Análisis teórico para implementar un taller de teatro callejero en el centro de desarrollo de La Ermita en la ciudad de León, Guanajuato

Adriana Delarue Uscanga a.delarueuscanga@ugto.mx
Universidad de Guanajuato, México

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 17 Septiembre 2020
Aprobación: 01 Julio 2021

Redalyc: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606004

Resumen: El presente documento tiene por interés la revisión analítica de teorías en torno al teatro callejero, esto, con el objeto de proponer el desarrollo de un proyecto que permita reflexionar sobre la utilidad de impulsar el teatro en una comunidad urbana determinada, en este caso, en la colonia La Ermita, en León, Guanajuato, se pretende indagar en la conceptualización del teatro callejero desarrollado en colonias o comunidades vulnerables, identificando los resultados que han generado este tipo de actividades culturales, las aportaciones de inclusión social y desencadenamiento del interés por las actividades artísticas, que también pueden producirse en la comunidad de La Ermita, dando significado a el proyecto de análisis de manera tal que sea posible implementar talleres de teatro callejero en ésta comunidad.

Palabras clave: Teatro callejero, comunidad, vulnerable, inclusión.

Abstract: This document is interested in the analytical review of theories regarding street theater, this in order to propose the development of a project that allows us to reflect on the usefulness of promoting theater in a specific urban community, in this case, La Ermita, in León, Guanajuato. It's intended to investigate the conceptualization of street theatre developed on vulnerable colonies or communities, identifying the results generated by such cultural activities and the contributions of social inclusion and triggering interest in artistic activities, which can also be produced in the community of La Ermita, giving meaning to the project of analysis of street theatre.

Keywords: Street theater, community, vulnerable, inclusion.

Introducción [1]

A través del tiempo las manifestaciones escénicas se han ido transformando, siendo ello posible a partir de las propias necesidades de las sociedades. Al principio de la civilización, cuando el arte teatral servía cómo medio de comunicación entre los miembros de una comunidad, las funciones de estas prácticas tenían objetivos religiosos, luego, la evolución del Ser Humano paulatinamente imprimió nuevos valores y necesidades al arte, siendo uno común el expresar sentimientos, visiones de futuro o hasta utopías. Sin embargo, la sociedad vive una continua crisis, siendo la desigualdad uno de los elementos más destacados de esta realidad. Así, en países como México donde poco más de la mitad de sus ciudadanos vive en pobreza, y siendo una consecuencia la violencia social en todos niveles, [2]
El arte aparece como una opción de vida, que vislumbra una posibilidad de restauración del tejido social, al incorporar a los jóvenes a prácticas que le permitirán conservar y reforzar su identidad colectiva, manifestar sus

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

inquietudes, sus retos y sus aspiraciones. Este es el caso del teatro callejero, cuyos orígenes se encuentran en los sectores históricos vulnerables, y cuya práctica ha sido relacionada con la inclusión, el fomento de valores de comunidad y algo fundamental, el reconocimiento social. En este sentido, en la comunidad de La Ermita, en León, siendo considerada una de las comunidades vulnerables que reflejan una crisis cotidiana en cuanto a violencia de género, la desigualdad y la migración, que, para llegar a una relación armoniosa y pacífica entre las personas, el teatro callejero, ayuda no sólo como medio para afrontar una cultura desconfiada o cautelada por la violencia, la intolerancia y el miedo, sino como una forma de introducir valores y virtudes. [3]

Reflexionando respecto a la situación social en la que se encuentra la colonia de la Ermita, se analizarán diversos proyectos culturales y educativos, tanto nacionales como extranjeros, la mayoría de origen latinoamericano; en los que gestores culturales, artistas e investigadores, han desarrollado y aplicado proyectos similares, como motor en el desarrollo de destrezas comunicacionales y habilidades expresivas, generadas por las prácticas artísticas y culturales, buscando mitigar el estado de violencia y exclusión, fomentando la convivencia y la cohesión social dentro de la comunidad.

Partiendo de esto, e indagando en informes sobre la situación de pobreza y rezago social de la zona, surgió la necesidad de analizar si el teatro callejero, se complementa con el teatro comunitario, tomando en cuenta las características de convocación y autogestión que han presentado estas propuestas y como las manifestaciones artísticas trascienden, proyectándose como una estrategia de inclusión social y transformación de la realidad comunitaria. [4]

El teatro callejero

El teatro callejero es una expresión cultural que establece un arte menos elitista, más accesible e irreverente; capaz de crear nuevos espacios escénicos, no tradicionales, y establecer un contacto directo con los espectadores. Por ser una manifestación artística de carácter cultural, busca influir en los individuos, cualesquiera que sean las situaciones políticas, económicas o sociales a las que pertenezcan [5] . Por lo tanto, el teatro callejero antes de ser una forma diferente de hacer teatro es una manifestación espectacular que ocupa el espacio urbano, que invade los sitios de la ciudad, es una forma teatral que siempre implica la resignificación de los sentidos de la calle, y del uso social de este espacio. El teatro de calle es una forma espectacular que nace del "asalto" a la silueta urbana, porque es un elemento extraño que penetra un repertorio de usos establecido. Las calles son un escenario de una lucha de significados, y un teatro performativo, cumple un rol importante como instrumento de resistencia o rebeldía cultural. Quizá por eso, este teatro adquiere un valor más lúdico justamente porque dialoga más con la ciudad, y busca redefinir

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Lugares confrontando con la lógica que habla de “limpiar” y “ordenar” la ciudad. [6]

Así mismo este tipo de manifestaciones escénicas presentan sus orígenes en nuestro país desde la época prehispánica, los investigadores (en el siglo XIX) señalan que existen obras indígenas prehispánicas, cómo el Rabinal Achí o la Danza del Tun, obra maya del siglo XIII (d.C.), aproximadamente y dos obras del siglo XVI, el Bailete del Gueguense o Macho Ratón de origen náhuatl y la obra el Ollantay, no existe un acuerdo acerca de su origen, sin embargo las expresiones escénicas del pueblo indígena prehispánico, junto a los relatos de mitos, peregrinaciones, descripciones de pueblos antiguos, de dioses y hombres, forman el legado cultural de los pueblos indígenas, preservado durante siglos a través de la tradición oral. [7]

Ramos Smith [8] comenta acerca de dos tradiciones que confluyen en la Nueva España. Una es la prehispánica, entre la corte de Moctezuma y “las plazas y mercados como el de Tlatelolco”, con variopinto desfile de juglares, bufones, fenómenos, aves y fieras, titiriteros, magos ilusionistas, saltimbanquis, danzadores, “trúhanes y chocarreros o zaharrones”, otros que traen un palo con los pies (sancos), los que vuelan cuando bailan por alto (voladores) y los que bailaban como en Italia, según cuenta Bernal Díaz del Castillo. Aclarando la autora que los “juglares indígenas”, malabaristas del palo y voladores, siguen practicando sus acrobacias después de la conquista, la transmisión de las artes del teatro callejero se basaba en la práctica, por lo general al incorporarse a algún grupo, asimismo de la trasmisión de la profesión de padres a hijos y de la consecuente importancia de las compañías / empresas familiares.

En tanto que, el teatro llevado a cabo por los franciscanos en la Nueva España obedeció a objetivos muy concretos de adaptación del cristianismo a un entorno del todo nuevo, por tanto, quedó determinado por los planteamientos y problemas propios de la llamada “conquista espiritual”.

Otro género dramático religioso llevado por los misioneros franciscanos, la "pastorela", también llamada "posada", tuvo su origen en los autos sacramentales llevados al Nuevo Mundo aprovechando algunos aspectos de la primitiva dramaturgia de la cultura náhuatl y otros pueblos indígenas americanos.

En este sentido, las implicaciones no sólo religiosas sino también culturales e ideológicas de esta dramaturgia, se presentan como un elemento destacado en el complejo proceso de aculturación que supuso todo el proceso evangelizador, el cual fue un proceso de adaptación por los indígenas en dónde se supone, además, el ocultamiento en los intersticios de la escritura de lo que era censurable para la cultura dominante. [9]

Posteriormente el siglo XVI es un momento de búsqueda y convivencia de varias tendencias: la dramaturgia religiosa y el clasicismo que, contrario a las expresiones teatrales de los italianos con su tradición nacionalista y el teatro medieval español; en las cuales surgen los juglares o coro de sátiros que eran manifestaciones, en forma de comedias y servían para satirizar

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

a los dioses, también se encargaban de transmitir historias por medio de las cuales denunciaban los aciertos y desaciertos de políticos y filósofos, ridiculizándolos y satirizándolos; interpretando a personajes ficticios que eran similares a los personajes de la política y la filosofía de la época, que encontraba aquí una manera libre de comunicar sus sentimientos. Una de las características de este tipo de espectáculos, consistía en que eran al aire libre y en pleno día. (González, 2007). [10]

Al mismo tiempo la actividad de incipientes grupos dramáticos, en su mayoría itinerantes originaron el surgimiento de grupos de comediantes en las celebraciones del Corpus Christi como en los primeros corrales de comedias, entre los que destaca la "casa de farsas" de origen español. [11]

Por lo que en el siglo XVIII se da la transición del barroco al neoclasicismo, surge la corriente intelectual, la inconformidad y el deseo de transformación social, se avecinaba el movimiento de independencia en México y José Joaquín Fernández de Lizardi, autor de "El pensador mexicano", producto intelectual de la enciclopedia francesa, realizó un teatro nacionalista, costumbrista y naturalista, en nuevas obras dramáticas, en las cuales refleja fielmente la realidad de México en su tiempo, con personajes como: el catrín, el pelado, el boticario, etc. En la segunda mitad de este siglo, la vida teatral de la capital es una fiel copia de la madre patria, en él se representaban las obras de grandes autores de moda: españoles y franceses; el teatro se encauza hacia los temas profanos y los espacios públicos y las calles dejan de ser el escenario de actividades escénicas. [12]

En los países latinoamericanos se volvió una verdadera obsesión para las élites gobernantes; regular el espacio de los teatros, una vez adquiridas las independencias. Era una especie de demostración, o así se percibía, de mayoría de edad como país el tener un espectáculo civilizado. En el caso mexicano, se emitieron una gran cantidad de reglamentos y bandos durante el primer medio siglo independiente, por una parte, se exigía un mayor respeto a “la obra”, se pedía apegarse al texto, no improvisar, no hacer sátira —una forma acostumbrada de representación que se pretendía cambiar— y, por otra, se ejercía una censura que pretendía despolitizar el acto público de la representación, donde era común que el público expresara sus opiniones sobre lo que pasaba en escena, y fuera de ella. [13]

Estos reglamentos cambiaron a finales del siglo XIX, surgiendo nuevos parámetros de higiene vinculados a la epidemia de influenza española y al saneamiento de los barrios, las diversiones que no tenían lugares establecidos se desarrollaban por lo general en las plazuelas o vías públicas. Múltiples empresarios de teatros, circos o cinematógrafos solicitaban permiso para establecer sus carpas de plazuela en plazuela por la ciudad. Para ser concedidos se requería, que el lugar contara con las medidas sanitarias adecuadas y que el espectáculo no se excediera los límites de la moralidad permitida en aquellos años, por lo que cada vez era más difícil presentar escenificaciones de carácter callejero. [14]

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En consecuencia, se construyeron grandes recintos en las principales ciudades del país, mientras que en la ciudad de México se incrementaron de manera considerable, 130 teatros que para entonces se consideraban un elemento que ejemplificaba el avance social y cultural de la nación. Sin embargo, las manifestaciones ejecutadas en las fiestas cívicas o religiosas y con todos los tipos de espectáculos callejeros y a pesar de los ataques, denuncias y esfuerzos de las autoridades para reglamentarlos, resultaron infructuosos al final, debido a que estas leyes, reglamentos o prohibiciones, no se respetaron o se olvidaron. [15]

Con el tiempo se formaron agrupaciones teatrales, como el Grupo Proa en 1942-47 dirigido por José Aceves, que mantenía vivo el espíritu universalista y experimental, sin menoscabo de la dramaturgia mexicana; Xavier Rojas, siguiendo el ejemplo del Teatro la Barraca de Lorca, creó el itinerante Teatro Estudiantil Autónomo en 1947, presentando obras clásicas y modernas en un acto y corridos mexicanos dramatizados cuyos montajes se hacían al aire libre en la Ciudad de México y pueblos circundantes utilizando un mínimo de escenografía y utilería; Los entremeses Cervantinos en 1953, por iniciativa del Maestro Enrique Ruelas, se realizó una presentación, teniendo como escenario la Plazuela de san Roque en la ciudad de Guanajuato, donde los integrantes del grupo de Teatro Universitario integrado por maestros, estudiantes, amas de casa, profesionistas y ciudadanos que se prepararon arduamente para ofrecer al público un entretenido espectáculo, que hace accesible a todo público, cómo un homenaje a la obra del gran literato español, Miguel de Cervantes, teniendo tal éxito que a partir de este hecho, se continuó realizando esta actividad cada año hasta hoy en día, dando origen al Festival internacional cervantino. [16]

Con las décadas finales del siglo comienzan a aparecer en España, representaciones en espacios más estables: los corrales que, con sus características escénicas y del público, acabarán teniendo un peso destacado en la configuración de una dramaturgia nacional. Así mismo la época de apogeo del corral es también la de la teatralización de otros espacios que supone la recuperación de los modelos medievales, aunque con algunas diferencias: ahora el teatro religioso y callejero se funde sobre los carros de los autos sacramentales, y el teatro cortesano se ha transformado en teatro palaciego, en este momento se puede decir que la iglesia empieza a intervenir considerablemente. [17]

El teatro callejero como generador de inclusión social y transformación de la realidad comunitaria

La situación social de la colonia la Ermita es de inseguridad, pandillerismo, embarazos no deseados y violencia intrafamiliar según datos del IMPLAN e INEGI [18] , de acuerdo con Hall [19] , el desarrollar un taller de teatro callejero puede partir de una búsqueda específica de identidad de la comunidad donde el patrimonio cultural y las narrativas históricas que conozcan, se difundan desde su realidad particular, haciendo eco del principio de sus narrativas a partir del teatro y se aprenda a valorar su entorno, así también mediante la creatividad y

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

la persuasión generar el desencadenamiento de interés de la comunidad por el patrimonio cultural, como la auto - comprensión con respecto a su identidad cultural, la confianza y la autoestima. [20]

Existen varios grupos que trabajan con propuestas similares, cómo el grupo de teatro callejero "la runfla" en Argentina que tiene representaciones en parques, de esta manera el Teatro Callejero se apodera del espacio público, como escenario. [21]

El Colectivo "Cabeza de Zebra" es un grupo de teatro chileno que toma la calle como escenario, con la intención de vencer las barreras que impone una sala de teatro y acercar el arte a más personas, en su mayoría espectadores ocasionales, es similar al proyecto la runfla de Argentina, solo que en este caso se presentan escenificaciones de protesta política y social en cruceros de semáforos, presentándose en variados cruces urbanos por diversas comunas y ciudades de Chile, esta propuesta es atractiva para los transeúntes y conductores de vehículos que coincidieron en esos minutos para fungir como público. [22]

El Proyecto "Tocar y luchar" en Venezuela, un documental de Alberto Arvelo dedicado al Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela. Cuenta la historia de un proyecto en el que el maestro José Antonio Abreu, es líder y donde se invita a participar a más de 240 mil niños y jóvenes venezolanos que viven en las zonas de pobreza de la ciudad y otros de diferentes naciones latinoamericanas, con la finalidad de acercarlos a la música alejándolos de la violencia y drogadicción. El documental trata sobre la misión, los logros y trabajo de los niños participantes, cuenta con los testimonios de algunos de ellos, y con los comentarios y opiniones sobre el proyecto de músicos y directores como: Plácido Domando, Giuseppe Sinopoli y Eduardo Marturet, entre otros. [23]

El colectivo del municipio de Calvillo en Aguascalientes recorre la región llevando el proyecto de teatro callejero rural, con el objetivo de acercar las expresiones culturales y prevenir a los niños y jóvenes de caer en las drogas, la delincuencia y la violencia. [24]

El colectivo de Calvillo es muy parecido al proyecto de Lucina Jiménez, La Nana, sede de CONARTE, es un espacio de encuentro en la colonia Guerrero donde personas de todas las edades se reúnen para aprender y practicar diversas disciplinas. **Lucina Jiménez** destaca que el contexto anterior de la colonia, donde había poca comunicación entre los habitantes y muchos conflictos entre los predios y vecindades, hoy en día hay familias que consideran a la Nana su principal espacio de seguridad, de expresión y de libertad. Ahí han encontrado que el arte les puede resultar cercano y ayudar a generar otras formas de convivencia. [25]

También existe el "Nana móvil", una bicicleta adaptada que va recorriendo todos los callejones del barrio y lleva teatro, danzón e historias. [26]

Un ejemplo que surgió el 1 de febrero de 1973 es el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), a raíz del conflicto

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

que se produjo entre el grupo universitario que formaba el elenco de la obra Fantoche, que se presentaba en el Foro Isabelino de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Héctor Azar, jefe del Departamento de Teatro de esa Institución, quien unilateralmente pretendía que se cobrase al grupo los gastos generados por el uso de la tramoya del Foro. Como respuesta, el colectivo tomó las instalaciones del local y solicitó, a través de diversos medios de comunicación, el apoyo de la comunidad teatral y del público en general. Logrando, de esta manera, una asistencia multitudinaria que reunió a una diversidad de participantes de distintas tendencias estéticas e ideológicas, que son los que a fin de cuentas vinieron a fundar el Centro de Experimentación. Posteriormente en 1974 en la ciudad de Guanajuato, hacen el primer Cervantino Callejero. En esa primera visita los integrantes del CLETA conocieron todo Guanajuato incluso la cárcel. Los integrantes del CLETA han sido constantes y no han abandonado la lucha. A partir de esa primera visita se da toda una lucha para abrir espacios, ir haciendo entender a las autoridades de que es un derecho del pueblo tener sus propias manifestaciones y lugares donde mostrarlas. En este sentido, ha sido apoyada fundamentalmente por el pueblo de Guanajuato, por sectores de intelectuales y artistas. [27]

Imagen 1

Revista, (2009), https://sobre-mexico.com/2009/10/14/el-festival-cervantino-2009/

Actualmente el Proyecto **Ruelas** con su llamado teatro comunitario similar al proyecto Argentino la Runfla, está presente en las poblaciones del estado de Guanajuato cómo Pozo Blanco de San José Iturbide, Puerto de Valle de Salamanca y San Juan de abajo de León; además atiende a los centros gerontológicos: El Cambio y Las Teresas, del municipio de Guanajuato, es un ejemplo de transformación en cada una de las compañías comunitarias que se han formado, las compañías están dirigidas por reconocidos directores con los que en época del Cervantino se vuelcan a ensayar y presentar obras de teatro; atendiendo en primera instancia la situación social en la que se inscriben. “El objetivo de los participantes es funcionar como motores de cambio para las realidades que viven en sus comunidades, estrechando lazos entre vecinos, así como compartir necesidades y soluciones”. El proceso funciona, además, como

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

un punto de intercambio de saberes para construir un nuevo tejido social." [28]

Así mismo la dramaturga y directora de Colectivo Alebrije y Colectivos Comunitarios "Los de Abajo" y del Teatro del Pueblo: Sara Pinedo, ha trabajado en San Juan de Abajo desde el año 2016 con uno de sus primeros proyectos en esa comunidad "La ciudad" este consistió en una caminata guiada por los colonos de San Juan de Abajo provocando una reflexión de "cómo podemos vincular ese espacio lejos de sufrirlo" y detalló que ante las carencias se podía trabajar allí, ahora el colectivo cuenta con un pequeño espacio cultural y de comunidad.

La creatividad de los teatreros se encuentra más fuerte que nunca, hoy ante el cierre de los teatros, las compañías se reinventan para sostenerse en medio de la crisis. Agustín Meza, director y fundador de la Compañía de Teatro El Ghetto lanza la iniciativa RESISTE, proyecto escénico que busca defender el arte ante la contingencia sanitaria por el Covid-19. El proyecto que cuenta con el apoyo de México en Escena y el FONCA, consta de 4 fases de trabajo: Diseño de campaña en redes sociales, teatro esencial y presencial en espacios públicos, teatro aéreo en espacio público con vuelos del globo de helio de Das Ghetto Teatro, así como la transmisión y publicación en redes sociales y medios electrónicos de las actividades correspondientes.[29]

Imagen 2

http://www.espaciogto.tv/proyecto-ruelas-laboratorio-de-teatro-comunitario/

Existe también el proyecto "La comuna", un laboratorio social de teatralidad expandida que desarrolla el colectivo escénico La Comedia Humana. Un proyecto realizado con Zalihui, una asociación civil de la colonia Campamento Dos de Octubre de la delegación Iztacalco en la Ciudad de México.[30]

Otra propuesta que surgió en un encuentro informal en Tàrrega quiere desafiar el paradigma competitivo en favor de la colaboración entre ferias y festivales una plataforma informal abierta a todos aquellos eventos que se suman y que cumplen como único requisito la programación de artes de

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

calle. El proyecto quiere ser una herramienta de sector, inclusiva y flexible, con un carácter muy pragmático.[31]

Así la narrativa, considerada como la primera acción mental (reflexión), es esencial en el proceso social de la construcción de identidad personal y colectiva, producto de las interpretaciones descritas por Gadamer [32] , quien describe que la conciencia histórica viene del pasado y es reemplazada en el contexto donde ha enraizado, viendo en ella el significado y el valor relativo que le conviene, por lo que este enfrentamiento cara a cara de la tradición se llama interpretación de modo que ésta interpretación enfrenta una necesidad de comunicarse buscando organizarse, algunas veces con la adición de nuevos elementos, otras veces con la edición de elementos que deseamos suprimir, con el objetivo final de la creación de una secuencia inteligible y orgánica que llamamos de identidad. [33]

Imagen 3

Imagen colectivo alebrije, (2021, 12 de abril) https://poplab.mx/article/TrabajarperformancearrapearodecomovolarsobreesepantanollamadoSanJuandeAbajo

Por lo tanto, el desarrollar la capacidad creadora, es una transformación personal y en consecuencia social, porque no solo el integrante del grupo se valoriza a sí mismo, sino que aprende a valorizar el trabajo del otro y empieza a ver cómo puede transformar la comunidad a la cual pertenece. La transformación empezará en el grupo, se proyectará luego a su casa, a su trabajo, a su vida cotidiana y a partir de allí, a la de la comunidad de la que forma parte. [34]

Es decir, una comunidad sigue en constante transformación y consecuentemente se puede producir el interés por medio del teatro, hacia la identidad, los valores y la autoestima, encontrando los vacíos de su propia narrativa.

Al analizar el programa "llegando a ti" el cual es una iniciativa del instituto cultural de León, en zonas llamadas, desfavorecidas del municipio en 3 comunidades rurales y polígonos de desarrollo, con actividades enfocadas al rescate de la tradición y a la promoción de la cultura del reciclaje, combinando obras de teatro y talleres dirigidos a los niños, se puede considerar como un ejemplo de inclusión social. [35]

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De ahí se puede considerar que un taller de teatro callejero se realice también de carácter comunitario, el origen de este tipo de talleres culturales se desarrolló principalmente en Brasil y Argentina, a principios de los años ochenta, cómo un modo de participación social, siendo de gran importancia el proceso de transformación cultural, considerando como herramienta la pedagogía de Augusto Boal, quien propone utilizar el teatro como un arma de información, para influenciar y accionar, a través de una serie de ejercicios, juegos y técnicas teatrales, que le permiten al actor-espectador preparar acciones auténticas. [36]

La aplicación de esta metodología de Boal favorece la construcción de relaciones en comunidad, venidas a menos por el individualismo propio de las sociedades contemporáneas. El no vivir en comunidad provoca violencia, no solo a nivel de sociedad civil, también en el ámbito escolar.

Imagen 4

Cartelera de teatro, Castillo A (2020, 16 de julio). Teatro El Ghetto busca defender el arte ante la ...

En Argentina, el teatro comunitario surgió como una necesidad de integración de la sociedad, ante la desarticulación de los lazos entre las personas que había dejado la dictadura, al finalizar ésta, se desarrollaron 5 proyectos en los espacios públicos, que habían sido silenciados durante ese periodo, ya no se querían tratar temas de carácter político, sino darle valor a las historias del barrio y del pueblo, rescatando las fiestas populares como forma de comunicación y celebración de los grupos y sociedades humanas, donde se contaban historias sobre la identidad y la memoria colectiva de toda una sociedad, dándole importancia al trabajo articulado entre cada miembro del grupo, para resaltar así principios como amistad, solidaridad y sociabilidad. [37]

De acuerdo con lo que dice Carreira y Vargas, el teatro callejero es una forma teatral que implica resignificación de los sentidos en un espacio como la calle y de su uso social, convirtiéndose en un instrumento de rebeldía o resistencia cultural que tal vez por esto recibe un valor lúdico.

Entendiendo que este tipo de manifestaciones artísticas de carácter cultural, influyen en los individuos, independientemente de su situación política, económica o social a la que pertenezcan, por esta situación de rebeldía, que se podría entender como consecuencia de la búsqueda de nuevos espacios y formas de expresión. [38]

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El teatro callejero como lo menciona Droz [39] surgió como una necesidad de integración de la sociedad, ante circunstancias políticas, religiosas y sociales importantes que cambiaron el sentido de valor del teatro de calle.

Así mismo lo describen Armando L. y Ramos S. [40] el teatro de calle en México se desarrolló como una actividad de celebración y rescate de las historias de barrio y las fiestas populares, convirtiéndose en un medio de comunicación y de transmisión de tradiciones por generaciones, generando la articulación y solidaridad entre los miembros de la comunidad.

Como señala Marcela Bidegain [41] respecto al Teatro Comunitario, quien menciona, que surge como una necesidad de un grupo de personas de una determinada región, barrio o población para reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y como la salud, el alimento y la educación debe estar entre sus prioridades.[42]

El ejemplo que se acerca más a lo que se busca en este documento, es la propuesta de Venezuela con Tatiana Da Gama [43] proponiendo romper con el teatro tradicional, llamándolo Burgués y construir un espectáculo teatral insertado en comunidades vulnerables, basado en estaciones escénicas, por lo que es algo novedoso para la comunidad, así mismo dichas estaciones están compuestas por un equipo de vecinos y artistas de barrio.

Partiendo de estos antecedentes ante las diferentes aportaciones que el teatro callejero puede producir en una comunidad, se propondría con esta metodología montar un taller de teatro callejero comunitario en el centro de desarrollo de la colonia La Ermita de la ciudad de León Guanajuato considerada el contexto del proyecto.

Al analizarse varios polígonos vulnerables de la ciudad de león y el polígono Las Joyas la suma de más de 40 colonias que han ido creciendo de forma desordenada al poniente de la ciudad de León, Guanajuato. La Ermita un territorio en forma de cuenco, de aproximadamente 1,808 hectáreas, con características mixtas: por un lado, desarrollos habitacionales formales, con casitas de interés social, y por otro, asentamientos irregulares, fruto de múltiples invasiones de terrenos o de ventas irregulares. Tiene también una naturaleza ambigua, pues presenta en algunas zonas, características propiamente urbanas y en otras, rasgos todavía rurales o semi rurales. [44]

También se encontró en el informe anual más actual de 2018 de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) y según El Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), información dónde señala que los esfuerzos para abatir la pobreza pueden percibirse por medio de la disminución consistente de cada una de las carencias sociales. No obstante, indicadores como la carencia por acceso a la alimentación y la carencia por acceso a los servicios de salud aún presentan un rezago con respecto a los resultados estatales.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En León de acuerdo con el Instituto Municipal de Planeación (IMPLAN, 2019), se identifican ocho polígonos de desarrollo, que son zonas delimitadas de la ciudad donde se concentra la población con diferentes niveles de pobreza, los cuales ocupan 3 mil 825 hectáreas y concentran una población de 343 mil 566 habitantes. En ellos se localizan 66 asentamientos irregulares. [45]

El polígono de Las joyas está catalogado por la Secretaría de Seguridad Pública Municipal como una de las zonas más conflictivas de la ciudad, situación determinada por el número de conflictos que se atienden en el lugar, además existen en la zona 44 pandillas diferentes constituidas por niños de 6 años hasta adultos mayores, mismos que presentan rivalidad por territorio y narco menudeo. [46]

De acuerdo con información obtenida en diagnósticos publicados por el IMPLAN (2014) y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) que datan de 2010 y 2014, se encontró que la zona de las joyas se considera una de las zonas más vulnerables en cuanto al desarrollo de actividades culturales y que presenta el interés en tener acceso a actividades artísticas según la encuesta realizada en 2014 por el INEGI, aunque no mencione que tipo de actividades. Por lo que se eligió el centro de desarrollo de la colonia La Ermita el cual, cuenta con un espacio adecuado para impartir el taller. [47]

Por consiguiente, la Síntesis Del Diagnóstico Del Municipio De León Guanajuato Organizado Por Línea Estratégica, documento realizado por el IMPLAN en 2017, no cuenta con un registro actualizado de la infraestructura y patrimonio cultural material e inmaterial en la Ermita; por lo que, tampoco se cuenta con un plan de mantenimiento y preservación del patrimonio cultural. Se carece de un diagnostico oficial de actividades artísticas y culturales, así como de los programas formales de enseñanza de la cultura y las artes, en esta zona, de acuerdo con el Programa de Gobierno 2018 – 2021. [48]

Se identificaron 2 centros de desarrollo en el polígono de las joyas, el Centro Impulso de las joyas y el centro de desarrollo de la colonia Ermita, el primero tiene muchas actividades y talleres, con un porcentaje de afluencia importante, sin embargo, el segundo está desaprovechado en cuanto a sus instalaciones y requiere de mayor afluencia y difusión, por lo que se considera el centro de desarrollo de la colonia Ermita, como el lugar requerido de aplicación de este proyecto cultural.

De acuerdo con los antecedentes históricos mencionados en la actualización del plan parcial de la zona poniente de la ciudad de León, Guanajuato. Se registró que, a partir de 1982, de manera irregular se empieza a desarrollar el área conocida como "la joya", creándose el fraccionamiento "centro familiar soledad" (ahora la colonia soledad), las condiciones físico – naturales (área no agrícola predominante) y la supuesta factibilidad de servicios, marca la pauta para que en la primera división del plan director se integrara la zona conocida como "la joya", dentro de su reserva de crecimiento a mediano plazo. [49]

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En 1993 el número de asentamientos se incrementó sumándose a los anteriores: Valle de la joya, Villas de la joya, Real de la joya, Piedad, Lomas de san José, Arcos de la joya, Ermita 1ª sección y Ermita 2ª sección. [50]

Sin dejar de mencionar a los pobladores originarios del lugar, que son los ejidatarios de la joya y de la barranca de venaderos; ya que la zona poniente no solo se desarrolló en la joya. Tomando en cuenta estos antecedentes el 21 de junio de 1991, el gobierno del estado realiza una expropiación masiva de predios donde se encontraban asentados fraccionamientos irregulares, otorgando escrituras individuales por lote. La Ermita 1ª y 2ª sección eran comunidades ejidales dispersas, desde 1982, en la actualidad estos terrenos no están completamente consolidados, a muy corto plazo, si se dota de la infraestructura necesaria, cómo consecuencia podemos mencionar que esta zona cuenta con gran potencial para la creación de asentamientos humanos irregulares. [51]

Conclusiones

La importancia de este documento reside en las aportaciones a una comunidad como la Ermita con necesidad de producir sus propias expresiones artísticas, a través del teatro callejero para el enriquecimiento de sus actividades culturales, bajo el principio de un trabajo articulado entre arte y comunidad, en pro de mejorar las relaciones sociales, generando inclusión social y transformación de su realidad.

A través de la cultura el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce, se cuestiona, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.

La cultura es un término empleado por diferentes épocas y autores y ha sido preocupación continua en el desarrollo de la humanidad por lo cual varios teóricos han reflexionado acerca de la relación del hombre con la naturaleza, sociedad, conocimiento, acción y cultura. [52]

La conciencia histórica determina la interpretación de significados y valores para el ser humano, los cuales pueden ser confundidos al interpretarlos de manera general, siendo más acertado y verdadero si se reflexiona y comprende singularmente durante el desarrollo de los talleres, logrando constituir referencias válidas que formen las bases de una metodología de trabajo, a favor de la integración social y transformar de alguna manera a través del teatro, no solo la comunidad de La Ermita, si no continuar con este proyecto y desplazarlo a más comunidades, para fomentar conocimientos y valores; sensibilizarlos en las condiciones sociales y de identidad cultural que involucra su comunidad, por medio también del autoconocimiento y a su vez de la propia autoestima, transformándolo en un reto importante más no imposible.

Marcela Bidegain [53] señala que el Teatro Comunitario surge como una necesidad de un grupo de personas de una determinada región, de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

de todo ciudadano y como la salud, el alimento y la educación debe estar entre sus prioridades. [54]

Entendido de esta manera se asevera que las formas en que se concibe el arte y las creaciones artísticas en la sociedad surgen de la necesidad de comunicar y transmitir ideas y emociones, como una forma de lenguaje con la intención de generar efectos estéticos, pero más cómo un acto significante que transmite emociones valiéndose de imágenes, sonidos, palabras, etc.; producidas por el ser humano influenciadas por las vivencias y la propia personalidad del individuo, producto de su imaginación, inspiración y sentido. [55]

Es importante considerar lo que comentan Carreira y Vargas [56] acerca de las significaciones míticas que la ciudad posee en el imaginario arcaico y tradicional, y que sobreviven de forma inconsciente en el hombre urbano contemporáneo. Estas sociedades arcaicas y tradicionales conciben el mundo como un microcosmos cerrado en el cual los límites indican el desconocido y lo no formado. En cuanto que un espacio delimitado revela el mundo habitado, organizado y conocido. Sus límites externos indican los espacios de lo monstruoso, de los demonios, de lo extraño, del caos y de la muerte. [57]

Asumiendo que la cultura artística está ubicada dentro de la espiritual, y ésta es equiparada a la conciencia social, es necesario hacer referencia al arte como una forma de la conciencia social que ha de caracterizarse siempre como una actividad creadora, a través de la cual el individuo se apropia de la cultura y como parte de ella cumple varias funciones: estéticas, cognoscitivas, comunicativas, valorativas y transformadoras, como medio de comunicación social, siendo de gran importancia, considerándolo para la construcción de una estructura por medio de políticas públicas adecuadas. [58]

La pedagogía de Augusto Boal [59] , propone utilizar el teatro como un arma de información, para influenciar y accionar, a través de una serie de ejercicios, juegos y técnicas teatrales, que le permiten al actor-espectador preparar acciones auténticas, concluyendo que el uso del teatro es conveniente para un desarrollo armónico de la personalidad de niños y jóvenes, su naturaleza inclusiva y colectiva incentiva en ellos una actitud dinámica y positiva hacia sus semejantes, como representación vivencial pueden transponerlo a la vida cotidiana.

Hoy, más que nunca, el ser humano tiene necesidad de dar respuesta a todas esas interrogantes; sobre todo por el flujo constante de información por los medios de comunicación, y por la influencia que estos ejercen sobre la sociedad en general. Pero también, hoy más que nunca el arte comunitario es de suma importancia para los ejecutores y los integrantes de la comunidad que a su vez asumen el papel de ejecutores y espectadores.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Referencias

André Carreira y Antonio Vargas (2005). (UDESC), Teatro en la calle como performance invasora: ocupación de espacios y ruptura de flujos cotidianos, Brasil.

Augusto Boal. (2015). Teatro del oprimido. juegos para actores y no actores. edición ampliada y revisada. Alba editorial, s.i.u,

Bidegain, Marcela (2007):"Teatro comunitario: resistencia y transformación social", Editorial Atuel, Buenos Aires, 240 páginas.

Bloch, M. (2001). Apología para la historia o el oficio de historiador. México: FCE.Pp. 41-74.

Crehan, K. (2004). Gramsci, cultura y antropología. Barcelona: Ediciones Bellaterra.Pp.53-87

Dra. Mónica Ruiz Bañuls (2011), El drama didáctico en el teatro evangelizador novohispano: La educación de los hijos, Universidad de Alicante

Droz Blanco León, (enero-julio 2010). Teatro Comunitario: Experiencia Teatral vivida en la Comunidad, Parroquia San Pedro, Caracas

Eagleton, T. (2001). La idea de cultura, Barcelona: Paidós. Pp11-81.

Escobedo A., (1993). Plan parcial de la zona poniente de la ciudad de León, Gto, Actualización

Gadamer, H. (2001). El problema de la conciencia histórica, Madrid: Tecnos. Pp.40-53.

Gay T. de P. (2015), Mendoza: El Caso Del Teatro Comunitario En Mendoza, Trabajo de Investigación, Universidad nacional del Cuyo.

Giménez, M. (2005). Teoría y análisis de la cultura. México: CONACULTA. Pp. 89-111.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? (Pp13-39). En S Hall y P. Du Gay (coord.). Cuestiones de identidad cultural. España: Amorrortu Editores.

Henríquez A. Guillermo, (2003). La presentación del objeto de estudio, Cinta de Moebio, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

IMPLAN, (2017). Encuesta Anual para el Desarrollo.

Lamadrid Luis Armando y Ramos Smith Maya, (2010). El teatro profano: Reglamentación y censura. (CITRU).

Mercado C. (2016), Buenos Aires: Arte y transformación social en Buenos Aires, Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario, Universidad de Buenos Aires: cuadernos de antropología social.

Mercado, Camila. 2015. Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo. Tesis de Licenciatura de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

México Desconocido, (07 marzo 2019), México: Articulo. Conoce La Nana, fábrica de creación e innovación en la Ciudad de México.

Ruiz B. M. (2011). El drama didáctico en el teatro evangelizador novohispano: La educación de los hijos. Universidad de Alicante, España.

Soto L. Maria Paulina, Identificación y medición de necesidades culturales, Chile.

Trouillot, M. R. (2011). Moderno de otro modo. Lecciones caribeñas desde el lugar del salvaje. Tabula Rasa, 14, 79-97.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Trouillot, M. R. (2017). Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia. Granada, España: Comares Historia. Pp. 1-25.

UNESCO, (1982). Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México.

Velázquez, J. (2010) M.E.: ¿La cultura y el arte o la cultura artística? Binomio para el análisis, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, www.eumed.net/rev/cccss/10/

Vives Abello (2015), Bialostozky Héctor Arte para la convivencia y educación para la paz, editorial EDUCAL

Yael Bitrán Goren, (2020). Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad, Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1.

Zaldumbide P.C. y Briones A. (2014), México: Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo, Colección Intersecciones. Pp. 9-26.

Notas

[**1**]La autora del trabajo es estudiante de la Maestría en Nueva Gestión, Patrimonio y Arte de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León.

[**2**]CONEVAL, Informe de pobreza y evaluación 2020. León, Guanajuato.

[**3**]Zaldumbide P.C. y Briones A. (2014), México: Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo, Colección Intersecciones. Pp. 9-15. Y CONEVAL, Informe de pobreza y evaluación 2020. León, Guanajuato.

[**4**]Mercado, Camila. 2015. Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Mate murga de Villa Crespo. Tesis de Licenciatura de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[**5**]Lizardi A.G. (2010), México: El Teatro Callejero: Un Recurso Pedagógico Para Fomentar La Socialización En El Adolescente, Tesina, Universidad Pedagógica Nacional, Unidad Ajusco.

[**6**]André Carreira y Antonio Vargas (2005). (UDESC), Teatro en la calle como performance invasora: ocupación de espacios y ruptura de flujos cotidianos, Brasil.

[**7**]Henríquez A. Guillermo (2003). La presentación del objeto de estudio, Cinta de Moebio, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

[**8**]Lamadrid Luis Armando y Ramos Smith Maya, (2010). El teatro profano: Reglamentación y censura. (CITRU).

[**9**]Ibidem.

[**10**]Ibidem.

[**11**]Ibidem

[**12**]Yael Bitrán Goren, (2020). Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad, Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1.

[**13**]Ruiz B. M. (2011). El drama didáctico en el teatro evangelizador novohispano: La educación de los hijos. Universidad de Alicante, España.

[**14**]Yael Bitrán Goren, (2020). op. cit. Vol. 21 Nro. 1

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[**15**]Lamadrid Luis Armando y Ramos Smith Maya, (2010). Op.cit.

[**16**]Portal de noticias de la Universidad de Guanajuato (2017, 16 de octubre), recuperado el 26 de febrero de 2020 de https://www.ugto.mx/noticias/noticias/12466-con-los-entremeses-cervantinos-el-teatro-universitario-da-continuidad-al-legado-de-ruelas. Y Secretaría de Cultura, (2017, 18 de octubre), recuperado de comunicado: Proyecto Ruelas. El 26 de febrero de 2020.

[**17**]Yael Bitrán Goren, (2020). op. cit. Vol. 21 Nro. 1

[**18**]IMPLAN e INEGI, (2017). Encuesta Anual para el Desarrollo.

[**19**]Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? (Pp13-39). En S Hall y P. Du Gay (coord.). Cuestiones de identidad cultural. España: Amorrortu Editores.

[**20**]Eagleton, T. (2001). La idea de cultura, Barcelona: Paidós. Pp11-81. y Escobedo A., (1993). Plan parcial de la zona poniente de la ciudad de León, Gto, Actualización.

[**21**]Revista planetario. (2019), Manuel Dorrego entre la Historia y la Fatalidad. Recuperado de Artículo el 15 de marzo 2020.

[**22**]Proyecto Kabeza de zebra, (2001), Chile, http://kabezadezebra.blogspot.com/ .

[**23**]Documental "tocar y luchar" fenómeno de las orquestas en Venezuela, (2011), Venezuela, https://www.youtube.com/watch?v=oIGUXapsI-I

[**24**]Secretaría de Cultura, (marzo de 2019), México: Gobierno de México, comunicado de prensa. Colectivo del municipio de Calvillo en Aguascalientes. Recuperado el 10 de noviembre de 2019.

[**25**]México Desconocido, (07 de marzo 2019), México: Articulo. Conoce La Nana, fábrica de creación e innovación en la Ciudad de México.

[**26**]Ibidem.

[**27**]López J.C. (2012), Cleta: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente, Primera edición, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

[**28**]Secretaría de Cultura, (2017, 18 de octubre), op. cit.

[**29**]Cartelera de teatro, Castillo A (2020, 16 de julio). https://carteleradeteatro.mx/2020/teatro-el-ghetto-busca-defender-el-arte-ante-la-contingencia-con-resiste/

[**30**]Ortiz, R. (2016). Investigación teatral, Un nuevo contrato social: La comuna. P. 3

[**31**]Revista Firatarrega, Cataluña, (2014, 16 de julio). https://www.firatarrega.cat/actualitat/noticias/47/nace-una-plataforma-de-festivales-y-ferias-de-artes-de-calle-de-cataluna

[**32**]Gadamer, H. (2001). op. cit. P.43

[**33**]Trouillot, M. R. (2017). Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia. Granada, España: Comares Historia. Pp. 1-10.

[**34**]Mercado C. (2016), Buenos Aires: Arte y transformación social en Buenos Aires, Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario, Universidad de Buenos Aires: cuadernos de antropología social.

[**35**]Instituto Cultural de León, (2020), recuperado el 8 de marzo de http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/7144/Llegando-a-ti-de-manera-permanente#.X0Vzd8gzZPY

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[**36**]Droz Blanco León, (enero-julio 2010). Teatro Comunitario: Experiencia Teatral vivida en la Comunidad, Parroquia San Pedro, Caracas.

[**37**]ibidem

[**38**]André Carreira y Antonio Vargas (2005). Op. cit.

[**39**]Droz Blanco León, (enero-julio 2010). Op.cit.

[**40**]Lamadrid Luis Armando y Ramos Smith Maya, (2010). Op.cit.

[**41**]Bidegain, Marcela (2007):"Teatro comunitario: resistencia y transformación social", Editorial Atuel, Buenos Aires, P. 185.

[**42**]Ibidem, Pág. 33 y 34.

[**43**]Ibidem, Pág. 33.

[**44**]IMPLAN, (2012). CONEVAL, Síntesis del Diagnóstico del municipio de León, Gto.
Organizado por Línea Estratégica.

[**45**]ibidem

[**46**]ibidem

[**47**]IMPLAN, (2017). Encuesta Anual para el Desarrollo.

[**48**]ibidem

[**49**]Escobedo A., (1993). Plan parcial de la zona poniente de la ciudad de León, Gto, Actualización.

[**50**]ibidem

[**51**]Escobedo A., (1993). Op.cit.

[**52**]Velázquez, J. (2010) M.E.: ¿La cultura y el arte o la cultura artística? Binomio para el análisis, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, www.eumed.net/rev/cccss/10/

[**53**]Bidegain, Marcela (2007), Op. cit

[**54**]Ibidem, Pág. 33 y 34.

[**55**]Soto L. María Paulina, Identificación y medición de necesidades culturales, Chile.

[**56**]André Carreira y Antonio Vargas (2005). (UDESC), Teatro en la calle como performance invasora: ocupación de espacios y ruptura de flujos cotidianos, Brasil.

[**57**]ibidem

[**58**]ibidem

[**59**]Augusto Boal. (2015). Teatro del oprimido. juegos para actores y no actores. edición ampliada y revisada. Alba editorial, s.i.u,

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto