar que en estas mismas décadas se dio un tipo de teatro publicitario, como lo describe Nombland, dedicado hacer propaganda a los diversos comercios con el fin de mejorar las ventas; las obras eran representadas en forma de sketches y con elementos circenses para lograr captar la atención de los clientes. Un ejemplo de aquellas representaciones es la de *La China poblana y Los pantalones*, escrita por Eduardo Llorente y producidas por Ambrosio Nieto dueño de una papelería en Puebla⁵⁶ mismo que estructuraba sus obras para incitar a los clientes a comprar artículos de papelerías y libros de cualquier tema.

Algunas de las obras que se presentaron a lo largo de esas décadas fueron: *El Laborillo*, de Jacobo Dalavuelta y Aurea Prócel (1929); *El canto de la victoria*, representación de la batalla de Puebla. (1927); *Tierra y libertad*, que retomaba los hechos de la Revolución Mexicana (1938); *Creación del quinto sol* y *Sacrificio gladiatorio*, de Carlos González y Efrén Orozco; *Fuerza campesina* (1938), *El mensajero del sol* (1941), de Orozco Rosales, entre otras.⁵⁷

Las representaciones callejeras se mantuvieron vigentes sin cambios en su estructura y carácter popular hasta la década de los cincuenta. Sin embargo es importante mencionar que las obras y representaciones al aire libre y de carácter social, disminuyeron considerablemente debido a que la atención de las instituciones privadas, se enfocó en apoyar a las producciones cinematográficas.

⁵⁵ Magaña Antonio. *Op.Cit.* p.256

⁵⁶ Nombland, John *Op.Cit.* p. 87

⁵⁷ En su libro Nombland describe a detalle todas estas obras y otras más y hace referencia del carácter y función social que tenían en ese momento. *Óp. Cit.* p. 87 - 108

Por otra parte, años más adelante y a pesar de que el teatro callejero pareciera decaer nuevamente, surgieron en la década de los 70 nuevas compañías y grupos de teatro de convicción social, con el fin de instruir, entretener, divertir y concientizar a la sociedad mexicana, como el grupo de Teatro CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares) que tenía como objeto primordial fungir como vehículo de comunicación mediante la representación de obras teatrales, en las cuales abordaban temas de interés colectivo. Los mensajes de concientización y de instrucción para éste tipo de sectores, eran la orientación de sus derechos como agricultores, consejo agrónomo en cuanto a técnicas, ventajas desventajas de ésta ocupación.

El éxito de las obras de Teatro Callejero representadas por el grupo CONASUPO fue de alto impacto, ya que la gente mostró gran optimismo y participación activa ante éste tipo de espectáculos teatrales. No obstante, es importante resaltar que no en todos los estados y regiones visitadas, dicha compañía pudo ejercer libremente y mantener el éxito obtenido anteriormente, ya que gobernadores de diversos estados restringían las obras de teatro por temor a que hubiera levantamientos por parte de las clases populares. Entre las obras más reconocidas y representativas de este grupo callejero se encuentran el *Tornillo Suelto que* dirigida y escrita por Rodolfo Valencia, *Xochipitzahuac* que estaba basada en el rito de la fertilidad, que tenía como objetivo “glorificar el amor y el matrimonio como símbolo de vida, de reproducción”⁵⁸ dirigida por Soledad Ruiz,

Otra compañía de teatro callejero que se dio en la época de los 70 fue el grupo del CLETA (Centro Libre de Expresión Teatral) que estaba constituido por estudiantes de arte dramático de la Universidad Nacional Autónoma de México y dirigida y fundada por Luis Cisneros. El objetivo del grupo teatral del CLETA era hacer una crítica del gobierno de los 70 y las desigualdades sociales y económicas que se vivían en aquella época. Las puestas en escena por dicho grupo eran dirigidas para las clases trabajadoras como la campesina y la obrera, con la finalidad de hacer llegar un mensaje de conciencia acerca del sistema y su organización política, a fin de erradicar o por lo menos disminuir la desigualdad y la explotación de la burguesía hacia las clases trabajadoras de México. Algunas obras presentadas por el grupo CLETA fueron: el monólogo titulado *El brindis del gobierno* (1983)

⁵⁸ Frischmann, Donald. *Op. Cit.* p.60

En la década de los ochenta, se inició un proyecto avalado por el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA) bajo la supervisión de Rodolfo Valencia; El cual con sitia en enseñar a las personas de las clases populares, a realizar su propio teatro, en el que pudieran manifestar sus preocupaciones, y necesidades, en dichas representaciones los actores eran los mismos campesinos y trabajadores; las obras eran representadas en las colonias populares y rurales de los estados. Algunas de las obras representadas fueron *Un pasito más*, del grupo La brigada, dirigida por Armando Álvarez; *El laberinto de la vecindad* del grupo El enjambre, dirigida por Alejandro Ortiz.

Así mismo en 1989 surge en la ciudad de México el grupo de teatro Llamado Utopía Urbana, que inicia en un principio como teatro popular infantil y con el paso del tiempo se transforma en un grupo de teatro con personas adultas. Utopía urbana comienza representado obras teatrales en diferentes puntos del D. F. y posteriormente en el interior de la república, con el proposito de presentar problemas colectivos que surgían en las diferentes colonias, las representaciones eran llevadas a cabo de una forma lúdica y concientizadora. Algunas de sus representaciones fueron:

La represión infantil de Enrique Cisneros en Santa Cecilia, foro abierto, *El espejo* de Emilio Carballido, presentado en el centro cultural de la colonia Miguel Hidalgo, *El tercer Fausto* de Salvador Novo, entre muchas otras.

En la actualidad Utopía Urbana está vigente en los escenarios populares callejeros y sigue con su misión colectiva y social para transmitir mensajes de interés y crítica social; este grupo está consolidado por un grupo de actores jóvenes y dirigido por su fundador Roberto Vázquez que a su vez escribe y produce muchas de estas obras.

A manera de conclusión se puede decir que el teatro callejero a lo largo de la historia en forma de ritual y de entretenimiento, siempre ha logrado comunicar los pensamientos y sentimientos más íntimos de los seres humanos, a través de la técnica y manejo de sus representaciones, mismas que están cargadas de diversas significaciones que denotan las preocupaciones, problemas, necesidades y anhelos de las clases populares; sin embargo, con el paso del tiempo y con “ la aparición del arte burgués, el sistema capitalista modifiko la forma de

producir arte.”⁵⁹; es decir, que el teatro dejó de ser una actividad vista constantemente en las plazas mercados y lugares concurridos por las clases populares, para ser trasladados a lugares cerrados y ser vendido como mercancía y producto a las clases burguesas, convirtiéndose éste en un arte de elite y de carácter restringido en cuanto al número de asistentes y a los temas abordados por el mismo. No obstante, de manera muy esporádica el Teatro Callejero contemporáneo a pesar de las restricciones y cambios en la forma de su reproductibilidad, logro subsistir debido a la vocación de las diversas instituciones, tanto públicas como privadas, para hacer llegar a las masas populares mensajes de concientización y crítica social.

Cabe mencionar que algunas de las compañías de teatro fundadas en los años de los setenta prevalecen hasta nuestros días, y continúan realizando una labor social que pretende transformar las conciencias de forma personal y colectiva del México actual, dejando un legado que prevalecerá como manifestación teatral en el futuro.

⁵⁹ Frischmann, Donald. *Op. Cit.* p. 29

1.3 Trayectoria de grupos de teatro “Utopía Urbana” Y La Travesía Teatro

Historia y trayectoria de la agrupación teatral

“UTOPIA UTBANA”



En 1989 nace una agrupación derivada del taller de teatro impartido en la casa de cultura Rosario Castellanos, ubicado en la delegación de Tláhuac en la ciudad de México llamado “Grupo infantil de teatro Rosario Castellanos,” conformado inicialmente por niños de entre 7 y 12 años de edad y dirigido por Roberto Vázquez Montoya. Con el paso de los meses y a medida en que la agrupación buscaba su causa, se decidió cambiarle el nombre por “V. S. L.”(Vida sociedad limitada) a fin de tener un nombre que los uniera e integrara como grupo. Con este nombre tuvieron presentaciones en foros de alcance social y popular en la delegación de Tláhuac tales como Mixquic en los días de fiesta de muertos y en la casa de Cultura Rosario Castellanos.

Meses más adelante, en el mismo año la agrupación decide cambiar nuevamente el nombre por dos razones. La primera porque la agrupación necesitaba un nombre que fuera con sus convicciones, esencia y carácter popular para el que se había enfocado y formado. La segunda causa fue porque el grupo de teatro buscaba la autonomía y desapego de la casa de cultura Rosario Castellanos para poder expandir la labor social que definía y caracterizaba ya en ese entonces al grupo.

Así en 1989 el grupo toma la decisión de llamarse “Agrupación teatral Utopía Urbana” que tenía como objetivo representar los problemas de índole social y cotidiana que sufrían los habitantes de la ciudad de México, utilizando los espacios al aire libre y de fácil acceso para la comunidad, representadas de una forma lúdica y concientizadora. Es importante destacar que en la consolidación de “Utopía urbana” la agrupación recluto nuevos integrantes de mayor edad, lo que le dio a la misma, la oportunidad de abordar nuevas temáticas y por ende una mayor proyección en cada una de sus representaciones.

Las primeras presentaciones que tuvieron ya como “Utopía Urbana” fueron:

1) *Espejo II* de Emilio Carballido, el 13 de noviembre de 1989 en la colonia Miguel Hidalgo

- *La represión infantil* de Enrique Cisneros el 20 de noviembre del mismo año en el teatro abierto de la colonia Santa Cecilia Tláhuac.
- *Una noche más* de Roberto Vázquez el 13 de Diciembre y otras fechas en el mismo mes.

Durante ese año comenta Roberto Vázquez director y actor de la agrupación, se realizaron jornadas de trabajo teatral principalmente en la delegación de Tláhuac época en la que menciona que la agrupación contaba con el apoyo de la misma, en cuanto al préstamo de sillas, difusión, transporte entre otros.

Para los años siguientes la Agrupación Utopía Urbana” empezó a representar diversas obras, mismas que dieron lugar a un amplio repertorio y trayectoria dentro del ámbito teatral, denotando en cada una de ellas, la labor social y concientizadora para la que fue creado el grupo. Así mismo, Utopía Urbana se dio lugar en distintas sedes sociales y populares tales como centros, de readaptación social, centros penitenciarios en el D.F. plazas públicas en la delegación de Tláhuac, Iztapalapa y foros comunitarios, a fin de llevar un mensaje de protesta y conciencia a los sectores desprotegidos de aquellos lugares.

A medida que los años transcurrían la popularidad de “Utopía Urbana” crecía al mismo tiempo que sus necesidades de espíritu y de lucha para abordar los temas cotidianos, factor que propicio que las representaciones fueran con menos frecuencia, esto con el fin de intensificar la labor de preparación para llevar un estilo propio, y de calidad al público, además de forjar sus ideales y convicciones para poder proyectar un mensaje, a favor de las clases más vulnerables ante el sistema.

Entre las representaciones que más destacan en ese tiempo fueron: *Apariencias* el 11 de enero 1992, *El espejo II* de Emilio Carballido, IV encuentro popular Revolucionario “Nuestra

América” organizado por la agrupación teatral el CLETA, y coorganizado por miembros de otras agrupaciones nacionales como el IMSS y las secciones IX de D.F., XVIII de Michoacán y XXII de Oaxaca de maestros del sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), la secundaria Popular “Felipe Carrillo” puerto, la sociedad Cooperativa de Trabajadores de la Embotelladora de Refrescos “Pascual”, La unión de comuneros Emiliano Zapata (UCEZ) de Morelia Michoacán entre otros; en la que hubo participaciones extraordinarias de música, danza, exposiciones, y ponencias de periodistas de distintos países como Ecuador, España, Estados Unidos, Italia, República Dominicana, Uruguay y Alemania; además de la participación de otras agrupaciones de teatro de distintas sedes de América Latina.. Pag. 56,57 Dicho encuentro de teatro fue realizado principalmente en foros abiertos, como la casa del lago en Chapultepec, y en el Estado de Morelia, teniendo su fin y clausura en el monumento a los Niños Héroe hasta el zócalo de la ciudad de México con gran éxito y concurrencia.

Otra participación teatral relevante fue la de *Los fantoches* en el Festival Cervantino Callejero en Guanajuato, en el cual “Utopía Urbana” recibió un reconocimiento por mejor producción.

Así mismo, en años posteriores la agrupación siguió teniendo múltiples representaciones entre las que destacan *Conmemorantes* de Emilio Carballido, *El fut-bol* de Antonio Herrero, *El suplicante* de Antonio Magaña y Emilio Carballido, *Ritos legales* de Josué Quino entre otras.

Para el año de 1995 “Utopía urbana” continuaba trabajando arduamente en las calles y proyectos alternos en delegaciones, casas de asistencia y organismos públicos, a lado de diferentes agrupaciones como el CLETA. Pero lo que verdaderamente marco nuevas fronteras y encuentros a nivel internacional en ese año fue la invitación que “Utopía urbana” recibió para participar en el 9° *Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano, ENTEPOLA 95*, en Santiago de Chile, con las obras: *Conmemorante* de Emilio Carballido y la *Represión infantil* de Enrique Cisneros. En dicho encuentro de teatro la delegación mexicana, comenta Roberto Vázquez Director y productor de “Utopía Urbana”, fue una de las más reconocidas y aplaudidas por el público chileno y agrupaciones presentes. Es importante destacar, que la puesta en escena de *Conmemorantes* era un éxito rotundo por lo que en febrero de 1995 la agrupación develo una placa conmemorativa por las 100 representaciones en el foro de la Nueva dramaturgia. 44-45

Durante el mismo año tuvieron presentaciones en diferentes estados como el Centro cultural Universitario de Michoacán, en el D.F. en la Facultad de estudios plantel Zaragoza, centros de readaptación social, Museo universitario del Chopo , Feria regional de Tláhuac, en el DIF (Desarrollo Integral para la Familia) en los juegos nacionales en silla de ruedas y primer encuentro de Teatro Callejero en Chiapas, en las comunidades indígenas , en Jojutla Morelos en un centro de readaptación social, y muchos otros lugares. 46

Continuando con su trayectoria y diversas representaciones “Utopía Urbana” en los años siguientes recibió múltiples reconocimientos como:

- El “Yahuali” de plata reconocimiento por su trayectoria, entregado por el municipio de Mixquiahuala en 1996. PAG 46

- “La máscara de asfalto” otorgada por el grupo de teatro “Arriba el Norte” por su trayectoria en el Teatro Callejero en la ciudad de Monterrey, en el que se abordaron fuertes críticas a la educación que los niños reciben en sus hogares.

- La aparición de una ficha en el diccionario enciclopédico básico de Teatro Mexicano del siglo XX de la colección Escenología de Edgar Caballos.

- Develación de la placa en la carpa Geodesica por las 56 representaciones con la pastorela *Así perdió el diablo en 1997.*

- Premio a la mejor pastorela de la categoría independiente en el 4º Festival de pastorelas Miguel Sabido por la obra de Teatro “Ometeotl”

- Develación de la placa En el Teatro Carlos Ancira, por las 60 representaciones de la obra *Y nació entre ca... vernícolas* en 1998.

Entre las participaciones de “Utopía urbana” también figuran diversos encuentros y festivales de teatro, en los que participaron en esos mismos años tales como:

- “Cuarto festival alterno de los pueblos Hermanos; El oro y Tlalpujahua”
- “Primer encuentro teatral con la Muerte”, dirigido por Roberto Vázquez en pro de difundir y forjar las tradiciones mexicanas el día de muertos y erradicar el festejo de Halloween en 1996. En estos encuentros se representan obras que abordan temas referentes a la muerte, tanto de autores

extranjeros como nacionales y participaciones de grupos foráneos en el mismo evento.

-Encuentro de Teatro independiente en 1996, en el Museo Universitario del Chopo De la Universidad Nacional Autónoma de México; organizado por Manuel Cruz Y Josué Quino que tenía como objetivo, intercambiar experiencia en el escenario además de llevar un mensaje de conciencia a fin de dar a conocer la situación actual de cómo funcionaba en ese entonces la sociedad.

-“Encuentro de teatro independiente Neza 97”; en el mismo año dirigido por los grupos de Teatro Cascarazo y los Fantoques con obras como *Abuelita de Batman*, *La represión Infantil*, *Siameses* y otras más

-“Primer Festival de Teatro infantil de la ciudad de México” dirigido por el grupo Atmosferas y la delegación Miguel Hidalgo en 1997

--“Primer festival de Teatro Popular 1997” dirigido por el grupo Los Ángeles de la Colonia Guerrero.

- “Encuentro Internacional de Especialistas de Teatro Alternativo.”

- Participación en el” Festival Cervantino 1997”

- “Primer Festival de Pastorelas en Chimalhuacán Estado de México”

- “Primer Festival de Pastorelas en Nezahualcóyotl” en 1998.

- “Festival XXV Aniversario del CLETA.”

Es importante señalar que en cada uno de los eventos y obras mencionadas la agrupación denotaba en cada una de sus participaciones, la vocación de servicio para las clases trabajadoras y vulnerables de cada uno de los lugares y eventos en los que se presentaron, además de obtener el reconocimiento del público, grupos de teatro de México y el extranjero, e instituciones tanto públicas como privadas que ayudaban a consolidar y materializar este tipo de eventos; culminando la primera década de “Utopía urbana” llena de éxitos y logros a nivel personal y social.

Así mismo en años posteriores la agrupación siguió teniendo con gran éxito y relevancia infinidad de eventos callejeros en todo el mundo entre los que destacan:

-Festival Internacional de Teatro Callejero en Tokio y Hamamazu en Japón; con las obra

Tres Toreros Perdidos, que tenía el objeto de entretener y hacer reír al público japonés.

-Festival Internacional de Teatro de Calles Abiertas (FITECA) llevado a cabo en Perú, dirigido por el grupo de Teatro Gran Marcha de los Muñeones del mismo país; en el que “Utopía urbana” hasta la fecha ha tenido cuatro participaciones en diferentes años.

Encuentro de

Además de los festivales antes mencionados de Teatro, “Utopía urbana” ha realizado giras por diferentes partes del mundo como Chile, Colombia, Perú, Ecuador, Nicaragua, Costa Rica, Venezuela, Honduras y el Salvador, con las obras *Represion Infantil*, *Futbol* que aborda una temática sobre la lucha de clases, *Siameses* con temática del Neoliberalismo. Entre muchas otras.

Por otro lado es importante añadir, que la agrupación se ha dedicado a lo largo de estos años a consolidar y aterrizar sus proyectos en diversas publicaciones que tienen por objeto compartir las experiencias de teatro que han tenido a lo largo de 22 años de trayectoria, además de instruir y guiar a los nuevos prospectos del teatro mexicano, las cuales son: *Utopía urbana una experiencia del Teatro Popular*, *Dramaturgia de Encuentro teatral con la muerte*, *Antología Teatral*, siete obras de Roberto Vázquez y la colaboración en la revista *Autores* que abordaba temáticas teatrales.

A manera de conclusión se puede decir que “Utopía urbana” en la actualidad es uno de los grupos de Teatro más consolidados y reconocidos en el ámbito teatral y que continua acumulando en su curriculum una gran cantidad de éxitos y producciones a lo largo de 22 años de trayectoria y participando en múltiples eventos de talla internacional con otros grupos de Teatro callejero, además de crear espacios colectivos que permitan el intercambio de experiencias con otros grupos y la retroalimentación entre cada uno de estos, a fin de crear festivales que permitieran la interacción entre público y receptor para hacer llegar un mensaje de conciencia sobre los problemas que vive la sociedad contemporánea.

Historia y trayectoria de la agrupación teatral

“LA TRAVESÍA TEATRO”



“La Travesía Teatro” nace como un proyecto de teatro independiente en enero del 2006. Es creada y fundada por Gustavo Cortes García. “La travesía Teatro” es un grupo de teatro que tiene valores sólidos firmes y sociales. Tiene como objetivo hacer un teatro lúdico de instrucción para la comunidad y sin fines de lucro con el fin de hacer llegar un mensaje de concientización a la población sobre temas sociales relevantes y actuales. Así mismo es importante recalcar que la “La travesía Teatro” además de presentar funciones cotidianamente, busca dar cabida a las voces que así lo exigen o requieren mediante su espacio y obras presentadas que es su principal foro de difusión.

Por otro lado es importante mencionar que Gustavo Cortes su fundador de la “Travesía Teatro” anteriormente participo y colaboro en la agrupación teatral “Utopía urbana,” fundada por Roberto Vázquez Montoya, misma que tiene más de 20 años de trayectoria en el ámbito teatral. Durante su participación en dicha agrupación Gustavo Cortes realizo diversas giras en el interior de la republica mexicana y el extranjero y asistió a diversos festivales de teatro de talla internacional tales como: FITECA (Perú), los ENTEPOLAS (Colombia, Ecuador) Festival Internacional Cervantino Callejero, Tequio Cultural de Oaxaca, 3era muestra de Teatro en la Escuela Regional de Educación Media Superior de Ocotlán Jalisco, Festival Teatral Juan Álvarez de Acapulco Guerrero, Encuentro de la región de los volcanes (Puebla y Distrito Federal)

Por otro lado también han colaborado en encuentros de teatro colectivos y de carácter popular tales como Encuentro Teatral con la Muerte, organizado por Roberto Vázquez Montoya. Bertold Brecht en ciudad Netzahualcoyotl, Festival de teatro San Agustín Ecatepec entre otros.

Así mismo “La Travesía Teatro” se ha hecho acreedora de la mención honorífica por mejor dirección de escena en la muestra estatal de teatro en el año 2009 con la obra titulada Los supraprimates, obra creada y dirigida por su director Gustavo Cortes.

OBRAS EN REPERTORIO

- **OTILIO** *de Gustavo Cortés García*

SINOPSIS

La soledad de un vagabundo que anda juntando ilusiones de amor. Evade la realidad para escapar del entorno intolerante del mundo que lo rodea. Recorre las calles sin rumbo definido contando una historia de sus anhelos: una mujer y un amigo. Esta es una puesta en escena que toca con humor negro, el absurdo del personaje, y la catarsis de su realidad, como es el desempleo, la pobreza, etcétera... El espectador pasa de la risa a la reflexión.

Sea pues esta propuesta teatral que toca un fragmento social más de esta inmensa ciudad que arroja seres olvidados, inexistentes para muchos ojos..

Monólogo

Dirección: Maricruz Montesinos.

Música – violín: Luis Antonio Huerta.

Género: Farsa.

Duración: 35 min.

Para todo público.

- **APENAS SON LAS CUATRO** *de Tomás Urtusátegui*

SINOPSIS

Un matrimonio enfrenta la crisis del hastío de la vida conyugal, para salir de la rutina, la mujer será capaz de llevar hasta la histeria, por medio de la manipulación, a su esposo con tal de conseguir su propósito. Las situaciones por las que atraviesa el hombre están llenas de lo absurdo e increíblemente cómicas.

Dirección: Gustavo Cortés García.

Género: comedia.

Duración: 40 minutos.

Adolescentes y adultos

- ***Pic Nic*** De Fernando Arrabal

SINOPSIS

En un lugar de la sierra sur de México un conflicto armado se desarrolla, los involucrados han olvidado el porqué de su lucha, algunos ni siquiera la conocen...

Una madre y un padre deciden visitar a su hijo en el frente de batalla para tener un día de campo. Un encuentro inesperado les abrirá los ojos y los hará preguntarse el verdadero sentido de una batalla.

Dirección Gustavo Cortés García

Género: Farsa

Duración: 45 minutos

- **ANIMA DE AGUA y HOJAS DE OTOÑO** *Kayani Revueltas y Gustavo Cortés*

SINOPSIS

Dos obras cortas en donde se muestra un pueblo del sureste mexicano, donde unas mujeres enfrentan las consecuencias que deja que los hombres abandonen sus tierras y se vayan de migrantes a los Estados Unidos. Ahora ellas enfrentan una serie de consecuencias. *Ánima de agua* es lo más parecido a esas leyendas, donde las ánimas y los humanos dialogan. Por su parte *hojas de otoño* refleja las noches en donde el manojito de recuerdos y añoranzas caen sobre la espalda de las mujeres que viven solas en sus pueblos y tienen que sobrevivir y hacer que sus tierras no se sequen.

Dirección: Luíís Antonio Huerta y Gustavo Cortés García.

Género: Pieza

Duración: 45 minutos.

- **FANTASMAS DEL SUEÑO**

SINOPSIS

¿Son reconocidos los niños que viven en situación de calle como ciudadanos con derechos y obligaciones? Tres jóvenes que viven en una cloaca de la ciudad de México (El pantera de 18 años, Miriam de 16 y el muerto de 14) enfrentan la pérdida de seis de sus compañeros al prenderles fuego en una coladera por parte de unos policías, ahora ellos enfrentan sus fantasmas y pesadillas, sobreviviendo en esta selva de asfalto.

La obra plantea la violación de los derechos humanos de este grupo vulnerable. Se presentan sucesos basados en un hecho real en la ciudad de México. Aborda entre otras cosas, el problema de la violencia en contra de las mujeres, el SIDA, la ruptura familiar y el abuso de autoridad por parte del aparato policiaco.

Autor y director

Roberto Vázquez

Duración 55 minutos

LOS SUPRAPRIMATES Creación colectiva

SINOPSIS

Dos científicos crean una máquina del tiempo para ir a las eras donde los humanos han sido los propios destructores del hombre por el hombre. Las épocas históricas que se muestran en esta obra tipo tira cómica son: La evolución del mono a hombre, la colonización de América, Las tiranías militares, la migración y la era red. Dejando en el público infantil la posibilidad de construir un mundo mejor.

Idea original: Gustavo Cortés

Género: Teatro infantil

Dirección: Maricruz Montesinos y Norma Paz

Realización de máscaras y máquina del tiempo: Mario Arturo Romero Aguilar RAMA

Duración: 60 minutos.

- **LA NUEVA FAMILIA**

SINOPSIS

La nueva familia es una obra donde se muestra una de tantas realidades que viven las familias actuales en la ciudad de México, con sus neurosis y sus peculiaridades. En un departamento de clase media, una familia convive el sábado, en medio del bullicio callejero y de una tienda de autoservicios, sorpresivamente se presenta un acontecimiento que va a cambiar las vidas de Neto (padre de familia), Nora (la madre), Luis (el hijo) y Mike (un policía). Los espectadores se reirán de la tragedia por la que atraviesan cada uno de los personajes.

Autor: Luis Ayllón

Director: Luis Antonio Muñoz

Género: Tragicomedia

Duración 60 minutos

(Obra apta para adolescentes y adultos)

- **CICLOS**

SINOPSIS

Cuatro tipos viven encerrados, esperando a que algo interesante le dé sentido a su existencia marcada y agobiada por el tiempo. Tiempo que pasa sin que haya certezas en la vida de Alberto, Juan, el Profesor y el doctor, los cuales viven resignados a creer que ellos mismos pueden cambiar la crisis social que se vive en mundo postmoderno, quizás hasta es posible que los personajes estén muertos y que sus almas no han encontrado el camino a la libertad.

Espectáculo “Travesías Clown”

(Creación Colectiva)

Dirección

Dirección: Luis Espinosa (Coquimbo, Chile)

Espectáculo para todo público

Y los clowns son:

Mandolina (mujer de mal humor): Maricruz Montesinos

Ques que se (mujer candiense y neúrotica): Esthefani Roger

Anakón (Chavo barrio): Gustavo Cortés

Fideíto (Chava que no sabe ni que onda): Norma Paz

Cejita (Chavo noble del que se aprovechan): Jezrael Soriano

Pirulo (Hombre Soberbio): Luis Antonio Muñoz

A partir de un taller de técnica clown impartido por el compañero del hermano país de Chile: Luis Espinosa alias Coquimbo, el grupo la travesía teatro se puso una nariz de payaso y crearon un espectáculo para diversión del público que guste de reírse. Show con varios números que muestra las peripecias de cada uno de los clowns que desfilan por el escenario.

Capítulo 2

El propósito de este capítulo es señalar la importancia que tiene en la actualidad el documental en México y el resto del mundo como vía de comunicación y reproductor de las artes en términos visuales y tecnológicos.

Por otro lado se pretende mostrar la técnica y preparación que un documental requiere, a fin dar al lector un mejor panorama de las técnicas y esencia del mismo; así pues se dará un breve resumen de cómo se elige el tema hasta la culminación de dicho formato y el proceso logístico que hay que seguir para obtener buenos resultados y por ende una excelente producción del tema seleccionado.

A partir de los puntos señalados anteriormente se pretende explicar cuál es la importancia de recalcar la esencia del teatro callejero, en un formato documental, así como de la trascendencia y alcances recepcionales que se obtienen de la mezcla de ambas artes y los alcances masivos que se dan a partir de éste.

2.1 ¿Qué es el documental?

El documental es una representación de la realidad, es decir registran un momento único e irrepetible de algún fenómeno social, natural o científico en un espacio y tiempo determinado, busca explicar la relación de causa y efecto, intenta explicar el ¿cómo? y el ¿por qué? de las cosas ofreciendo una crítica y concientización social, el documental necesita registrar hechos trascendentes de personas o lugares interesantes y de relevancia para la sociedad. “Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que van sucediendo ante sus ojos.”⁶⁰

El documental como ya se mencionó anteriormente puede abarcar cualquier tipo de temas, manteniendo siempre un carácter de crítica social, la mayoría de los documentales tienen la finalidad de explicar, mostrar e ilustrar de una manera sencilla los acontecimientos de la vida diaria, al mismo tiempo que no emiten juicios de valor y son objetivos, es decir transmiten la información o la recrean según sea el caso tal y como ocurrió, esto a partir de que ninguna responsabilidad recaiga sobre el autor.

⁶⁰Rabiger, Michael. Op. Cit.p.21

Sin embargo aunque los documentales abarcan cualquier tema la mayoría de estos no busca lucrar, explotar la imagen obtenida o vender algún producto para beneficio monetario, sino más bien busca el beneficio y la conciencia de sus receptores, aunque también busca convencer sobre una situación o cosa, teniendo como punto de partida una ideología u orden de vida, esto dependerá directamente de los criterios del autor.

El documental en ocasiones se sirve de actores ya que no siempre logra captar el momento de los hechos y busca recrearlos a través de la actuación, así como de la tecnología para explicar fenómenos naturales científicos, tecnológicos y experimentos, ya que estos requieren de un uso creativo más especializado que en ocasiones están fuera de la lente de las cámaras.

“El documental puede ser controlado o premeditado, espontáneo o impredecible, lírico o impresionista de observación estricta acompañado de comentarios o mudo, puede basarse en preguntas catalizar el cambio, o incluso puede coger por sorpresa a sus personajes. Puede imponer un orden con la palabra con las imágenes, con la música o a través del compartimiento humano. Puede servirse de tradiciones orales, teatrales o literarias.⁶¹”

El orden narrativo y la estructura del documental dependerán de los objetivos y creatividad del autor, así como del uso de elementos externos para ambientarlo, de la mejor manera para representar la realidad ya que tiene que ser atractivo y llamativo para sus receptores.

Pues si bien, “a diferencia de la supuesta representación directa de la realidad, los medios audiovisuales han tenido que generar y heredar de las artes escénicas y la literatura una serie de convenciones y estructuras narrativas. A través de estas se ha construido una idea de realidad de manera tal vez mas artificial.”⁶² Es decir los medios, la tecnología y en este caso más específico el documental se convierten en un espejo de la realidad que se sirve de matices y elementos lo más cercanos a la realidad para dar una mejor comprensión e interpretación de la misma.

⁶¹ *Ibidem* p. 20

⁶² Ortiz, Torres. *¿Afirmer la realidad?* /Simposio Injerto/ Cuaderno de trabajo. México: Edit. AMBULANTE GIRA DE DOCUMENTALES 2009 p.20

2.2 Antecedentes del documental en México.

El formato del documental se dio en la última década del siglo XIX en México, con el único propósito de ilustrar la realidad social. Los primeros registros de documental se dieron en 1906 por el ingeniero Salvador Toscano, titulado viaje a Yucatán,⁶³ en el que se resaltaban de manera cronológica los sucesos, altercados y experiencias de la vida de Porfirio Díaz.

En la época de la revolución los primeros precursores del documental resaltaban y documentaban la vida de los personajes más representativos de la época como lo eran Emiliano Zapata, Francisco Villa, Venustiano Carranza entre otros, pues de esta manera se lograba guardar un fiel testimonio de lo que era realmente la lucha de la revolución protagonizada en vivo por los héroes nacionales.

Para el año de 1913 con la muerte de Madero se restringe el vídeo documental, por lo que se dejan y prohíben exhibir las antes ya mencionadas imágenes. Sin embargo cabe mencionar que los documentales restantes mostraban, temas de carácter público e histórico tales como la conquista, formas de vida de la época prehispánica y de la vida indígena.

En los años 20 se realizan largometrajes de paisajes que intentaban mostrar una imagen pacífica y tranquila de un México sin guerra.

En los años 30 la SEP (Secretaría de Educación Pública) instaló una sección cinematográfica con el fin de realizar documentales de interés social y cultural.

No ocurre nada trascendente hasta los años 60 ya que el gobierno expropia las salas de cine para darles un carácter más serio y noticioso de trascendencia histórica y cultural. Sin embargo en México el formato documental en los años 80 y 90 se coloca de manera permanente como medio alterno para proyectar cosas culturales, científicas y sociales. Para el documental la opción de posicionarse en la sociedad dependía directamente de la cantidad y calidad de títulos que éstos ofrecían a sus receptores y a la disponibilidad de las instituciones privadas y públicas para transmitirlos por T.V. pues con la aparición de los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías surgieron formatos como VHS y el DVD. Que permitieron una mayor penetración tanto en los aspectos de recepción como en el aspecto económico pues es más fácil acceder a este tipo de género.⁶⁴

⁶³ De los Reyes, Aurelio. *Filmografía del cine mexicano (1896- 1920)*. México: Edit. UNAM1986 P.25

⁶⁴Paranaguá, Paulo, Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid. Edit. Cátedra, 2003 p15, 16

Es así que los formatos documentales se volvieron una herramienta para el estudio de la realidad de los sucesos tanto naturales y sociales como tecnológicos y científicos, pues básicamente su objetivo es informar reproducir y compartir algún momento único e irrepetible de la vida en un determinado tiempo y espacio, que permita “volver hacer presente lo sucedido, es decir guardar un registro de los hechos para hacerlos presentes una vez más.”⁶⁵

2.3 Aspectos técnicos del documental

La realización cinematográfica requiere de aspectos financieros, técnicos y artísticos en cualquiera de sus géneros, ya sea este policiaco, de ciencia ficción, romántico, erótico o documental; mismos que pasan por diversas etapas o filtros para obtener el producto final que será el resultado de la organización y producción del director o realizador.

Existen aspectos técnicos que ayudan a facilitar la organización y producción cinematográfica. De acuerdo con Michael Rabiger para la elaboración de un producto cinematográfico y en el caso particular el documental se deben seguir una serie de pasos y técnicas que se clasifican de la siguiente manera: preproducción, producción y posproducción.

• Preproducción

A) Elección del tema

En esta etapa el realizador tendrá que decidir el tema y pertinencia, delimitarlo para hacer un trabajo más concreto y claro de alguna situación y posteriormente investigar el tema que intenta mostrar para dar a sus receptores, un filme de mayor calidad y veracidad en cualquier género que elija:

- 1) Ver los alcances del tema y las posibilidades que existen para llevarlo a la pantalla.
- 2) Anotar en una libreta la secuencia y el orden en que el filme tiene que estar, para darle coherencia al mismo.
- 3) Consultar e intercambiar puntos de vista con expertos en el tema, a fin de corroborar o descartar ideas.

⁶⁵Óp. Cit. ¿Afirmar la realidad? p.6

A) PLANIFICAR Y ORGANIZAR EL EQUIPO DE PRODUCCIÓN

- 1) En este punto el realizador tendrá que elegir al equipo de producción que lo acompañara durante toda la filmación, como camarógrafos, guionista, editores, fotógrafos, y estaf en general, actores o participantes que vayan a salir a cuadro.
- 2) Designar las funciones y tiempos de cada uno de los participantes en el filme.
- 3) Escoger las locaciones y ambiente en el que se desarrollara el filme y gestionar los trámites y permisos que se requieran.
- 4) Reunir y contar con el equipo necesario para rodar el filme como cámaras, equipo de edición, equipo de iluminación, equipo de sonido etc.

B) COSTOS DE PRODUCCIÓN

- 1) En este punto se deben de considerar gastos y costos de producción como vestuario, comidas del equipo de producción, gasolina, pago de honorarios y gastos extras que se generen.

• Producción

A) ENSAYOS PRELIMINARES DEL RODAJE

- 1) En este punto es importante contar previamente con un *guion* y *story board* para verificar la secuencia, orden del proyecto y de este modo reducir tiempos.
- 2) Hacer pruebas de sonido, de iluminación y función de las cámaras.
- 3) Ensayar la toma y encuadres que se eligieron para la filmación.
- 4) Visitar las locaciones y verificar que todo esté en perfecto orden para prevenir accidentes y percances.
- 5) En caso de que exista una entrevista en el filme realizarla, leerla en voz alta y elegir a la persona que esté más capacitada para efectuarla y considerar si es individual o grupal. En este punto también debe existir un guion de entrevista con preguntas que ayuden a clarificar el tema.

B) DIRECCIÓN DE CÁMARAS

- 1) Tanto el actor como el director de cámara tienen que hacer trabajo en equipo para asegurarse de que la toma cumpla su propósito.
- 2) Poner la cámara en curso 10 segundos previos a la acción.
- 3) Sacar provecho de las locaciones y sonido para hacer armoniosa la imagen.

• **Posproducción**

A) EDICIÓN

- 1) En esta etapa el director y el equipo de edición se dedican a seleccionar y segmentar las escenas que creen pertinentes y coherentes para el filme. (en este punto se puede utilizar el story board para ver la secuencia de la cinta)
- 2) Decidir la duración del producto conforme al material con que se cuenta y el propósito del mismo.
- 3) Musicalización de las escenas para complementar el ambiente. (La música tiene que ir acorde con las imágenes y el texto)

B) NARRACIÓN

- 1) En este punto se decide si la narración es escrita o hablada, si el filme lo amerita
- 2) las narraciones escritas u orales deben tener un lenguaje sencillo y claro para el receptor
- 3) Equilibrar el texto narrativo con el visual, para que el espectador no pierda detalle de lo sucedido en el filme y todos los aspectos sean tomados en cuenta.
- 4) El texto y la narración deben ser objetivos para no crear en los receptores juicios de valor obligados.

C) TÍTULOS Y CRÉDITOS

1) En esta parte se pone el título los nombres con apellidos de las personas que participaron en el rodaje. Junto con sus funciones; además de los autores de la música y nombre de las locaciones.

Es importante mencionar que la calidad del documental y de cualquier filme depende en cada caso del presupuesto y grado de producción que tenga en mente el realizador o producto y que los criterios bajo los que se escriben dependen del director y el público para el que va dirigido.

Capítulo 3

En este capítulo se muestra la producción y técnicas que se emplearon para realizar el video documental desde su planeación hasta su edición para obtener el producto final. La estructura de este capítulo se divide en la descripción del documental, así como sus características, justificación con el medio y público al que va dirigido.

3.1 Proyecto documental

Descripción general

Título: **“Una mirada ala teatro callejero.”**

Género: Documental

Formato: DVDCam

Duración: 32 minutos.

Realizador: Jarteh Barrón Alvarez

Director de tesis: Maestra Blanca estela Pérez Mendoza

3.11 Idea:

Este vídeo es un proyecto con fines educativos que pretende difundir, informar y documentar la esencia y antecedentes del teatro callejero como vía de comunicación social, sin fines de lucro.

3.2 Características y justificación del teatro callejero y su relación con el vídeo documental.

El teatro es el arte que ha permitido que las múltiples y existentes civilizaciones denotaran y plasmaran en las artes escénicas formas de vida y de pensamiento del hombre a partir del uso de su técnica, adaptándose a la situaciones políticas sociales y económicas de cada generación. A través de la evolución de este arte escénico el teatro como muchas otras artes, (entre ellas la música , la danza, la pintura la arquitectura) han logrado sobrevivir a cambios y formas de producción que emplea el hombre moderno, no sólo en los ámbitos materiales si no también artísticos, y tecnológicos.

El teatro sin duda es una de las artes que ha sufrido múltiples modificaciones a lo largo de la historia, en uso y técnica, en pro y en contra. En pro porque es un arte que se utiliza para diversas actividades y mercados factor que resulta propicio para su reproducción y mercantilización y en contra porque su consumo es limitado y elitista originando que solo sea vista por quien lo puede pagar o consumir y se convierta en un arte restringida, poco vista y concurrida por las clases populares ⁶⁶que son las que en su mayoría permean las sociedades de México y todo el mundo, generando un notorio declive recepcional y de representación debido a las distintas formas que opera la industria cultural.⁶⁷ .

Sin embargo es importante analizar que la evolución de este arte como muchos otros es natural y de cierta forma racional, debido a que no podríamos concebir en la época actual un teatro donde se sacrifican personas como forma de entretenimiento como se solía efectuar en la época prehispánica, debido a que las ideas y concepciones del hombre trascienden. Es así que a partir de la evolución del pensamiento y las modificaciones sociales las artes adquieren y adoptan nuevas formas de producción acordes con su época, con tendencia al declive o florecimiento de las mismas, pues de acuerdo con Walter Benjamín la reproductibilidad de las artes es necesaria para su supervivencia en cada generación y etapa cultural convirtiéndose ésta en un fenómeno de renovación interminable, dejando ver que ningún tipo de arte es nata, pues de otra forma no trascendería⁶⁸ .

Por lo anterior se puede decir que con la trascendencia y reproductibilidad de las artes han surgido nuevas formas de expresión y de comunicación humana, y que las artes sin excepción alguna pasan por diversas etapas y se modifican a fin de complacer las necesidades humanas de cada tiempo y espacio y que a partir de estas necesidades y la combinación de las disciplinas artísticas con la tecnología nacen distintas formas de entretenimiento y hábitos culturales.

Así mismo en la actualidad el consumo y los hábitos culturales se evocan principalmente a las nuevas tecnologías que operan en el mercado tales como las televisión, el internet, consolas de

⁶⁶Las salas de teatro se ven abandonadas, debido al poco poder adquisitivo y demanda de los consumidores. Véase
⁶⁸Lucina, Jiménez Óp. Cit Lucina Jiménez muestra en esta obra datos estadísticos de la regularidad con que acude la gente a las salas de teatro.

⁶⁷La industria cultural actualmente apuesta a los productos que son consumidos y por ende a los que generan ganancia sin importar la calidad o el presupuesto.

⁶⁸Walter Benjamin hace un análisis de las artes y los distintos periodos y etapas por las que pasa, dejando ver que sin la evolución de éstas ninguna sobreviviría y trascendería. Además comenta que ningún arte es nata pues espura del autor pero deja de serlo en su primera reproducción.. Véase. Walter Benjamín Óp. Cit. 3-5

vídeo juego, entre otras desplazando los espectáculos artísticos o culturales en vivo, ya que el consumo es limitado por dos razones; en primera por el poder adquisitivo y el segundo por el desinterés provocado a causa de la mercadotecnia y poder de difusión que se le da a los medios antes mencionados.

No obstante a pesar de notar una baja en el consumo de las artes es importante mencionar que en la actualidad éstas son consumidas de forma indirecta y distinta por los receptores, pues el consumo de la música se da por internet, radio, etc. el del teatro seda en las novelas o películas y así sucesivamente⁶⁹ con cada arte, pues con los diversos métodos de producción se crean nuevas posibilidades de reproducción en términos cuantitativos permitiendo que llegue a un número mayor de destinatarios en formas distintas.

Por todo lo anterior surge la idea de realizar un vídeo documental que registre la esencia, trascendencia y antecedentes del teatro callejero que se vive en la actualidad en México y el carácter social y político que las distintas compañías teatrales tanto públicas como privadas tienen por realizar este tipo de arte escénico y al mismo tiempo captar la atención de los receptores que lleguen a ver el producto comunicativo, a fin de despertar el interés en términos receptivos o productivos de la sociedades para darle un a trascendencia a este tipo de arte escénico, utilizando la tecnología a favor para masificar y difundir el teatro callejero, dejando claro que no se pretende desnaturalizar este arte escénico si no plasmar su esencia en un formato que refleje la importancia social de éste.

Aludiendo a lo anterior cabe señalar, que la forma en que se conoce la historia en México y el mundo es a partir de los testimonios que han dejado las distintas civilizaciones o generaciones a lo largo del tiempo, primero de una forma oral posteriormente escrita y en la actualidad en un documental que quedara como testimonio del presente para explicar el futuro. Es así que el vídeo documental plasmará la historia del teatro callejero contemporáneo recalcando la esencia del mismo para fortalecer y testificar el carácter popular y social que este arte encierra.

⁶⁹Las formas en que se reproducen las artes son múltiples se adaptan a cada etapa y cultura, la reproducción o producción se incrementa y se hace a partir de las necesidades de los consumidores beneficiando unas cuantas industrias y desplazando a otras.

3.3 Alcances redes sociales y otros medios. (Recepción de públicos.)

Desde principios de la humanidad, el hombre primitivo se comunicó a través de canales como señales de humo, jeroglíficos, articulación de palabras, sonidos de la naturaleza a los que se les daba una interpretación colectiva denominado lenguaje. Con el paso del tiempo los medios o canales se han ido modificando y a su vez perfeccionando para llegar a un mayor número de personas, en el siglo XV aparecen otros medios de comunicación como la imprenta, inventada por Gutenberg y siglos más tarde la aparición de la enciclopedia, pero sin duda el florecimiento de los medios de comunicación se da partir de la Revolución industrial con el surgimiento de la electricidad, fenómeno que dio paso a la tecnología y por ende nuevos inventos como el telégrafo, el cine, la radio y la televisión, generando nuevas formas de comunicación denominadas medios masivos de comunicación.

Los medios masivos de comunicación son aquellos que se encargan de llevar información a un gran número de masas a través de un solo emisor para una gran cantidad de receptores. En la actualidad dichos medios se han convertido en el mayor productor de información y recepción en todo el mundo causando estímulos en las conductas humanas, reclutando sujetos de todas las edades, condiciones sociales, culturales y económicas con el fin de fomentar el consumo de sus producciones⁷⁰.

Así mismo los medios masivos de comunicación han generado que la información de cualquier tema, cultura, y país sea intercambiada y distribuida por todo el mundo, debido a los avances tecnológicos y evolución de los sistemas de comunicación. Uno de estos avances fue el internet, que logra reunir una gran cantidad de información y redes sociales y que a delante se verá a detalle

INTERNET

Las computadoras se han convertido en pleno siglo XXI en una herramienta de trabajo en la oficina, hogar y escuelas, factor que ha propiciado el beneficio de obtener datos a corto plazo sobre cualquier tipo de información que el usuario de este medio pretenda conocer o consultar, debido a que el (software) organiza la información proporcionándola en forma de categoría, lo que permite al usuario encontrar en el tema buscado múltiples opciones y resultados.

⁷⁰ Scharank, Jeffrey. *Comprendiendo los medios masivos de comunicación*. México: editi. Publigráficos. 1989 p. 10

Por otro lado el internet también ha tenido mucha influencia en los medios masivos de comunicación al convertirse en una plataforma en la cual, las industrias grandes y pequeñas, artistas, y terceros pueden desarrollar aplicaciones e incrementar su negocio o dar publicidad algún producto o simplemente darlo a conocer.

Se puede decir que al insertar un video documental sobre teatro en los medios masivos de comunicación, garantiza un numero inimaginable de usuarios que por medio de la red pueden acceder a este tipo de documento visual, generando que personas ajenas o indiferentes a este tipo de arte escénica puedan llegar a conocer a grandes rasgos la esencia del teatro callejero que se vive actualmente en México.

3.4 REQUERIMIENTOS TECNICOS

- Cámara de video
- Micrófono
- Videocassette digital mini dv
- Tripie para cámara
- Fotografías
- Máquina y programas para editar.

3.4.1 REQUERIMIENTOS HUMANOS:

Entrevista Doctora: Marta Toriz

Entrevista agrupación de teatro “Utopía Urbana”

Entrevista agrupación de teatro “La travesía Teatro”

Grabación de obras de teatro “Utopía Urbana”

Grabación de Obra de teatro “La travesía teatro”

3.5 ESCALETA “UNA MIRADA AL TEATRO CALLEJERO”

Bloque 1	Teatro en la época Prehispánica (breve narración con imágenes de la época)
Bloque 2	Teatro en la época de la Colonia (breve narración con imágenes de la época)
Bloque 3	Teatro en la época Independencia (breve narración con imágenes de la época)
Bloque 4	Teatro en la época Porfiriato (breve narración con imágenes de la época)
Bloque 5	Teatro en la época revolución mexicana (breve narración con imágenes de la época)
Bloque 7	Teatro en la época actual (entrevista a grupos de teatro ilustrado con fotografías e imágenes de puesta en escena)

3.6 Guion de edición

Guion de Audio

“Una mirada al Teatro Callejero “

Primera parte:

Bloque 1

El teatro en la época prehispánica

Voz— Desde sus inicios el teatro ha tenido una amplia trayectoria como forma de representación de fenómenos sociales, pues desde los primeros registros de la civilización, el hombre primitivo tuvo una serie de actitudes que denotaban aspectos culturales como formas de vida practicadas

Así mismo, diversas fuentes han demostrado que en todas las civilizaciones del mundo se han dado indicios de teatro que tenían como objetivo representar deidades sagradas, para hacer llegar los mensajes del cosmos a sus receptores

Fotos 1, 2, 3, 4, 5. De la carpeta fotos introducción

Voz--En México dichas representaciones se dieron en la época prehispánica, eran fiestas y rituales concebidos como fenómenos de teatralidad, debido a que contenían elementos como el diálogo, la mímica, canto y danzas. Elementos que eran utilizados como vehículo de comunicación para explicar la relación del cosmos con la tierra, y la influencia del mismo en los problemas terrenales y del hombre.

Fotos 1, 2, 3. Carpeta fotos época prehispánica

Video Marta Toriz video clip 00:00:32 al 00:01:13seg

Foto 4, y 2 carpeta época prehispánica

Marta Toriz 2:22 al 3:01

Voz-- Las representaciones teatrales en la época

prehispánica eran al aire libre. Los ritos se celebraban en los montes, lagunas, en los patios de los templos o en el centro ceremonial de cada barrio.

Foto 1, 2, 5, 6(carpeta fotos época prehispánica)

Video Marta Toriz 4:09 al 4:57

Foto 2 y 3 época prehispánica

Video Marta Toriz 5:45 al 6:38

Voz-- Finalmente para todas las civilizaciones prehispánicas el teatro era una forma para representar todas sus creencias y la forma más completa para comunicar los aspectos espirituales y de pensamiento del hombre de aquel entonces.

Fotos 3, 2 y 1. Carpeta época prehispánica.

Bloque 2 “El teatro en la época colonial“

Voz -Con la conquista, el teatro prehispánico paso del rito al espectáculo y los misioneros evangelizadores siguieron aplicando técnicas y elementos de representación teatral utilizadas por sus conquistados, preservando la esencia e intención del mismo; manteniendo un carácter popular que pretendía difundir y propagar las creencias divinas, a partir de las sagradas escrituras y el evangelio.

Fotos 1 y 2 carpeta época colonial

Video Marta Toriz 13:46 al 14:22

Foto 4 y 5 carpeta época colonial

Voz --Las actividades teatrales no solo cambiaron en el sentido de la organización o "dirección", sino que éste empezó adquirir y a su vez ofrecer obras de crítica social, ya que se comenzó a realizar un teatro en las calles que ofrecía entretenimiento a la comunidad, además de exponer de una manera chusca, dramática, y actoral, el contexto social y político de la época

Bloque 3 “Teatro en la época de la independencia “

Voz --Así mismo a medida en que los años transcurrían para el año de 1810 México atravesaba por un momento político y social generado a partir del temor de que las tropas y el ejército de Napoleón invadieran el territorio mexicano y posteriormente por el movimiento Insurgente a favor de la independencia de México, por lo que la atención de las autoridades de aquella época estaba centrada ante tales amenazas, mismas que suscitaron que las noticias que se publicaban en los medios impresos centraran la atención en aquellos acontecimientos y por ende existan muy pocos registros de las actividades teatrales efectuadas en aquella época.

Fotos 1, y 2 Carpeta fotos época de la Independencia.

Voz --Meses después estalla la Guerra de Independencia, los espectáculos tanto del teatro como de otra índole son cambiados por el público para presenciar los fusilamientos, combates, excomuniones y todos aquellos eventos suscitados a partir de la guerra de ese entonces concebidos por aquella sociedad como espectáculos públicos y de entretenimiento por los que no se tenía que pagar

Fotos 3, 4, 5 Carpeta época de la Independencia.

Voz--Pasada la Guerra de Independencia, y tras once largos de lucha, el teatro sigue decadente y austero por dos razones, en primera porque la situación económica estaba desgastada por obvias razones y en segunda porque después de la guerra las ideas independentistas empezaron a permear en la sociedad mexicana y se rechazaba cualquier tipo de espectáculo que ensalzara la cultura española o alguno de sus personajes, suscitando que se expusieran obras con temáticas de ideas liberadoras y de crítica a los ex gobernantes coloniales que denotaran todo el repudio y rechazo que

se tenía hacia ellos por todo el abuso y el maltrato hacia los indios y clases vulnerables.

Foto 6, 7, 8 Carpetas época de la Independencia.

Bloque 4

“Teatro en la época del Porfiriato”

Voz--A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, México se vivía una etapa de desarrollo y progreso alimentado y construido bajo los criterios de Porfirio

Foto 10 12, 11. 9 Carpeta época del Porfiriato.

Díaz, el cual ejercía su dominio y notable dictadura. En dicha etapa se intentaba convertir a la ciudad de México en la copia de las ciudades europeas y no solo en su estructura arquitectónica, sino también en los temas culturales y espectáculos presentados en aquella época.

Foto 1, 2, 3 Carpeta época del Porfiriato.

Voz--En el ámbito teatral, éste ocupaba un buen lugar entre los espectáculos que se presentaban en aquel momento, aunque los actores y productores solo invertían en obras y puestas extranjeras que les dejaran ganancias económicas. Los teatros en ocasiones eran ocupados para presentar conciertos, zarzuelas, opera entre otras.

Foto 4,5,6 Carpeta foto época del Porfiriato

Voz--Mientras esto ocurría en los teatros establecidos, también existían diversas formas teatrales en las calles, éstos espectáculos iban desde las celebraciones santorales ya efectuados de una forma tradicional desde la época de la colonia, hasta la representación y establecimiento de compañías titiriteras que se presentaban en lugares públicos, El espectáculo era austero y de bajo presupuesto pero con elemento popular y divertido, en el que los titiriteros en ocasiones se disfrazaban y actuaban a la par con sus

muñecos.

Foto 7,8. Carpeta época del Porfiriato

Voz --Las manifestaciones teatrales callejeras y populares con títeres y actores callejeros fueron tales, que las compañías de títeres se consolidaron a tal punto de ser tradicionales y concurridas durante la época del Porfiriato y la Revolución, pues ante el levantamiento armado, las presentaciones al aire libre que más se efectuaban en la capital de la República, eran los pequeños espectáculos callejeros de títeres y alguna que otra mojiganga.

BLOQUE 5

“Teatro de los años 20 a los 90”

Voz-- Para los años veinte en México surgió un teatro de masas que tenía como fin revivir el teatro folclórico, y dar surgimiento a un teatro didáctico, que planteara los problemas políticos y sociales que destacaran las ideas de progreso y lucha social que se vivía en ese momento, además de crear un teatro pos revolucionario que tratara y explicara la relevancia de este fenómeno social.

Voz--Fue tal la influencia de las representaciones callejeras que en la década de los 30 la señora Amelia González Caballero de Castillo inicia un proyecto llamado “Teatro Popular Mexicano “que tenía como objetivo principal instruir y entretener a la gente de clase popular tanto de la ciudad como del campo.

Voz-- En la década de los cuarenta seguían vigentes las representaciones callejeras, teniendo diversas manifestaciones culturales, en las que los grupos de teatro ambulantes se daban a la tarea de elaborar un teatro con contenido educativo, didáctico y de concientización.

Voz--Así mismo las representaciones callejeras se mantuvieron vigentes sin cambios en su estructura y carácter popular hasta la década de los cincuenta. Sin

embargo es importante mencionar que las obras y representaciones al aire libre y de carácter social, disminuyeron considerablemente debido a que la atención de las instituciones privadas, se enfocó en apoyar a las producciones cinematográficas.

Voz-- Por otra parte y años más adelante a pesar de que el teatro callejero pareciera decaer nuevamente, surgieron en la década de los 70 nuevas compañías y grupos de teatro de convicción social, con el fin de instruir, entretener, divertir y concientizar a la sociedad mexicana, como el grupo de Teatro CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares) que tenía como objeto primordial fungir como vehículo de comunicación mediante la representación de obras teatrales, en las cuales abordaban temas de interés colectivo.

Voz-- Otra compañía de teatro callejero que se dio en la época de los 70 fue el grupo del CLETA (Centro Libre

de Expresión Teatral) que estaba constituido por estudiantes de arte dramático de la Universidad Nacional Autónoma de México y dirigida y fundada por Luis Cisneros. El objetivo del grupo teatral del CLETA era hacer una crítica del gobierno de los 70 y las desigualdades sociales y económicas que se vivían en aquella época

Voz-- Así mismo en 1989 surge en la ciudad de México el grupo de teatro Llamado Utopía Urbana, que inicia en un principio como teatro popular infantil y con el paso del tiempo se transforma en un grupo de teatro con personas adultas. En la actualidad Utopía Urbana está vigente en los escenarios populares callejeros y sigue con su misión colectiva y social para transmitir mensajes de interés y crítica social

EDICION VIDEO (TIEMPOS)

BLOQUE 6 “Teatro callejero actual “

Que es utopía urbana

Utopía urbana- entrevista clip	0:00 al 0:30
Utopía urbana entrevista clip	0:38 al 1:18
Utopía urbana entrevista clip	1:28 al 1:45
Disco obra utopía 2 clip	0:00:03 al 0:00:16

-Qué es la Travesía teatro y su objetivo

Travesía teatro entrevista clip	0:00 al 0:23
Travesía teatro entrevista clip	1:50 al 3:33
Disco obra Gustavo clip	9:32 al 9:43

-Cuál es el interés de hacer teatro en las calles

Utopía urbana clip	2:34 al 3:03
Utopía urbana obra disco clip	18:27al 19:00
Utopía urbana entrevista clip	3:34 al 3:44
Travesía teatro entrevista clip	6:59 al 8:06
Disco obra Gustavo clip	1:00 al 1:25
Utopía urbana clip	3:48 al 4:33
Utopía urbana entrevista clip	4:34 al 4:59.

-Qué elementos constituyen al teatro callejero

Utopía urbana entrevista clip	5:07 al 5:43
Utopía urbana entrevista clip	6:02 al 6:11
Travesía teatro entrevista clip	11:40 al 11:32
Travesía teatro entrevista clip	13:22 al 13:55
Utopía urbana entrevista clip	8:08 al 8:23
Travesía teatro entrevista clip	15:13 al 15:50
Ilustrar imágenes Disco la travesía teatro y utopía urbana obras.	

-Cómo es la relación entre actor y espectador.

Utopía urbana entrevista clip	9:06 al 9:43
Utopía urbana entrevista clip	10:51 al 11:09
Travesía teatro entrevista clip	16:04 al 16:43
Travesía teatro entrevista clip	17:15 al 17:41
Utopía urbana entrevista clip	9:47 al 10:51
Ilustraciones Video Disco utopía urbano obra	

-Que temáticas se abordan en las obras de teatro callejero y par que publico va dirigido.

Utopía urbana entrevista clip	11:44 al 12:40
Travesía teatro entrevista clip	22:26 al 23:20
Utopía urbana entrevista clip	16:05 al 16:56
Ilustrar imágenes videos. Disco utopía urbano obra	

-Cuáles son los mayores logros del teatro callejero.

Utopía Urbana entrevista clip	17:05 al 17:42
Travesía teatro entrevista clip	24:27 AL 25:15
Travesía teatro entrevista clip	25:16 al 2:54
Utopía urbana entrevista clip	19:41 al 20:02
Ilustrar video. Disco la travesía teatro y utopía urbana obras. clip	

-Cuáles son los impedimentos por los que atraviesa el teatro callejero.

Utopía urbana entrevista clip	20:11 al 20:36
Utopía urbana entrevista clip	22:01 al 22:53
Utopía Urbana clip	23:48 al 24:24
Travesía Teatro clip	29:50 al 30:12
Travesía Teatro clip	26:55 al 27:33

De qué manera sirve un video documental como testimonio en el futuro del Teatro Callejero.

Utopía Urbana entrevista clip	30:17 al 31:27
Utopía Urbana entrevista clip	33:36 al 34:50
Travesía teatro clip	1:37 al 2:45

Conclusiones y experiencias del teatro callejero

Utopía Urbana entrevista clip	36:17 al 41:17
Travesía teatro disco 2 clip	dicó 2 34:40 al 36:00

Conclusiones:

En apartados anteriores expuso de manera práctica la esencia y antecedentes del teatro callejero, y su función como vía de comunicación social. Así mismo, al inicio de esta investigación se mencionó la importancia que esta disciplina artística tiene para transmitir mensajes de carácter social y popular. No obstante en este trabajo dejare a un lado la teoría para darle espacio a la experiencia que la realización de este producto comunicativo me dejó; basándome en los objetivos que se exponen en mi proyecto.

- **Relación artista-receptor**

Durante la grabación del producto comunicativo, me pude percatar en distintas funciones ofrecidas tanto por “La travesía teatro” como “Utopía Urbana” que la relación entre artista espectador está sumamente ligada, debido a que los actores emplean temas de significación para los receptores a partir de obras que hacen sentir al receptor identificado o familiarizado con lo ve, es decir que los temas abordados en sus obras son problemas sociales que enfrentan los receptores día a día inconscientemente; con esto de inconciencia me refiero a que estamos tan inmersos en un sistema que ofrece desventajas, desigualdad, pobreza entre otros problemas sociales, que en ocasiones la sociedad lo ve como común y no se atreve a cuestionar como repercuten estos hechos en la sociedad mexicana y a nivel personal. Al cotejar, analizar y observar a las personas que de forma ocasional o por iniciativa acudieron a las obras que presencie, pude observar que a partir de esta interacción logran hacer del receptor un personaje activo, que siente, cuestiona, y entiende la problemáticas expuestas en las obras de teatro., dando lugar a una concientización personal a partir de un trabajo grupal.

- **Uso del espacio y componentes del teatro callejero.**

Durante los apartados anteriores se enfatizó en distintas ocasiones como el teatro callejero ha utilizado desde sus primeros indicios hasta la época actual, los espacios públicos como escenario para representar obras de interés social. Ahora bien contextualizando en la época actual, se puede decir que desde sus inicios el teatro ciertamente tuvo una evolución en cuanto a la técnica y profesionalización que como actividad artística requiere. No obstante pude percatarme de que el uso

del espacio en la actualidad tiene la misma función que en décadas anteriores, ya que tiene como objeto atraer a la comunidad en una forma masiva y ocasional, a fin de que este se vuelva un escenario ilimitado, atrayendo así a todo tipo de espectadores, en cuanto a estrado social y cultural.

- **Temáticas del teatro callejero**

Las temáticas que aborda el teatro callejero desde sus inicios hasta la actualidad, son teológicas, políticas, religiosas etc., y son dirigidas para todo tipo de público. No obstante durante la grabación del video y a partir de las obras vistas por los compañeros de teatro, pude observar que los temas que se exponen en las obras son dirigidas para diferente tipo de público en cuanto a edad, no a condición social, es decir algunas son dirigidas para niños, otras para personas más adultas Dicho lo anterior es importante mencionar, que a pesar de que los niños no entendían el mensaje o intención de la obra, prestaban atención a cada uno de los movimientos, observaban el maquillaje, aplaudían las canciones, reían a la par de los adultos. Situación que me lleva a deducir que el lenguaje verbal no es un obstáculo para reclutar espectadores.

Así mismo, al presenciar una obra de temáticas para niños, observe que los adultos prestaban atención y se divertían a la par con los menores; dato que me dio curiosidad y me llevo a deducir que el conocimiento la cultura y la ciencia pueden ser difundidos y bien aceptados por la sociedad mexicana, si se exponen de una manera lúdica como lo hace el teatro callejero.

- **Formas comunicativas del teatro callejero.**

En este punto pude observar que teatro callejero emplea distintas formas de comunicación humana, mismos que se hicieron presentes en cada una de las obras que los grupos de teatro “Utopía urbana” y “La Travesía Teatro” presentaron durante el proceso de grabación. Estas diversas formas de comunicación las pude encontrar en el vestuario, en el maquillaje, en la danza, en la música y en los objetos que se utilizaban para enriquecer la escenografía además de la proxemia y la kinésica; elementos simbólicos que hacen que el teatro callejero, se vuelvan objeto de significación y por lo tanto de interpretación para el receptor, es decir que estos elementos aportan información al espectador además de lo expuesto en la oralidad. Por lo que pude constatar que cada objeto y elemento dan información sobre el contexto y tiempo que se intenta representar, logrando así comunicar aspectos que no están implícitos en el discurso y dando mayor claridad sobre el tema que se expone en la obra de teatro.

Por lo anterior y de manera general a partir de la experiencia que tanto la parte teórica, como práctica me dejó es que *EL teatro callejero* desde sus inicios hasta la actualidad, ha sido una importante vía de comunicación para transmitir mensajes de interés social, en el aspecto político, económico y cultural. De una forma indirecta o directa se puede decir que es el medio que funge como voz del pueblo para manifestar sus ideales de una manera civilizada, en la que los espectadores se vuelven actores de su propia realidad, a partir de la interacción directa que los actores tienen con su público, pues estos se sienten incluidos y no excluidos del problema que se expone y se cuestiona, familiarizándolos con la situación.

Por lo anterior es importante denotar que el teatro en las calles a pesar de sus restricciones tanto económicas como gubernamentales, ha logrado crear vías alternas para manifestarse y llegar a un sector que tiene pocas posibilidades de acceder a un teatro de paga, por cuestiones ajenas al mismo que involucran lo monetario, el tiempo la decidía o simplemente la falta de interés. Situación que es importante destacar, pues de acuerdo con los actores entrevistados en el documental "*Una mirada al teatro callejero*" los actores buscan al público, no el público los busca a ellos se vuelven provocadores de la situación para mantener la puesta en escena y concluirla de una manera lúdica en la que exista interacción entre ambas partes y se pueda dar un mensaje de concientización.

A partir de las investigaciones que se realizaron con este trabajo se pudo constatar que el teatro callejero es un arte escénico bien estructurado y elaborado y no es un acto improvisado como muchos espectadores piensan ya que es notable que el teatro callejero, cuenta con un guion una estructura dramática, música, danza y vestuarios para cada representación, elementos que sirven al actor para dar una mejor interpretación del contexto que se pretende representar en el momento. Así mismo se puede decir que todos los elementos que conforman al teatro son inseparables y están estrictamente relacionados con la comunicación ya que en un sentido denotativo y en ocasiones connotativo logra transmitir algún tipo de idea, que va ligada directamente con el objetivo del actor que no es más que captar la atención del espectador para hacer llegar el mensaje.

De manera general se puede decir que el teatro desde la época prehispánica hasta la época contemporánea ha tenido una evolución en su estructura socio-cultural en espacio y tiempo

adecuándose al contexto histórico del momento, pero que mantiene su carácter popular y lúdico para llegar a transmitir mensajes, aparte de entretener y divertir.

Por otro lado en la parte resaltando la etapa de producción y a partir de mi experiencia pude constatar que los alcances recepcionales pueden ser masivos y que al documentar el teatro callejero muchas personas podrán tener acceso al contexto, características y elementos que constituyen a este tipo de arte, ya que al difundirlo y propagarlo por las redes sociales y distintas páginas web. De forma directa o indirecta se atraerá la atención de nuevos públicos que podrán utilizarlo como dato informativo o cultural para entender y valorar este tipo de arte callejero.

Dicho de otra manera se puede decir que el video o producto comunicativo, sirve como documento de lo que ahora es el teatro callejero, para servir de testimonio a generaciones futuras que quieran explicar el origen y trascendencia del mismo, denotando su esencia e intención para mantenerse vigente como género artístico.

anexos

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES PARA EL PLAN DE EDICIÓN Y
CONSTRUCCIÓN DEL PRODUCTO COMUNICATIVO

Tesis “Una mirada al teatro Callejero
(Proyecto audiovisual)

	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE
PRIMERA SEMANA	Elaboración del guion primera parte Cap. 1 1, 1.2., 1. 3	Construcción de guion con imágenes (borrador)	Entrevista con la agrupación “La Travesía” (Domingo 11)	Edición	Revisión del producto visual (asesoría)
SEGUNDA SEMANA	Elaboración del guion primera parte Cap. 1.4, 1.5	Construcción de guion con imágenes(borrador)	Grabación de la obra de teatro del grupo: “La Travesía” (Edo. De México Domingo. 18)	Edición	Correcciones
TERCERA SEMANA	Recolección de imágenes para ilustrar el capítulo 1(Archivo de la nación)	Revisión y asesoría (Director de tesis)	Grabación de obra con el grupo “Utopía Urbana” (sábado 24)	Edición	Ajustes Estilo Letra Audio Duración
CUARTA SEMANA	Recopilación de imágenes (revisión de textos)	Entrevista con la agrupación de Teatro “Utopía Urbana (Sábado 20)	Selección de escenas	Edición	Terminación

Bitácora de actividades para realización del documental “Una mirada al Teatro Callejero”

Para la realización del documental las actividades a efectuar fueron las siguientes:

- Se contactaron a los grupos de teatro callejero “Utopía Urbana” y “ La Travesía Teatro” simultáneamente se agendaron diversas citas con ellos para tres cosas básicamente, primero para mostrarles el proyecto de tesis y hacerles la invitación formal a participar en el video “Una mirada al Teatro callejero” segundo para realizar una entrevista a fin de conocer cuál era su criterio y perspectiva sobre lo que ha sido el teatro callejero en México en décadas pasadas y actualmente; y en tercer lugar se hizo la grabación del trabajo que presentan en las calles los grupos de teatro antes mencionados .

Para la grabación en video de los grupos de teatro fue necesario pedir el equipo de video en la escuela y tramitar los permisos necesarios para sacar el equipo del plantel

- A partir del sustento teórico e investigación que se hizo para la Tesis “Una mirada al Teatro callejero”, se buscó en diversos lugares de investigación, documentos que lograra ilustrar y sustentar lo que se dice en el documental sobre las diversas épocas que se abarcaron, tales como la prehispánica conquista, revolución y el porfiriato. Dichas épocas fueron ilustradas con documentos de distintas fuentes como el AGN (Archivo General De la Nación) Museo de la fotografía Fototeca, libros, fotos y mapas. Además de las entrevistas y obras grabadas posteriormente

Una vez encontradas y seleccionadas las imágenes, se procedió a realizar los trámites oficiales para que las instituciones permitieran la publicación de las fotografías y mapas solicitados. Así mismo se realizaron cartas dirigidas a las instituciones del AGN y Fototeca, en hojas membretadas y con sellos oficiales de la institución y por la encargada del proyecto de tesis de rectoría y por la directora de tesis “Una mirada al Teatro Callejero.”

- Por último se hizo la parte de la edición y se terminó el documental.

ESTADO DE LA CUESTION:

“Noviembre” de Acheró Mañas

“Noviembre” es el nombre del documental que narra y documenta, la historia de un grupo de teatro independiente (callejero) en Madrid España llamado “Noviembre” mismo que pretende resaltar la esencia del teatro callejero, así como de reafirmar el carácter social de comunicar y criticar los problemas que aquejan a la sociedad y al ser mismo, que este tiene dentro de las artes escénicas en Europa.

En este intento de documental como Acheró Mañas director de la película lo llama, se hacen historias de vida en la que participan artistas que formaron parte de la compañía ya desaparecida de teatro callejero llamada Noviembre, en las que narran su experiencia y conocimiento acerca de este arte.

El modo que emplea Acheró Maña para representar la historia de la compañía de teatro noviembre es lúdico, ya que al momento de entrevistar a los ex integrantes de la misma, ilustra diversos episodios mediante obras de teatro callejero como “La dama caliente, Punkis calientes, Querubines diabólicos, Los olvidados” entre otras.

El objetivo principal de esta película, es dar a conocer que impacto tuvo la compañía de teatro callejero llamada noviembre y que aportaciones daba el teatro callejero como arte independiente.

Así como la lucha social y política que Alfredo Baeza fundador y precursor de la compañía teatral Noviembre, enfrente al tratar de representar por medio del teatro callejero los problemas políticos, sociales a finales de los 90’s. Pues de acuerdo con Acheró Maña director de la película, Daniel Aledo, Alicia Pérez, Manol Astiárraga, Elena Roca y Juan Arteaga, integrantes del grupo Noviembre, El teatro callejero no era del todo aceptado por las instituciones públicas y privadas y esto generaba enfrentamientos directos con la autoridad trayendo como consecuencia la censura del teatro callejero.

Por otra parte se hace un recuento de cómo se inició y a su vez se consolidó el grupo teatral noviembre, de los obstáculos y trabas que esta compañía teatral vivía, en el sentido económico e ideológico y la respuesta de la interacción entre actor y receptor.

Se puede decir que en esta película (documental) se hace un gran énfasis en demostrar que el teatro de calle sirve para comunicarse, ya que es el un camino para el entendimiento, concientización y comprensión de las sociedades.

Por lo anterior podemos decir que Achero Mañas logra documentar y a su vez transmitir de manera coherente, lúdica y sencilla para el receptor la esencia y objetivos que tiene el teatro callejero

Sin embargo cabe mencionar que faltan elementos muy importantes de mencionar como, el contexto y situación política y social en el que se encontraba en esa época Madrid España, así como los antecedentes históricos sobre teatro callejero anteriores al movimiento teatral de la compañía Noviembre; para que de esta manera el espectador percibiera y entendiera de manera muy general la historia de esta compañía,

Con lo que respecta a los alcances del vídeo se puede considerar que estos son limitados, ya que solo va dirigido a un grupo en específico (target), pues hay que recordar que la proyección de la película depende directamente de los gustos del público y la disposición que este tenga para verla.

Referencia

Achero Mañas es el director de la película noviembre y “El bola” (2000) en largometraje en el que participa como director y guionista, su largometraje fue el gran éxito del cine español en el año 2000. Obtuvo más de 25 premios nacionales e internacionales.

“Teatro callejero de Coyoacán”

El “Teatro callejero de Coyoacán,” se hizo a la tarea de subir un vídeo en la página de internet, www.Youtube.com/watch.?vUbHsnuLLW0 con el objetivo de hacer una denuncia pública, en contra de las autoridades del gobierno de la ciudad de México, ya que afirman que los quieren remover de su espacio de trabajo. Debido a esto hacen una petición a la ciudadanía, recaudando firmas por vía internet para presentarlos ante la delegación y sigan conservando su lugar de trabajo. Por otra parte muestran fragmentos muy cortos del trabajo que realizan.

El vídeo del teatro callejero de Coyoacán, no muestra la importancia del teatro callejero en la sociedad, ya que no se mencionan ninguna de sus características y relevancia que tiene su mensaje.

Lo que se puede rescatar de este vídeo que se muestran en la red, son los alcances masivos que se pueden obtener. Pues retomando la película noviembre este medio audiovisual (cine) solo llega a un grupo específico de receptores a diferencia del internet, ya que la recepción de éste se puede dar de diversas formas, por interés propio del espectador o por casualidad, es decir solo por revisar los contenidos de la página web.

En conclusión podemos decir que el trabajo en formato de video es nulo y que hace falta acceso a este tipo de documentos digitales. No obstante es importante mencionar, la relevancia que estos videos tienen en la actualidad ya que muestran y resaltan las características y esencia del teatro callejero y la forma lúdica que se emplea, esto en el caso de la en la película “*Noviembre*” y los alcances receptivos, en el caso del video titulado El “*Teatro callejero de Coyoacán*”

Por otra parte es importante aclarar que no existen videos o documentales como tal que narren los indicios de teatro su evolución y que los videos existentes en la web son de corta duración para ser específicos de 2 a 3 min mismos que muestran fragmentos de obras de teatro, por lo que no se les puede considerar como película o documental.

De esta manera se reafirma la idea de hacer un vídeo documental del teatro callejero, que tenga los alcances receptivos posibles, es decir, distintas vías de comunicación para que tenga mayor difusión y la gente conozca su carácter social para hacer llegar mensajes de concientización social en México.

GUIÓN DE PREGUNTAS (Entrevista Martha Toríz)

- 1- ¿Por qué considera que los rituales efectuados en la época prehispánica tienen o contienen manifestaciones teatrales?

- 2- ¿Por qué los rituales eran efectuados y representados al aire libre?

- 3- ¿Cómo eran acondicionados el espacio, si podríamos llamarle “escénico”?

- 4- ¿Había sólo participantes o también podríamos considerar la participación de espectadores?

5. ¿Cómo considera que era la relación entre artista y espectador a partir de las representaciones efectuadas en la época prehispánica?

6. ¿Cuál era el objetivo de dichas representaciones?

7. Se puede decir que las representaciones a manera de ritual sirven como vehículo de comunicación para dar mensajes de índole social (política, económica, teológica etc.)

Cuestionario de entrevista
“Utopía urbana”



- 1- ¿Qué es La Travesía Teatro?
- 2- ¿Cuál es el objetivo de La travesía teatro?
- 3- ¿Por qué hacer teatro en las calles?
- 4- ¿Cuáles son los orígenes del Teatro callejero?
- 5- ¿Cómo se vive el teatro callejero?
- 6- ¿Qué elementos constituyen o forman al teatro callejero?
- 7- ¿Cómo es la relación entre público y espectador en las presentaciones callejeras?
- 8- ¿Para qué público es dirigido el teatro callejero?
- 9- ¿Qué temáticas abordan en sus obras?
- 10- ¿Cuáles son los mayores logros que ha tenido La travesía teatro?
- 11- ¿Cuáles son los impedimentos u obstáculos por los que han atravesado y por qué?

Cuestionario de entrevista
“La Travesía Teatro”



1-¿Qué es La Travesía Teatro?

2-¿Cuál es el objetivo de La travesía teatro?

3-¿Por qué hacer teatro en las calles?

4-¿Cuáles son los orígenes del Teatro callejero?

5-¿Cómo se vive el teatro callejero?

7-¿Qué elementos constituyen o forman al teatro callejero?

8-¿Cómo es la relación entre público y espectador en las presentaciones callejeras?

9-¿Para qué público es dirigido el teatro callejero?

10-¿Qué temáticas abordan en sus obras?

11-¿Cuáles son los mayores logros que ha tenido La travesía teatro?

12-¿Cuáles son los impedimentos u obstáculos por los que han atravesado y por qué.?

Bibliografía consultada

- Ama Anna, Beatriz, *et.al. Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte* Instituto Bulle-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en México pos revolucionario (1920-1940)* México: UAM, 2005 Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano de Lemcke. Buenos Aires: Garlanda, 1989.
- Augusto Boal. “El teatro Popular” en, *Teatro popular y cambio social en América Latina; panorama de una experiencia*. México: EDUCA. Centroamericana, 1979.
- De los Reyes, Aurelio. *Filmografía del cine mexicano (1896- 1920)*. México: Edit. UNAM. 1986
- Echeverría, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. Buenos Aires: Garnica, 2006
- Fabrizio, Cruziani. *El teatro de calle, técnica y manejo del espacio*. México: Gaceta.1992.
- Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. México: Fomtamara, 1998.
- Frischmann, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA. 1990.
- García, Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 2003
- Giorgio, Ante. *Las rutas del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Horcasitas Fernando. *Teatro náhuatl época novohispana y moderna*. México: UNAM, 1974.
- Horkheimer, Marx, T. W. Adorno.”La industria cultural, ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Tritta, 2006
- Jiménez, Lucina. *Teatro y publico el lado oscuro de la sala*. Universidad de Michigan: Escenologia ,2000.
- Joseph Pine, James H. Gilmore, *La economía del teatro y cada empresa un escenario*, México: Granica, 2006

- Jurado, Rojas, Yolanda. *El teatro de títeres durante el porfiriato*. México: CONACULTA, 2004
- Lope de Rueda. *Teatro Completo*. México: Porrúa, 1997.
- Magaña, Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México*, México: INBA, 2000
- Merino, Lanzilotti. *El teatro*. México: Asociación Nacional de universidades e institutos de enseñanza superior. 1972
- Michael, Rabiger. *Dirección de documentales*. Barcelona: Instituto oficial de Radio y Televisión. 1999
- Morris, Charles. *Signo lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada, 2003
- Nombland, John. *Teatro mexicano contemporáneo [1900 – 1950]*. México Traducción de Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza. Mexico:INBA,1967
- Olivaría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. Porrúa México 1961
- Ortiz Bulle-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en México pos revolucionario (1920-1940)* México: UAM, 2005
- Ortiz, Torres. *¿Afirmar la realidad? /Simposio Injerto/ Cuaderno de trabajo*. México: Edit. AMBULANTE GIRA DE DOCUMENTALES 2009
- Paranaguá, Paulo, Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid. Edit. Cátedra, 2003
- Pech, Cynthia. *Et al. Manual de comunicación intercultural*. México: UACM, 2008
- Pellttierrri, Osvaldo. *La puesta en escena en latino América, espacio y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna 1995.
- Pelletirri, Osvaldo. *Grupo de Estudios de Teatro Argentino, El teatro del año 2000*. Buenos Aires Argentina: Galerna. Fundación, Roberto,2000
- Pérez Montfort, Ricardo. “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriano”, en *Alteridades*, julio-diciembre, vol. 13, núm. 26. México: UAM-Iztapalapa.

- Prieto Antonio, Muñoz Yolanda. *El teatro como vehículo de comunicación*. México. Trillas, 1992
- Rechia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI – XVIII*. México: INBA/CITRU,1993
- Reyes, de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la independencia (1810- 1839)*. México: UNAM, 1969
- Rizo, Marta. *Métodos para el análisis de procesos de la comunicación interpersonal*, Antología. México: UACM, 2005
- Scharank, Jeffrey. *Comprendiendo los medios masivos de comunicación*. México: edit. Publigráficos. 1989
- Toriz Marta. *Fiesta prehispánica un espacio teatral*. México: UNAM, 1994.
- Valdez, Galindo, Héctor. *Historia de un actor*. México: Editer, 1999
- Viveros Germán *Manifestaciones teatrales en la Nueva España.*– México: UNAM Instituto de investigaciones Bibliográficas Centro cultural universitario, 2005
- Wagner Fernando. *Teoría y técnica del documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1992.
- Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus ,1989