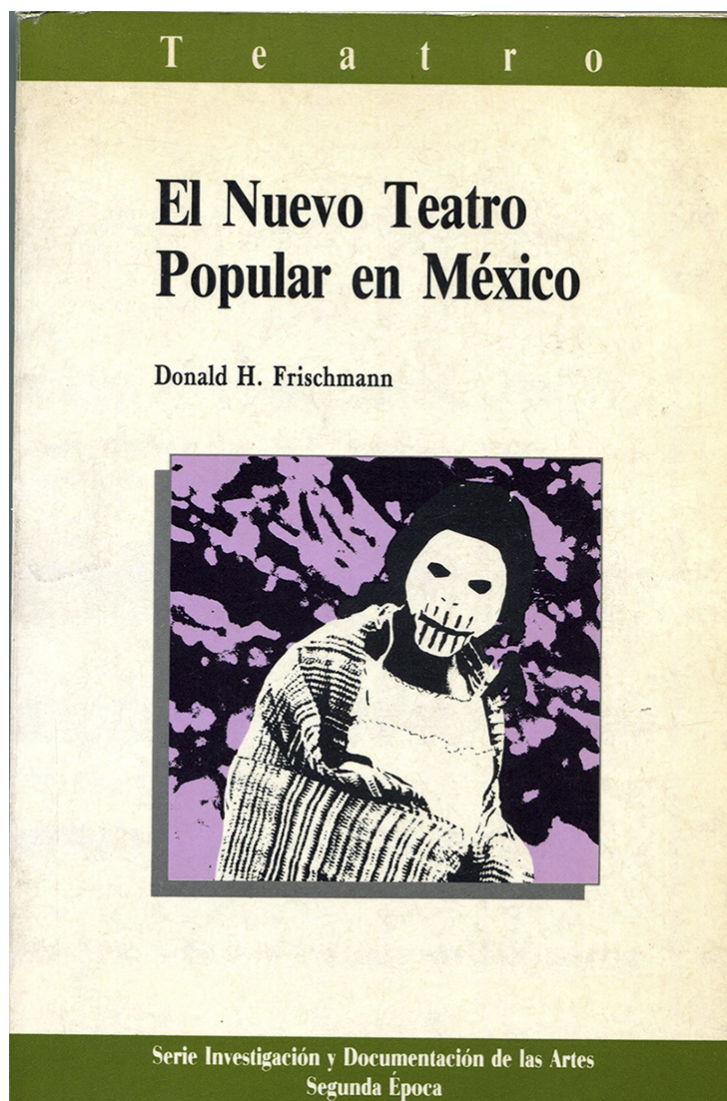


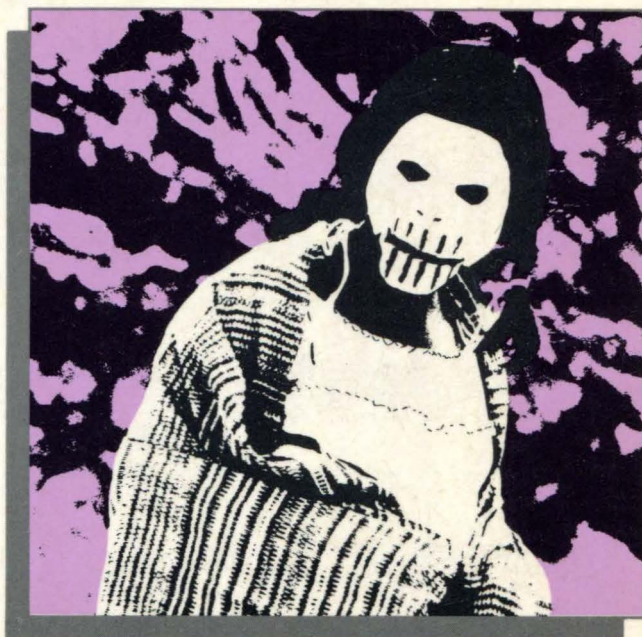
Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



T e a t r o

El Nuevo Teatro Popular en México

Donald H. Frischmann



Serie Investigación y Documentación de las Artes
Segunda Época

*Al pueblo de México, en su lucha
por la dignidad y la libertad.*

*Portada: La muerte tiene permiso, Grupo Agua de Arrayán
Fotografía de Blanca Santos
Corrección de estilo: Presentación Pinero
Diseño de la serie: Juan Carlos Burgoa*

Primera edición:
DR © INBA/Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Nuevo León 91
C.P. 06140 México, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

Índice

ADVERTENCIA 7

ACLARACIONES: CULTURA, ARTE Y TEATRO
POPULARES 13

Introducción general 13

La noción de "pueblo" 16

Cultura: cultura elitista, cultura masiva y cultura popular 19

El nuevo teatro popular 28

Definiciones de trabajo, planteamiento de tesis 40

TEATRO POPULAR DENTRO DEL ESTADO 47

Introducción 47

Teatro popular dentro del Estado en México:
antecedentes 48

Teatro Conasupo: historia 53

Teatro Conasupo: obras 60

Teatro Conasupo: logros y conclusiones 67

Proyecto de Arte Escénico Popular: historia 71

Arte Escénico Popular: teatro indígena 78

El Cuaderno de Teatro Campesino 82

Arte Escénico Popular: principios dramáticos 87

Arte Escénico Popular: obras	90
Arte Escénico Popular: logros y conclusiones	134
Teatro Popular del INEA	138
Teatro Popular del INEA: obras	140
Teatro Popular del INEA: conclusiones	146

TEATRO POPULAR PROLETARIO 151

Introducción	151
CLETA: historia	152
CLETA: caracterización actual	196
CLETA: concepto, función y carácter popular del texto teatral	200
CLETA: obras teatrales	202
Obras de CLETA: conclusiones	236

TEATRO POPULAR INDEPENDIENTE: EL GRUPO CULTURAL ZERO 241

Introducción	241
Grupo Cultural Zero: antecedentes históricos	242
Grupo Cultural Zero: objetivos y carácter popular	247
Grupo Cultural Zero: el teatro carpero de revista	248
<i>La Carpa Zero</i>	252
Conclusiones	266

TEATRO POPULAR INDEPENDIENTE: FELIPE SANTANDER 271

Introducción	271
Felipe Santander: carácter popular de su trabajo	274
<i>El Extensionista</i>	276
Felipe Santander: otras obras	282
Felipe Santander: conclusiones	284

CONCLUSIONES 287

OBRAS CITADAS 299

Advertencia

El presente libro se propone dar a conocer en detalle proyectos y experimentos selectos de la historia teatral contemporánea de México. Al mismo tiempo, se ha intentado establecer una base teórica mínima como marco de referencia necesario para un fenómeno tradicionalmente tan poco estudiado, documentado o entendido a fondo como es el del teatro popular.

Los eventos sociales y políticos de los años sesenta y setenta (de los cuales participé plenamente en mi país de origen) fueron determinantes para que el arte popular, al servicio de los intereses de las clases y grupos política y socialmente marginados (de o por las clases y grupos hegemónicos) ocuparan un lugar destacado dentro del panorama cultural de gran parte de Latinoamérica; ha sido en momentos de particular crisis un arte inmediatesta, panfletario, aunque en otras muchas ocasiones ha alcanzado expresiones altamente candorosas, bellas y genuinas de la experiencia humana dentro de un medio determinado (político, cultural, social, histórico o económico).

En cuanto a los orígenes de este libro: luego de haber visto el teatro de Luis Valdez y los grupos Teatro Libertad y Teatro Chicano de Tucson, Arizona, decidí internarme en México (país que conocí a los 16 años y que siempre será mi segunda patria) a fin de observar y documentar un movimiento teatral en muchos sentidos afín al chicano, pero cuya existencia sólo intuía yo como

resultado de la lectura de unos reportajes sobre el histórico v Festival de los Teatros Chicanos (México/Teotihuacán, 1974).

Mi primera entrevista se presentó súbitamente en junio de 1983, unos días antes de que partiera de Arizona para México: una mañana me habló Teresa Jones, del Teatro Libertad, para invitarme a conocer a Enrique Cisneros, el “Llanero Solitario”, quien se encontraba en Tucson luego de haber dado unas funciones a los maestros de Nogales, Sonora. A través de nuestra conversación aquella mañana de repente me hallé de lleno dentro del mundo ya no hipotético o probable sino muy real y concreto del nuevo teatro popular mexicano y su contexto humano. Irónicamente, las pistas resultaron demasiadas para el tiempo de que disponía para realizar mi proyecto; por lo tanto, el presente libro no es de carácter “enciclopédico”, aunque no deja de documentar experiencias de gran importancia para la historia teatral de nuestro siglo.

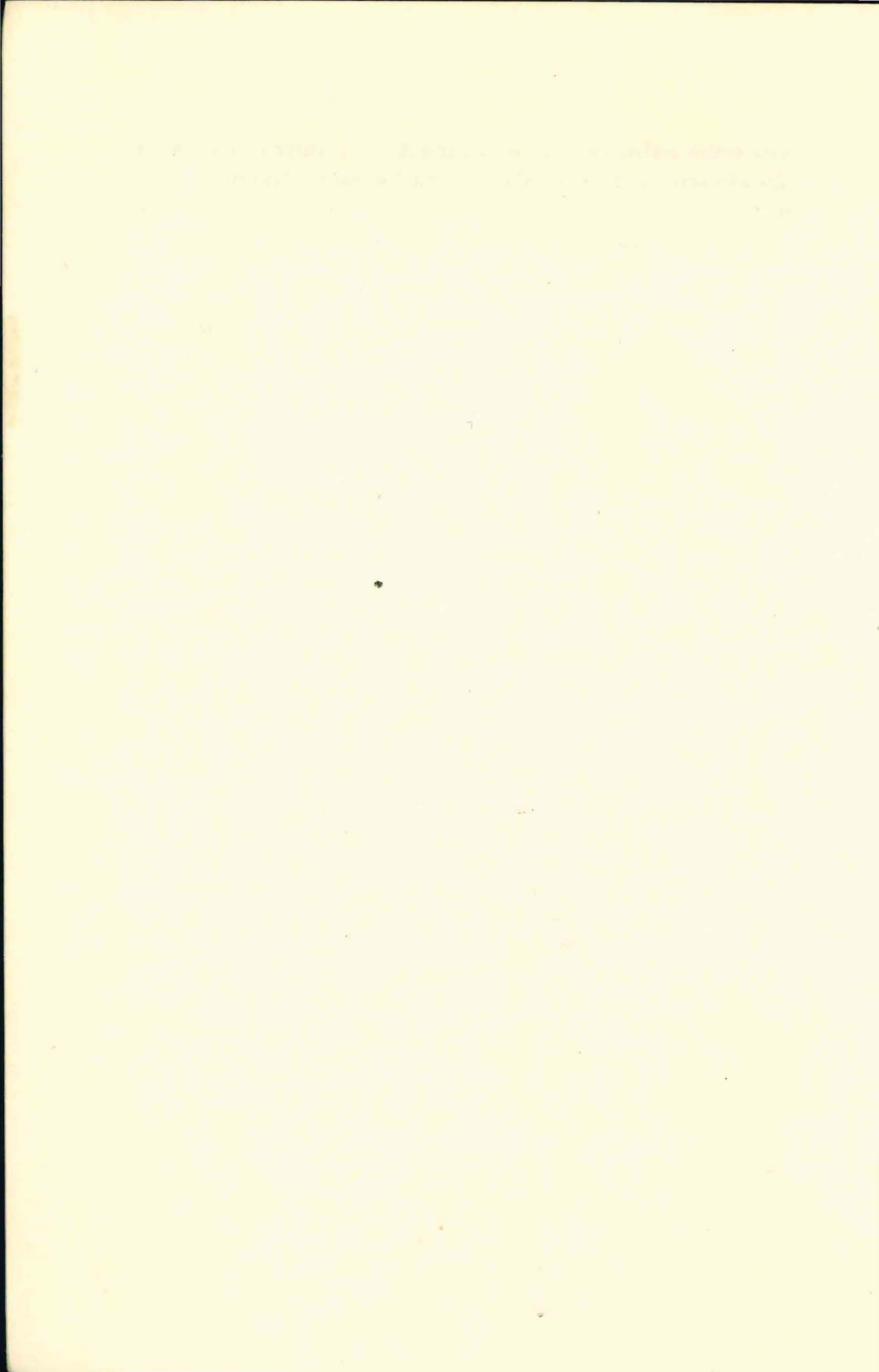
En años posteriores a 1985 (cuando este libro fue presentado como tesis de doctorado en Letras Latinoamericanas en la Universidad de Arizona) he intentado siempre mantener esas amistades tan apreciadas que había hecho a partir de 1983; pero al mismo tiempo he pretendido avanzar cada vez más en términos cuantitativos, cualitativos y geográficos, reuniendo más documentos y materiales, o bien grabando las experiencias y recuerdos de algunos de los principales protagonistas del actual teatro popular de México. (Para los resultados de estas nuevas investigaciones, véanse varios artículos míos incluidos en la “lista de obras citadas”.)

En fin, el presente libro es, por un lado, producto de un trabajo sistemático de investigación; pero a nivel más profundo y personal constituye un nexo entre mis propias creencias y escala de valores y aquellas que hallé en México entre verdaderos amigos, mis amigos del teatro y sus públicos. A aquellos compañeros, nombrados en este libro y en otros escritos míos, les expreso mi más profundo agradecimiento, esperando que mi trabajo haya contribuido de alguna manera al avance de sus

proyectos artísticos y vitales. Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento especial al licenciado Domingo Adame Hernández y al CITRU por su disposición siempre abierta hacia todas las corrientes teatrales y por haberme animado a dar a la luz este trabajo.

Dr. Donald H. Frischmann

noviembre de 1989



CAPÍTULO 1

CAPITULO I

Aclaraciones: cultura, arte y teatro populares

Introducción general

Tradicionalmente el término “teatro popular”, al usarse con relación a Latinoamérica, ha servido para evocar imágenes de espectáculos antiguos de origen anónimo perpetuados a través de la tradición oral: “Moros y cristianos”, las “Pastorelas”, las “Danzas de la Conquista” y “La Pasión”, para mencionar las piezas más conocidas de los subgéneros histórico y religioso del teatro popular mexicano. También existen otras representaciones de una naturaleza totémica que encarnan la espiritualidad primitiva y el panteísmo de los pueblos indígenas de las varias áreas étnicas.

Éste es el teatro de México y del suroeste de Estados Unidos que John Englekirk llamó en una ocasión “popular” (“Y el Padre Eterno”), y en otra ocasión “folklórico” (“El teatro folklórico”), y es el mismo que René Acuña ha tomado como núcleo de su extensa obra, *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*. Acuña caracteriza el teatro popular de Hispanoamérica según los siguientes rasgos: es de origen anónimo, se conserva por tradición oral o escrita y suele representarse ocasional o periódicamente por actores improvisados, espontáneos y, en general, desinteresados. Para Acuña también, “teatro popular” es sinónimo de “teatro folklórico”[9].

Por su parte, el escritor y crítico brasileño Paulo de Carvalho-Neto se refiere a esta forma dramática simplemente como “folklórica”, definiendo “folklore” como “el hecho cultural de cualquier pueblo, caracterizado, principalmente, por ser anónimo y transmitirse espontáneamente, es decir, no institucionalizadamente”. Además, es antiguo, funcional (en sentido psicológico) y frecuentemente de una naturaleza “prelógica”, relacionándose más con el subconsciente del individuo y menos con su consciente [126].

Hoy día, este teatro “popular” o “folklórico” tradicional está luchando por sobrevivir en México frente a la llamada “cultura masiva” de fines lucrativos. Sin embargo, a pesar de la situación precaria que está enfrentando actualmente la cultura popular mexicana y, en términos más generales, la latinoamericana, en los últimos 20 años se ha dado el desarrollo generalizado de una nueva fase de la cultura popular latinoamericana que ha desafiado la transformante (y a menudo deformante) cultura masiva.

Ya sea en la música y la poesía de la nueva canción (véase Carvalho, Francolao, Grupo Mascarones, Vicuña), en las imágenes sin precedente del nuevo cine (véase Hajar, Sanjinés, Vega) o de algunos pintores (véase Palomar, Saúl), o bien en la conjugación de formas y técnicas dramáticas tradicionales y contemporáneas que caracterizan al nuevo teatro popular, el pueblo latinoamericano está utilizando y acudiendo cada vez más a formas artísticas más propias mediante las cuales puede expresar y explorar, o bien ver reflejadas, sus preocupaciones, intereses, necesidades, anhelos y problemática.

Este movimiento cultural popular, señala el sociólogo del arte Néstor García Canclini, abarca a “los artistas de teatro, plástica y cine que están cambiando la función social del arte al extenderlo a públicos nuevos, que buscan canales de comunicación no convencionales y abren sus obras a la participación de los espectadores”[9]. Y agrega que otra característica importante de este nuevo arte popular es que

De acuerdo con los cambios económicos y sociales que buscan la democratización y el desarrollo de la participación popular, nuevas tendencias artísticas tratan de reemplazar el individualismo por la creación colectiva, ven la obra ya no como el fruto excepcional de un genio sino como producto de las condiciones materiales y culturales de cada sociedad, piden al público, en vez de una contemplación irracional y pasiva, su participación creadora.[10]

García Canclini señala además que aunque las raíces de un arte popular adecuado a las exigencias sociales contemporáneas “podrían remontarse a comienzos de siglo”, su rápido desarrollo se ha dado sólo durante las dos últimas décadas, ya que “ha sido necesario que aparecieran nuevas condiciones económicas, sociales y culturales: el desarrollo industrial y tecnológico, la formación de grandes concentraciones urbanas, la agudización de las contradicciones del capitalismo dependiente y del sistema cultural burgués, y, sobre todo, el avance de la conciencia política y de los movimientos de liberación”[10].

Sólo en el ámbito del teatro, la lista de los representantes del nuevo arte popular es larga: Augusto Boal del Teatro de Arena y Amir Haddad del grupo Tá Na Rúa (Brasil); Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali y Santiago García del grupo La Candelaria (Colombia); Alan Bolt del grupo Nixtayolero (Nicaragua); el grupo Teatro Vivo (Guatemala); el grupo Escambray (Cuba); el grupo Sol del Río 32 (El Salvador); el grupo Teatro Abierto (Argentina); el Teatro de la Resistencia (Chile); y el grupo El Galpón (Uruguay), para mencionar sólo a unos cuantos.

En el caso de México, el nuevo teatro popular existe en un sinnúmero de grupos independientes, como el Grupo Cultural Zero (cap. 4), el Teatro Cooperativa Denuncia de Felipe Santander (cap. 5), los grupos Matlatzincas, Zopilote, Zumbón y Arte Acá, entre otros. Además, la organización independiente Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)

reúne a una veintena de grupos a nivel nacional (en el capítulo 3 presentamos un estudio de su desarrollo histórico y de su trabajo artístico). Finalmente, en años recientes hemos constatado la existencia de una intensa actividad teatral popular patrocinada por distintas dependencias estatales, como la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA) de la SEP; en el capítulo 2 examinamos con detalle estos tres proyectos.

Por limitaciones de tiempo no hemos podido indagar en el teatro universitario, aunque nuestras limitadas experiencias en ese ámbito parecen señalar la existencia de algunos grupos que caben dentro de nuestra área de investigación, como el grupo de la Universidad Autónoma de Baja California en Tijuana (dirección de Jorge Andrés Fernández) y el de la Universidad Autónoma de Guerrero en Chilpancingo, los cuales participaron en el VIII Encuentro Nacional de Teatro del CLETA en Guadalajara en julio de 1983.

La noción de “pueblo”

Para acercarnos más a una definición de “teatro popular” resulta necesario examinar primero el significado que tiene la voz “pueblo” para los varios investigadores de la cultura popular latinoamericana, así como para unos teatristas mexicanos. De hecho, casi todas las definiciones que hemos recogido están formuladas en términos clasistas; de ahí se podría deducir que las definiciones del arte y teatro “populares” que actualmente se manejan han de asumir rasgos similares, lo cual se verificará en secciones posteriores de este capítulo.

Mario Margulis, economista y sociólogo argentino, define “pueblo” como el “conjunto de clases y fracciones de clase objetivamente perjudicadas, explotadas y oprimidas por la diná-



CLETA. Foro Abierto de la Casa del Lago, 1986.

mica del capitalismo y la dependencia”. Margulis agrega que la heterogeneidad de los sectores que componen ese conjunto da lugar a “un campo de contradicciones” que pueden manifestarse, por ejemplo, “entre los intelectuales y artistas —cuyo origen es frecuentemente burgués, independientemente de su ideología y militancia— y los sectores proletarios”[55]. Dicho sea de paso, ha sido precisamente este tipo de contradicción el que ha marcado y cambiado el rumbo no sólo del teatro popular patrocinado por el Estado (a partir de los problemas del actor urbano en las brigadas del teatro CONASUPO), sino también del movimiento CLETA, cuyos orígenes en la pequeña burguesía estudiantil impidió por mucho tiempo que la organización llevara a cabo una labor cabalmente popular (cap. 2 y 3).

Por su parte, el antropólogo mexicano Leonel Durán, ex director de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, especifica en su definición exactamente cuáles grupos deben considerarse como integrantes del “pueblo”: “Las clases domi-

nadas y estratos marginados de la sociedad mexicana ... : campesinos —incluyendo a los indígenas—, trabajadores rurales, obreros industriales, desclasados, marginales urbanos, subempleados y los estratos bajos de la llamada clase media”[69].

El brasileño Augusto Boal, fundador del Teatro de Arena de São Paulo y uno de los ideólogos principales del nuevo teatro popular latinoamericano, parte de una distinción entre “población” y “pueblo”. Para el teatrista brasileño,

“Población” es la totalidad de habitantes de un país o región. Más restringido es el concepto de “pueblo”: incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países. Quienes constituyen la población pero no el pueblo —o sea los anti- pueblo— son los propietarios, los latifundistas, la burguesía y sus asociados (ejecutivos, mayordomos) y, en general, todos los que piensan como ellos [*Técnicas*: 17].

De forma semejante, los integrantes del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística distinguen entre dos clases sociales: por un lado está la “burguesía”, formada por los grandes industriales, latifundistas, casatenientes, oligarquía financiera y los “intelectuales burgueses”; por otro lado está la “clase trabajadora”, cuyos integrantes son “aquellos que lo único que tienen para vender es su trabajo” (obreros, asalariados agrícolas, empleados, amas de casa), los intelectuales que “han decidido poner sus conocimientos al servicio de esta clase” (artistas, médicos, científicos, etc.) y “aquellos que poseen medios de producción en cantidades muy reducidas” (ejidatarios, comuneros, campesinos de poca tierra, pequeños industriales y comerciantes, estudiantes pertenecientes a familias proletarias, etc.) [*¿Qué es CLETA?*].

CLETA señala que la clase trabajadora, numéricamente superior, es la “productora de casi todos los bienes materiales y espirituales que se producen”, mientras que la burguesía minoritaria “hace suyos esos bienes, reparte y comparte, llevándose la mayor parte” [*ibid.*]. Como se verá en el capítulo 3, el CLETA se ha propuesto trabajar, a través del teatro y las demás artes, para contribuir a la creación de una conciencia de clase entre los trabajadores mexicanos a fin de que esta realidad pueda transformarse mediante la acción concreta.

Ahora que hemos presentado una muestra del pensamiento actual respecto al concepto de “pueblo”, pasemos al análisis de las diferentes definiciones de “cultura” y las distintas áreas de la misma establecidas por los investigadores latinoamericanos. (Véase la sección final de este capítulo para nuestras propias definiciones de trabajo.)

Cultura: cultura elitista, cultura masiva y cultura popular

El concepto de cultura ha sido de interés especial para muchos estudiosos latinoamericanos que en los últimos años han revisado las definiciones más viables del mismo, a la vez que han explorado y concretado el concepto de “cultura de clase”, es decir, “el conjunto de elementos culturales que distinguen a las diferentes clases sociales en un sistema económico dado” [Stavenhagen: 24].

Jas Reuter, antropólogo e investigador de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, ha observado que el único punto de coincidencia entre las docenas de definiciones que han elaborado sociólogos, antropólogos, filósofos y lexicógrafos “es que la cultura es algo creado por el hombre, frente a la naturaleza”; por consiguiente, no hay grupo humano que carezca de ella, a pesar del “prejuicio de pensar que sólo es cultura lo que un grupo —generalmente el que domina dentro de su sociedad— acepta como tal”. Reuter concluye que “todo ser humano

es culto, o sea que todo ser humano es portador de cultura y pertenece a un grupo cultural” [87-89].

Por su parte, Margulis maneja la acepción antropológica corriente de la voz “cultura”, por la cual “la cultura es un conjunto de respuestas colectivas a las necesidades vitales”, y dichas respuestas son “las soluciones acumuladas de un grupo humano frente a las condiciones del ambiente natural y social”. Además, en las sociedades de clase, la forma de organización del mundo y la visión compartida del mismo que constituyen una cultura se estructuran “de tal manera que se legitime un sistema de explotación”. Margulis propone también una definición más clara y más restringida de “cultura”, incluyendo en este concepto “los sistemas simbólicos, el lenguaje, las costumbres, las formas compartidas de pensar el mundo, y los códigos que rigen el comportamiento cotidiano e imprimen sus características en las diversas producciones de un pueblo o de algunos de sus sectores”; en fin, “los aspectos superestructurales dentro de una formación económico-social” [41-42].

Amílcar Cabral, héroe de la independencia de las colonias portuguesas de África, distingue entre “cultura” y “manifestaciones culturales”. Mientras cultura es “la síntesis dinámica, en el plano de la conciencia individual o colectiva, de la realidad histórica, material y espiritual, de una sociedad o de un grupo humano”, las manifestaciones culturales son “las diferentes formas que expresan esa síntesis, individual y colectivamente”. Y para Cabral, quien bien lo descubrió a través de la praxis, “la cultura constituye un método de movilización de los grupos y, por lo tanto, un arma en la lucha por la independencia” [138 y 142].

A fin de precisar mejor el concepto de “cultura de clase” [Stavenhagen, *op. cit.*], partiremos de la definición de García Canclini de “lo estético”: “Es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales” [23]. Para la definición de “arte popular” interesa particularmente la

cuestión de los modos de producción ya que, como señala el crítico argentino, “el arte es producción porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo y para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad” [55].

Si la producción, desde este punto de vista, es el primer momento constitutivo del proceso artístico (y del proceso económico en general), la distribución y el consumo completan el modelo. En el sistema capitalista, la distribución “constituye el resorte clave en la organización del proceso artístico: hace posible la llegada de las obras a los espectadores y determina las condiciones en que llegarán, qué espectadores podrán conocerlas y cuáles no” [García Canclini: 68]. Finalmente, el consumo “completa el hecho artístico, modifica su sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores”, por lo cual “hay que reconocerlo como un momento constitutivo de la obra, de su producción” [60].

Dentro del sistema estético burgués se ha efectuado una escisión de las actividades artísticas en tres áreas: el arte elitista, el arte masivo y el arte popular, categorías reconocidas por gran parte de los estudiosos latinoamericanos de la cultura popular, como se verá a continuación.

Para García Canclini, el sentido elitista, masivo o popular del arte es el resultado del modo en que se realiza su producción, su distribución y su consumo, y de la participación o exclusión de las diferentes clases sociales en el conjunto del proceso [73].

Primero, el arte elitista, originado en la burguesía pero que incluye también a sectores intelectuales de la pequeña burguesía, privilegia el momento de *la producción*, entendida como creación individual. La distribución es ignorada por la estética de “las bellas artes” o juzgada un accesorio posterior a la obra, que no modifica su esencia; el consumo carece de una problemática específica, pues la única función del espectador es “elevarse”; su valor supremo es la originalidad [74].

Segundo, el arte para las masas, según este crítico, es el producido por la clase dominante o por especialistas a su servicio, y sus objetivos son transmitir al proletariado y a los estratos medios la ideología burguesa, y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión. Su interés se centra en *la distribución*, tanto por razones ideológicas como económicas, y su valor supremo es el sometimiento feliz [74].

Finalmente, el arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en *el consumo no mercantil*, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea y no en la originalidad o en la ganancia; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación que apela no sólo a la sensibilidad y la imaginación sino también a la capacidad de conocimiento y acción [74].

Al ocuparnos en los cuatro capítulos siguientes de las definiciones que del propio trabajo artístico han expresado los nuevos teatristas populares mexicanos, se revelará que sus declaraciones coinciden con esta caracterización de García Canclini.

Por su parte, Rodolfo Stavenhagen, exsubdirector de la UNESCO para la rama de Ciencias Sociales, maneja categorías idénticas a las de García Canclini. Primero, para él “cultura elitista” o “cultura” suele considerarse lo más refinado y especializado de la producción cultural, lo cual, en las sociedades clasistas, generalmente llega a ser patrimonio cultural de una nación, una civilización o de la humanidad entera. Segundo, las formas culturales generadas por los medios de comunicación masiva, generalmente llamadas “cultura de masas”, son fabricadas esencialmente con criterios comerciales y de lucro económico; es cultura *para* las masas, ya que las clases populares son meros receptores pasivos de un producto acabado. Finalmente, por “cultura popular” Stavenhagen se refiere a los procesos de

creación cultural emanados directamente de las clases populares, de sus tradiciones propias y locales, de su genio creador cotidiano; es la cultura de las clases subalternas y de grupos étnicos minoritarios [25-26].

Stavenhagen señala además que recientemente se ha dado el fenómeno de apropiación por parte de las clases dominantes de las diversas manifestaciones culturales populares, comercializándolas y quitándoles así el sentido cultural y social que tenían (véase la crítica a este fenómeno expresada en la obra *La Carpa Zero*, cap. 4). Ante esta situación, se presenta una disyuntiva: o bien las culturas populares se diluyen y desaparecerán irremediablemente, o bien se rescatan, se recuperan y se transforman en una herramienta de las clases y etnias populares para defender su identidad y fortalecer su conciencia [26]. Esta última posibilidad es precisamente la que están apoyando los nuevos teatristas populares, como se mostrará ejemplificado en capítulos posteriores.

Margulis concentra su atención en la cultura de masas y la cultura popular. Para él, los productos culturales llamados “cultura de masas”, al contrario de la cultura popular, no son producto de la interacción directa de grupos humanos. Además, su poder veloz y masivo de difusión “otorga la facultad de crear formas culturales dominantes a grupos pequeños de especialistas”. Los productos culturales fabricados de esta manera asumen la forma de “mercancía” y, por consiguiente, su valor de uso consiste principalmente en su aporte a la producción y reproducción del sistema. Margulis observa también que “la cultura dominante se ha transformado rápidamente en cultura de masas. Sus productos llegan a todas las clases sociales y en gran parte son comunes a muchos países. La cultura de masas homogeneiza, borra diferencias, genera hábitos, modas y opiniones comunes. Es consumida por todos los grupos sociales y es sobre todo eso: una cultura para el consumo. La cultura de masas viene de arriba hacia abajo” [43].

A la “cultura” fabricada bajo esas condiciones, Margulis contrapone la cultura popular que “es cultura de los de abajo,

fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos. Sus productores y consumidores son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos populares” [44]. Es más: “Los productos culturales de los sectores oprimidos son respuestas solidarias que forman y expresan la conciencia compartida de su situación y generan el comienzo de su superación” [44]. Finalmente señala que la cultura popular “es subversiva porque supone un diálogo dialéctico con la toma de conciencia” [45].

Por su parte, Durán subraya que la cultura popular no es homogénea sino diversa, aunque posee cierta unidad. La cultura popular es lo universal, y las “mentalidades populares” lo particular. En la sociedad mexicana, la cultura popular es la que corresponde a las clases dominadas y los estratos marginados (campesinos, indígenas, trabajadores rurales, obreros industriales, desclasados, marginales urbanos, subempleados y los estratos bajos de la llamada clase media); y, en oposición a la cultura burguesa o dominante, es la cultura creada por el pueblo, la que “se apoya en la riqueza de una diversidad de tradiciones, creencias e ideas, hábitos mentales, conocimientos empíricos, etc., un conjunto de expresiones espirituales que se manifiestan como mentalidades específicas, a las que denominamos populares” y que corresponden a “niveles de cultura desconocidos, olvidados” [69].

Por lo tanto, participan en la cultura popular tanto grupos indígenas como mestizos, y existe tanto en el ámbito rural como en el urbano, aunque mientras en aquél se muestra con nitidez, en éste se halla diluida [68].

Durán señala que la cultura popular “existe en el presente de una manera subordinada a la cultura dominante, ‘nacional’” [68], la que corresponde a un ámbito mestizo como cultura generalizada en el país, y que desde el siglo XIX se ha considerado al mestizo como prototipo del mexicano, como constructor de la nación mexicana [74-75].

La cultura de masas, anota Durán, no es sino “la industrialización de productos culturales tratados como mercancías [...] que surge en un momento preciso de la época contemporánea, mientras que la cultura popular, en México, la antecede y la acompaña” [69].

El antropólogo destaca las profundas diferencias que separan a los participantes de la cultura dominante y la popular, ya que ellos “hablan dos lenguajes distintos, por lo que no se entienden: tienen dos cosmovisiones y sociovisiones diferentes. No hay acuerdo entre ellos en virtud de los diferentes componentes de sus lenguajes, signos y símbolos” [69].

Finalmente, considera que las clases dominantes son tan sólo reproductoras de cultura, de la propia o de patrones de culturas ajenas provenientes de los centros de dominación mundial. En vez de ocuparnos de esta aseveración indudablemente polémica, nos limitaremos a decir que nuestras propias investigaciones, como se verá en capítulos posteriores, vienen a comprobar la observación del antropólogo de que las clases dominadas “no sólo resisten con su propia cultura a los modelos de dominación, sino que constantemente la recrean, o crean nuevas modalidades de la expresión cultural, bajo la influencia de tradiciones antiguas, que también son dinámicas, cambiantes” [75]. También quisiéramos hacer hincapié en el hecho de que los distintos “lenguajes, signos y símbolos” que señala como propios de las culturas dominante y popular se traducen también en diferentes estéticas y, por lo tanto, en productos artísticos diferenciados. Más adelante en este capítulo se examinará la naturaleza de estas divergencias respecto al teatro.

Por su parte, Reuter rechaza el término “cultura popular”, considerándolo poco objetivo y propio de aquellos estudiosos que “pertenecen a la cultura elitista, dominante, elevada y, consciente o inconscientemente, jerarquizan los elementos culturales” [89-90]. Además no acepta tal distinción porque considera que “la interrelación sociocultural entre grupos dominantes y grupos dominados es sumamente estrecha y múltiple; con fre-

cuencia son sólo rasgos más o menos superficiales los que permitirían hacer una distinción” [90].

Acepta, sin embargo, la existencia de una “cultura de masas”, creada por la cultura dominante y que consiste en la “producción mecánica de bienes de consumo que tiene por objeto uniformar la mentalidad de un pueblo sometiéndola a la ideología de la clase dominante, sea capitalista o comunista, dictatorial o democrática representativa”; la cultura de masas además se propone “neutralizar la fuerza que tiene un grupo dominado gracias a su cohesión cultural, a su identidad de grupo” [91]. (Este efecto nocivo de la cultura masiva es denunciado en muchas obras del nuevo teatro popular que hemos conocido, y al enfocarse el trabajo del CLETA en el capítulo 3 se verá una de las formas que asume la crítica dirigida a este fenómeno.)

Reuter concluye su ensayo afirmando que “estudiar y apoyar en lo posible la cultura popular —la cultura de un pueblo— no es un pasatiempo; es un compromiso moral” [92], con lo cual estamos totalmente de acuerdo. Pero a diferencia del antropólogo, pensamos que el término “cultura popular” cumple una función no degradante sino útil en el estudio de la cultura, y que muchos de los investigadores que lo emplean comparten ese mismo compromiso moral del que habla Reuter. Reconocemos, sin embargo, que la distinción que hace entre cultura de las clases dominantes-cultura de las clases dominadas, ofrece la posibilidad de enfocar bajo el segundo término no sólo la producción artística del proletariado, sino la de la pequeña burguesía y sectores de las clases medias. Más adelante citaremos al teatrasta brasileño Augusto Boal respecto a la importancia que pueden tener estos grupos, como destinatarios de teatro popular, para el progreso de las clases populares.

Por su parte, Adolfo Colombres hace eco a las ideas de Durán al afirmar que en una sociedad estratificada en clases, el sector explotador y el sector explotado viven la realidad de un modo distinto, hasta dar nacimiento a dos culturas distintas: la burgue-

sa y la popular; una será la dominante, y la otra la dominada [111]. La verdadera cultura de las clases o grupos dominados “es la que se opone dialécticamente al proyecto oficial, articulando la resistencia a la asimilación”, y “refleja cabalmente la realidad social, con todas sus contradicciones”.

Por otra parte, la cultura oficial o dominante “es un simple proyecto ideológico que se quiere imponer a las masas”, y que “confunde la idea de nación con el nacionalismo, y el concepto de pueblo con el de población”. Al mismo tiempo, saca fuera de contexto y neutraliza ciertos elementos de la cultura popular a fin de “deculturar, demoler los valores espirituales de una sociedad hasta relegarlos al campo de un folklorismo pintoresquista, cuando no al de la etnografía, como algo condenado a desaparecer, a dar paso a la ‘civilización’” [112-113].

Colombres también reconoce la existencia de lo que él denomina una “subcultura de masas”, elaborada por el colonialismo cultural para el proletariado urbano y aun el rural, y “alentada por la radio, la televisión, el cine y las publicaciones periódicas, como difusores de fantasías eróticas, suntuarias y sádicas que corroen la tradición cultural” [115].

Por último, Guillermo Bonfil Batalla enfoca el problema del “control cultural”, es decir, “la capacidad de decisión sobre los elementos culturales”, que es una capacidad social y que tiene al mismo tiempo una dimensión política, ya que las nociones de “decisión” y “control” implican “poder” [79-80]. Entre los varios tipos de elementos culturales incluye los “simbólicos”: “códigos de comunicación y representación, signos y símbolos” [“Lo propio”: 80], entre los cuales cabrían el teatro y las demás artes.

Propone cuatro categorías culturales basadas en el concepto del control cultural: 1) Cultura autónoma: el grupo social posee el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales; es capaz de producirlos, usarlos y reproducirlos. 2) Cultura impuesta: ni las decisiones ni los elementos culturales puestos en juego son del grupo social; los resultados, sin embargo, entran a

formar parte de la cultura total del propio grupo. 3) Cultura apropiada: los elementos culturales son ajenos; su producción y/o reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero éste los usa y decide sobre ellos. 4) Cultura enajenada: aunque los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada [*ibid.*: 81].

Como se mostrará en el capítulo siguiente, la autonomía cultural ha sido una meta fundamental del teatro popular patrocinado por la Dirección General de Culturas Populares de la SEP. Además, los varios problemas que presentan para la cultura popular las tres categorías restantes se enfocan críticamente en el trabajo del CLETA (véase el capítulo 3).

El nuevo teatro popular

Como ya queda establecido en nuestra introducción general, en el presente siglo se ha producido un cambio en lo que se entiende por “teatro popular”. Efectivamente, el término ha llegado a significar algo más que un teatro folklórico de autor anónimo perpetuado a través de la tradición escrita u oral, tal cual lo entienden Englekirk y Acuña. Hoy día, dentro del panorama del nuevo arte popular latinoamericano, como resultado de nuevas condiciones económicas, sociales y culturales [García Canclini: 10], el término evoca antes que nada la idea de un teatro no comercial, creado *por* y *para* las clases populares, un teatro de recursos materiales limitados, y cuyo propósito de promover los valores culturales populares generalmente se complementa con otros de tipo político y social.

A fin de comprender mejor el cambio semántico que han sufrido los términos “arte popular” y “teatro popular”, conviene examinar algunos aspectos del desarrollo histórico de la producción artística, y especialmente la teatral, dentro del sistema capitalista, cuyos efectos sobre la producción de bienes, incluyendo al arte, han sido profundos.

De hecho, para la aparición del arte burgués, el sistema capitalista modificó el modo de producir arte, separando la práctica artística del conjunto de la producción a fin de crear objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados [García Canclini: 40]. En el teatro esto significó el rompimiento de una tradición esencialmente popular que databa del medievo, durante el cual el arte escénico constituía una creación colectiva, no literaria, sin sujeción al texto, y los cuerpos de artesanos competían entre sí en las calles de la ciudad y en las ferias. Sin embargo, la compartimentación efectuada por el capitalismo en la vida urbana —separación técnica y espacial de las funciones— delimitó el ámbito del teatro mediante la apropiación privada de todos los bienes. De tal forma, los espectáculos fueron llevados de la plaza pública a los corrales primero, y luego fueron encerrados en escenarios a la italiana que marcaron una estricta diferencia entre la escena y la platea, distanciando al espectador que se volvió cada vez más pasivo. Al mismo tiempo se cambiaron la estructura de las obras, la comunicación con el público y la misma profesión teatral. El histrión, el juglar y el payaso fueron sustituidos en la sociedad feudal por el actor cortesano, y en el sistema teatral burgués por las estrellas y los divos. Las categorías de intérpretes populares fueron marginadas socialmente y hasta excomulgadas por la Iglesia [*ibid.*: 209-210].

En un editorial de la revista teatral *Conjunto* se señala que “la historia universal del teatro es la de un arte obligado a abandonar sus fuentes primigenias”, convertido por “los detentadores del poder, la fortuna y la cultura” en un instrumento para conformar las ideas y la conducta de las masas, o bien en un inocuo y exquisito “arte por el arte” puesto al servicio de los gustos de las minorías dominantes. Fue así como estos grupos relegaron a la categoría de mendicante al “auténtico intérprete del teatro popular, al histrión, al juglar, al payaso, al polichinela”, y los sustituyeron por el actor cortesano y palaciego, en el feudalismo, y por la estrella, en la sociedad capitalista burguesa. Como

resultado, las “auténticas categorías de intérpretes populares” fueron marginadas de la sociedad y hasta de la ley y los sacramentos; ser cómico “era ser vagabundo y perdelulario”. Los críticos feudales o burgueses forjaron la imagen del actor y de la actriz palaciegos o de gran sala, acuñando además la frase “cómico de la legua”, que pronunciaban “con entonación despectiva” [“El teatro retorna al pueblo”: 2-3].

Pero a pesar de esta situación precaria, los cómicos de la legua, “caminantes infatigables, con su carreta y sus trastos y telones a cuestras, eran los leales continuadores de la verdadera tradición teatral, los que buscaban su mejor público en la plaza, en los mercados, en los campos para decir verdades contra el sistema”, perpetuándose un auténtico teatro popular que “no llegaría jamás a las salas a la italiana [...] ni a las columnas de ‘espectáculos’ de los diarios y revistas”. Pero aun así, el teatro popular ha sobrevivido los rigores de los siglos para resurgir en “el gran movimiento de rebeldía teatral que se está operando en la América Latina, al compás del despertar general de las masas, de su concientización y de su lucha en ascenso hacia la liberación definitiva de todas las formas opresivas seculares” [*ibid.*: 3].

De acuerdo con este pensamiento, los teatristas latinoamericanos de hoy vienen a ser “intérpretes de un sentir colectivo” cuyo trabajo se realiza “en contacto directo con la masa para el doble propósito de la denuncia del orden injusto y caduco y del aporte a la construcción de otro orden socialmente justo y nuevo”. Además, se considera que “las formas infinitas en que el teatro está expresando a la sociedad y respondiendo a sus urgencias son las de *un verdadero teatro popular*” (cursivas nuestras). Las características de este teatro son las siguientes: la urgencia creadora en cuanto a las formas y a las técnicas, la lealtad a las clases desposeídas y la renuncia a los halagos y beneficios del éxito, la cotización y la publicidad. En fin, este nuevo teatro popular constituye una vuelta “al verdadero teatro, al teatro limpio de mixtificaciones y mercantilismos, al teatro del pueblo” [*ibid.*: 3-4].

Por su parte, el crítico teatral español José Monleón habla en su libro *Teatro y revolución* de sus experiencias como espectador, como jurado y como acompañante del grupo La Cuadra en numerosos festivales y presentaciones por casi toda la América Latina. Monleón observa que en años recientes, “en un proceso de toma de conciencia, un número incontable de campesinos, obreros y marginados, se ha dicho que si América Latina era su mundo debía haber un teatro, una economía y una política que los representase”. Y ahí fue donde “la victoria de Fidel Castro”, y la memoria de luchas pasadas de figuras como la de Emiliano Zapata estimularon a mucha gente a pelear por la transformación del *status quo*. Como resultado,

A la imitación de Europa sucedía la búsqueda de lo autóctono, a la democracia representativa [...] de unos pocos la aspiración a un socialismo de todos, a la idea de un teatro elitista la de un teatro popular, al nacionalismo burgués la nueva conciencia de América Latina.

El teatro abandonaba la academia para comprometerse con los procesos de liberación popular [13].

Después de entrevistar a una treintena de críticos, directores y actores del nuevo teatro latinoamericano, Monleón sintetiza de la siguiente forma las ideas que son comunes a la mayoría de los entrevistados:

1. La necesidad de luchar con las clases populares en la conquista de una sociedad nueva de base socialista.
2. La necesidad de un teatro inserto en ese proceso y con una estética derivada de él.
3. La necesidad de buscar al público en los lugares en que vive.
4. La necesidad de acomodar el arte a las circunstancias en las que se produce [27].

Al enfocarse en capítulos posteriores los realizadores del nuevo teatro popular en México, se verá que los hallazgos de Monleón

efectivamente representan los postulados de trabajo de estos artistas. Para nosotros este hecho comprueba nuestra hipótesis de que el trabajo de estos teatristas mexicanos, tanto a nivel artístico como político y social, viene a formar parte de una renovación artística de alcance continental.

Manuel Galich, dramaturgo guatemalteco y exdirector de la revista teatral *Conjunto*, recién fallecido, hace notar que en la historia del teatro latinoamericano, esta segunda mitad del siglo XX representará un capítulo excepcional por la inserción y la priorización de las angustias y anhelos de “nuestros pueblos” en la actividad teatral [24]. Galich contrapone dos tipos de teatro actualmente coexistentes en América Latina; por una parte, el teatro tradicional que “era y es, además, un teatro profesional, en el sentido burgués de la palabra”:

Profesiones liberales, cotización, escalafón social. Un teatro con salas adecuadas, estatales o de empresa privada; de compañías estables, con actores contratados y una o varias luminarias al frente; con propaganda, carteleras, buena prensa y crítica erudita y sensata; con públicos más o menos regulares, a veces abonados por temporadas; con escenografías *ad-hoc*, orquesta, si es el caso, talleres de vestuario, utilería, atrezzo, peluquería, tramoya, luminotécnica, etc. En fin, un teatro comercial [25].

Observa que este “teatro permanente y costeable de las grandes ciudades de América Latina”, a pesar de su nivel de calidad, “no ha trascendido más allá de la ciudad donde se ha producido e, incluso, dentro de esa misma ciudad, de un público determinado, habitual del teatro” [25-26].

Frente a este teatro “apopular”, existe otro que “opone la ideología de la revolución a la ideología de la clase dominante”:

Aunque impulsado por teatristas en muchos casos surgidos del teatro profesional a la manera tradicional [...] es un

teatro nuevo y actual en América Latina, un teatro cuyo público son las masas obreras y campesinas preferente, aunque no exclusivamente, a las cuales se acerca, a las cuales trata de interpretar y con las cuales ansía compartir la creación teatral [...] un teatro mayoritario, y por ende, popular. Y además de popular, y por eso mismo, revolucionario, puesto que está integrado al proceso de cambio, junto a otras muchas fuerzas sociales [...] mediante la transformación radical de las viejas estructuras, para la conquista de nuestra "segunda independencia" [30-31].

Además, este teatro, reprimido en muchos países latinoamericanos, ha logrado el conocimiento más allá de las fronteras de su país de origen, al contrario del teatro comercial, debido al exilio forzoso de muchos de sus representantes [29]. Dicho sea de paso, algunos de los grupos que se hallan exiliados en México actualmente son: Teatro Vivo (Guatemala), Sol del Río 32 (El Salvador) y el grupo independiente pionero El Galpón (Uruguay).

El crítico y dramaturgo guatemalteco contrasta los dos tipos de teatro además por su perspectiva o actitud vital ante lo representado, observando que "por lo general, el teatro tradicional ha sido un teatro desentendido de su realidad inmediata, viva, beligerante" y, cuando ha llevado al escenario una inquietud social, "sólo se ha tratado de una visión desde afuera del conflicto". Sin embargo,

Otro es el caso del nuevo teatro popular latinoamericano actual. Quienes lo generan están dentro del conflicto, bien porque sean los propios protagonistas del mismo: obreros, campesinos, habitantes de barriadas, estudiantes, empleados, etc., o bien porque los autores e intérpretes se han compenetrado del conflicto, lo han investigado, han convivido con aquellos protagonistas [...] y sólo han dado por definitivo un texto o un gesto cuando los mismos interpretados han admitido la autenticidad de la versión o la repre-

sentación. El público deja de ser un consumidor, para convertirse en participante activo. Y el hecho teatral ya no tiene por objeto divertir [...] sino servir a una causa que es común a espectadores e intérpretes [31].

Finalmente, Galich observa que “en materia de formas, no hay normas preestablecidas, ni modelos rígidos, ni códigos inflexibles” [*loc. cit.*]. Aceptamos plenamente la caracterización de Galich del nuevo teatro popular, pero a diferencia de él, sostenemos que uno de los propósitos de este teatro efectivamente es divertir al pueblo. Sin embargo, éste no es su único propósito ni siempre el fundamental, ya que existen otros fines de tipo político y social. Además, si bien es verdad que no hay “códigos inflexibles”, Boal y Buenaventura influyen frecuentemente en los nuevos teatristas populares tanto por la perspectiva política que incorporan a sus obras como por el proceso de creación colectiva de Buenaventura y las numerosas técnicas teatrales elaboradas por Boal (véase: Buenaventura, “Ensayo de dramaturgia colectiva”; Boal: *Técnicas, Stop, Teatro de oprimido*; también, nuestro capítulo 2, en el que se describe un proceso de creación colectiva utilizado en proyectos teatrales populares patrocinados por el Estado).

Domingo Piga presenta un análisis sumamente atinado del fenómeno del teatro popular. Para Piga, “el gran teatro, el que ha marcado una época y trascendido en la historia [...] ha sido siempre popular. Decimos popular en un amplio sentido, en que sus temas (problemas) y sus personajes (conflictos), se identificaban plenamente con [...] la inmensa mayoría de la población”. Además, según él las dos constantes vivas del más puro teatro popular han sido su calidad de espectáculo-fiesta y la participación creciente y determinante del pueblo [6-7].

Piga también distingue entre dos tipos de arte opuestos: el “populismo —la antípoda de lo popular”, dado al público para satisfacer su necesidad real de recreación, y que incluye la radio-novela, la telenovela, la fotonovela y las tiras en serie; “su base

es lo epidérmico de lo emocional y del sentimentalismo, expresión de conflictos privados de seres a quienes lo social, lo económico y lo político no toca ni los alcanza”. Nota además que “el teatro de nuestra época ha encontrado una vía de difusión a través de la radio y de la televisión, que lo hace accesible a millones de personas” constituyendo, para la realidad latinoamericana, “armas de un solo filo” que “venden alienación y un falso modo de vida” [12].

Por otra parte, el teatro popular actual, que responde a las necesidades de nuestro tiempo, empieza a aparecer en Latinoamérica “en la acción diaria, en la creación anónima de un teatro que surge por las apremiantes necesidades de comunicación directa, bajo la opresión de dictaduras”. Este teatro es, por lo tanto, “la respuesta popular y revolucionaria del arte, como precursor de un pensamiento nuevo y de la necesidad de comunicación del hombre oprimido, en un mundo en el cual aún no se producen los cambios estructurales” [10].

En síntesis, históricamente las características del teatro popular, según Piga, han sido las siguientes:

1. Obras: contenidos que eleven moral y culturalmente al hombre y apoyen su educación, tesis y problemas sociales, teatro crítico de la sociedad actual y a veces romántico anunciador de un mundo futuro sin injusticias y en el cual el hombre puede ser feliz, presencia de la lucha de clases y de temas políticos; un teatro que tiene necesariamente que ser entretenido, para que exista la posibilidad de atraer a las masas populares.

2. Forma y estructura: predominio del realismo, en especial la tendencia crítica y social de herencia ibseniana; también la idea de que sólo a través de formas nuevas y por medio de símbolos es posible hacer teatro popular, incluso prescindiendo de las estructuras tradicionales.

3. Público: la creación de salas en los barrios con precios muy bajos para competir con los del cine y para salvar el obstáculo de la distancia de la sala teatral, del hogar y del trabajo [17-19].

También hace hincapié en el hecho de que “en un auténtico teatro popular, si no existe el diálogo, no existe el fenómeno teatro popular”. La palabra “espectador” no cabe en esta concepción del teatro, porque el público es participante, no se limita a ser sólo receptor de lo que ve y oye en el escenario. Además, el teatro popular constituye un desafío para el autor y “lo obliga a tomar parte en una lucha colectiva, a vivir ideológicamente en un grupo social, a recibir y dar de modo tal que su producción artística sea, más que el reflejo, el resultado de una verdad en la que han participado todos los ejecutantes artísticos y la comunidad”. Por esta razón, deduce Piga, ha surgido el teatro de creación colectiva como la “respuesta necesaria, imprescindible, a la carencia del autor que creara la obra que la época, su gente y sus problemas reclamaban” [19].

Peter Brooke, director veterano de la Royal Shakespeare Company de Londres, establece varias categorías de teatro, entre las cuales se hallan el “teatro fatal” (*deadly theatre*), el “teatro sagrado” (*holy theatre*) y el “teatro tosco” (*rough theatre*).

El teatro fatal es generalmente comercial pero “malo”, debido a la baja calidad de las obras y a su incapacidad para comunicar, resultado de la mala preparación de los actores o del conformismo de un público igualmente “fatal”, que se contenta con aburrirse porque cree que la verdadera cultura no debe ser estimulante. El teatro sagrado es el de lo “invisible hecho visible” e incluye obras de toda índole, y el teatro cuya constante a través de los siglos ha sido su carácter “tosco” es el teatro popular. Brooke caracteriza este teatro de la siguiente forma:

Sal, sudor, ruido, malos olores; el teatro que no se hace en un teatro, el teatro sobre carretas, sobre vagones, sobre caballetes, el público parado, tomando, sentado a mesas, participando, respondiendo; el teatro del cuarto al fondo, de arriba, en graneros; la presentación de una sola noche, la sábana rota colgada, el biombo viejo que oculta los cambios rápidos. (Traducción nuestra.)

Nota que época tras época, las experiencias teatrales más vitales ocurren fuera de los recintos construidos precisamente para ese propósito; el teatro tosco es un teatro cercano al pueblo, generalmente caracterizado por una falta de refinamiento (*style*), ya que éste requiere de más tiempo; también la comunicación llevada a cabo bajo condiciones toscas es revolucionaria, dado que cualquier objeto que está a la mano puede convertirse en recurso.

El teatro popular, librado de la unidad de estilo, utiliza un lenguaje realmente muy refinado y elaborado a su manera. Es antiautoritario, antitradicional, antipompa y antipretensión; además, es el teatro de la sátira feroz y de la caricatura grotesca. El director británico observa también que todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a las fuentes populares, como ha sido el caso de Brecht y Artaud, entre otros.

Este teatro, dice, existe en parte para provocar la alegría y la risa, ya que la comicidad más fuerte es la que surge de los arquetipos, de la mitología y de situaciones básicas recurrentes, e inevitablemente está profundamente arraigado en la tradición social. Es un teatro que aparentemente no tiene estilo, ni convenciones, ni limitaciones, aunque en realidad posee las tres cualidades [66-71].

Al enfocarse el tema del teatro carpero de revista en los capítulos 3 y 4, esta caracterización de Brooke resultará sumamente apropiada ya que refleja fielmente, tanto en términos físicos como artísticos, la realidad de ese género chico mexicano, realizado en teatrillos de pocos recursos y a cuyas obras se incorporaban una variedad de tipos populares y personajes "arquetipos". CLETA y el Grupo Cultural Zero han resucitado ese género con el propósito de responder a la realidad actual mediante una forma artística que el público conoce y en la que se reconoce.

Boal, a partir de su distinción entre "pueblo" y "antipueblo", propone tres categorías de teatro que se relacionan con el pueblo, y en las cuales se hallan dos perspectivas distintas:

1. *Teatro del pueblo y para el pueblo*; “esta categoría es eminentemente popular: el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario. Las representaciones se hacen generalmente para grandes concentraciones de trabajadores, en los sindicatos, en las calles, en las plazas, en los circos.”

Dentro de esta primera categoría, según Boal, se pueden representar por lo menos tres tipos de teatro popular:

a. “De propaganda”, que trata los problemas más urgentes e importantes para las comunidades populares, cuyo objetivo es explicar con urgencia al público un hecho ocurrido a fin de prepararlo para la acción política. Se trata de un teatro “insolente, agresivo, grosero, estético”. (Esta categoría corresponde al género de “panfleto” utilizado por CLETA; véase el capítulo 3.)

b. “Didáctico”, que se centra en problemas más generales, cuyo propósito no es movilizar al público frente a un hecho inminente —como votar, hacer huelga o manifestación— sino ofrecerle una enseñanza práctica o teórica. (Esta forma de teatro popular es la que ha predominado dentro del teatro popular patrocinado por el Estado en México; véase el capítulo 2.)

c. “Cultural”, que rescata elementos del folklore tradicional como cantos y danzas, a veces en forma convencional y otras introduciendo cambios originales para reflejar una situación política o social de la actualidad [*Técnicas*: 19-32]. (Esta categoría también ha sido de primordial importancia para el teatro popular patrocinado por el Estado en México; véase el capítulo 2.)

2. *Teatro de perspectiva popular, pero para otro destinatario*; se trata de obras dirigidas a la burguesía. Boal aclara que los públicos llamados “burgueses” no siempre están formados exclusivamente por burgueses, sino que “incluyen también a pequeño-burgueses —bancarios, estudiantes y profesores, profesionales liberales, etc.— que, por su alienación, muchas veces aceptan la ideología burguesa, sin disfrutar de las ventajas de esta clase; piensan como burgueses pero no comen como ellos. Tienen la misma ideología porque están sometidos a los medios de infor-

mación y divulgación que son propiedad de la burguesía y que, por lo tanto, transmiten sus ideas y opiniones.” Según él “el público burgués contiene sólo un 10% de burgueses: los demás son aspirantes”; es un grupo que podría denominarse, usando el término de Nixon, “mayoría silenciosa”, silenciosa porque sus valores morales están destruidos, silenciosa “por perturbada, por no informada o mal informada”. El teatrasta brasileño agrega que “aun aquella parte del público directamente ligada al pensamiento burgués debe ser influida por el pensamiento popular”. Una última distinción: este tipo de teatro puede ser de contenido implícito, a la manera de Brecht o de Sartre durante la ocupación nazi, o bien de contenido explícito, posible sólo en momentos de especial liberalismo [*Técnicas*: 33-41].

Por lo tanto, la burguesía y la pequeña burguesía constituyen un público considerado por Boal como importante para el teatro de perspectiva popular ya que éste les presenta a tales grupos una oportunidad frecuentemente única de ser destinatarios de una opinión no oficializada.

3. *Teatro de perspectiva antipueblo y cuyo destinatario es el pueblo*; es abundantemente patrocinado por las clases dominantes como instrumento de formación de la opinión pública. De las tres, es “la única categoría que nada tiene realmente de popular; apenas su apariencia. Incluye la absoluta mayoría —por no decir la totalidad— de las series de TV, de las películas cinematográficas ‘made in USA’ y de las obras presentadas ‘on-Broadway, on-calle Corrientes, on-avenida Copacabana’ y todos los otros on” [*Técnicas*: 42].

En síntesis, Boal sostiene que el teatro, para ser popular, “debe abordar siempre los temas según la perspectiva del pueblo, vale decir, de la transformación permanente, de la desalienación, de la lucha contra la explotación” [*ibid.*: 28], idea que se verá compartida plenamente por los nuevos teatrastas populares mexicanos en los próximos capítulos.

Finalmente, Rodolfo Valencia, supervisor artístico de proyectos de teatro popular patrocinados por el Estado, define al

teatro popular desde la misma perspectiva clasista que ha caracterizado a las demás definiciones que hemos recogido. Para Valencia, se trata de “un teatro que está ligado a la clase de las masas trabajadoras y que es expresión de los problemas, de los anhelos y conflictos de los individuos que pertenecen a las clases populares”. El maestro le reconoce un sentido clasista al término “popular”, para él ineludible dado que lo popular “pertenece a las clases populares, surge de las clases populares y recoge, en términos generales, las raíces y las tradiciones culturales de un país, generalmente mantenidas por estas clases, porque ni la clase media ni la burguesía se ocupan de mantenerlas, sino que son justamente las clases populares a las que están ligadas y que las producen en un arte popular”. En fin, Valencia considera como popular “un teatro que está ligado totalmente a la problemática socioeconómica y cultural de las clases populares” [Entrevista: julio de 1983].

Éstas son, pues, las ideas que han expresado toda una gama de especialistas sobre el fenómeno del teatro popular, y en particular sobre el del nuevo teatro popular. Como se mostrará en los cuatro capítulos siguientes, estas caracterizaciones son compartidas por los teatristas mexicanos objeto de este estudio, y su realización en el plano de la praxis ha sido comprobada a través de nuestras propias observaciones, investigaciones y análisis de su actividad artística. A continuación sintetizamos el material presentado hasta ahora, planteando nuestras propias definiciones y tesis de trabajo.

Definiciones de trabajo, planteamiento de tesis

A. “Cultura” y “manifestaciones culturales”

1. La cultura es, para nosotros, la visión del mundo compartida por los integrantes de cualquier grupo social, resultado de su experiencia colectiva de tipo natural, social y espiritual; las

manifestaciones culturales son aquellas creaciones materiales, intelectuales o espirituales que responden a las circunstancias y necesidades vitales de un grupo social y en las cuales se plasma su visión del mundo compartida.

2. Reconocemos que todo grupo social es portador de cultura y que ésta no es patrimonio exclusivo de un solo grupo dentro de una sociedad; además, en las sociedades de clase o étnicamente diversas, las manifestaciones culturales de un grupo social dado suelen adquirir rasgos que las diferencian de las de otros grupos. Estas diferencias responden tanto a diferentes visiones del mundo como a los distintos tipos de relaciones que existen entre esas manifestaciones culturales y las etapas constitutivas del proceso económico.

B. "Pueblo" y "arte popular"

1. Pueblo es para nosotros el conjunto de aquellos grupos marginados del proceso político y generalmente de los beneficios del sistema económico predominante. Respecto a Latinoamérica, incluye al proletariado urbano y el rural, los campesinos, los grupos indígenas y sectores de la pequeña burguesía. El arte popular es, para nosotros, el arte producido, dentro de las sociedades de clase, *por* y *para* esos grupos, un arte mayoritario destinado al consumo no mercantil y a la utilidad, a la satisfacción colectiva de sus necesidades vitales y espirituales.

2. En los últimos 20 años, aproximadamente, se ha dado el desarrollo generalizado de un nuevo arte popular en Latinoamérica, cuyos propósitos han sido la entretención del pueblo, la conservación de sus valores culturales, el examen crítico de las circunstancias políticas y socioeconómicas que le afectan y la reflexión crítica como preparación para la acción concreta sobre realidades apremiantes; es un arte cuya perspectiva es el cambio.

C. "Teatro popular"

1. Tradicionalmente ha existido en Latinoamérica un teatro popular tradicional y folklórico de raíces indígenas y europeas y de tipo histórico y religioso; este teatro sigue vivo hoy día aunque en grado cada vez más mermado.

2. Ha surgido un nuevo teatro popular dentro del movimiento continental del nuevo arte popular latinoamericano. Este nuevo teatro popular existe de, por y para las clases populares; incorpora elementos del teatro popular tradicional, reinterpre-tándolos de acuerdo con la situación vital actual del pueblo; reúne eclécticamente métodos de creación y de actuación contemporáneos; presenta los conflictos dramáticos desde la perspectiva del cambio e incorpora al espectador, en la medida que sea posible, como participante activo del espectáculo.

D. *El nuevo teatro popular en México*

A raíz de nuestras investigaciones de campo llevadas a cabo durante los veranos de 1983 y 1984 principalmente en la ciudad de México, en Cuernavaca y Guadalajara, planteamos lo siguiente:

Que a pesar de la casi inexistente documentación al respecto, existe en México un movimiento teatral que por sus características especiales se inserta dentro del movimiento del nuevo teatro popular latinoamericano.

Para los propósitos del presente estudio hemos categorizado los grupos y proyectos teatrales que conocimos a través de nuestras investigaciones, y los que para nosotros forman parte de este movimiento, de acuerdo con su ámbito de trabajo o forma de subsistencia:

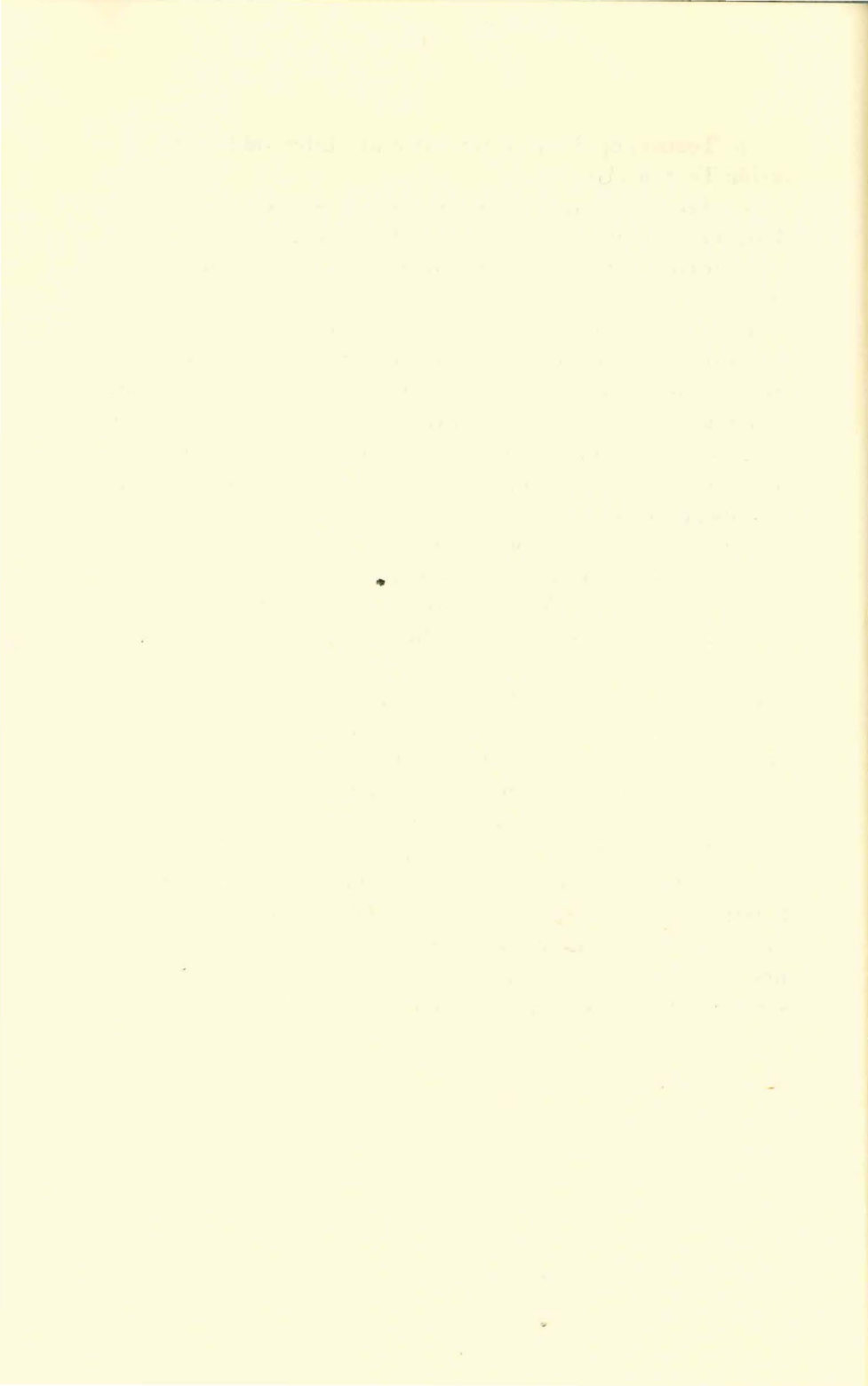
a. Teatro popular dentro del Estado (Teatro Conasupo de Orientación Campesina, Proyecto de Arte Escénico Popular, Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos).

b. Teatro popular proletario (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística).

c. Teatro popular independiente (Grupo Cultural Zero, Teatro Cooperativa Denuncia de Felipe Santander).

A través de nuestra asistencia a numerosas presentaciones tanto al aire libre como en foros cerrados, tanto en el ámbito urbano como el rural, mediante entrevistas con actores, directores y dramaturgos, y por medio del análisis de materiales impresos publicados o bien inéditos de los varios proyectos y grupos, hemos llegado, creemos, a un nivel particular de penetración de los mecanismos que determinan el comportamiento artístico, político y social de estos nuevos teatristas populares dentro de la sociedad mexicana.

En capítulos posteriores examinaremos con más detalle los antecedentes del nuevo teatro popular en México, así como obras representativas y las ideas que sobre la labor escénica propia han expresado grupos, artistas individuales y directores. En el capítulo 2 de este estudio examinaremos tres proyectos recientes de teatro popular realizado dentro de dependencias estatales; en el capítulo 3, el trabajo que la organización nacional Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística lleva a cabo totalmente independiente de las instancias gubernamentales, y en los capítulos 4 y 5 enfocaremos el trabajo de dos grupos que funcionan esencialmente en forma independiente, aunque mantienen lazos con distintas dependencias estatales: el Grupo Cultural Zero de Cuernavaca y el Teatro Cooperativa Denuncia de Felipe Santander. En el último capítulo presentaremos nuestras conclusiones en torno a estos grupos y proyectos, examinando las semejanzas que los unen y las diferencias que los separan.



CAPÍTULO 2

CONTENTS

Teatro popular dentro del Estado

Introducción

Iniciamos nuestro estudio examinando lo que denominamos “teatro popular dentro del Estado”. Se trata de tres proyectos subvencionados en los últimos años por distintas dependencias del gobierno mexicano: Teatro Conasupo de Orientación Campesina (1971-1976), patrocinado por la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO); Arte Escénico Popular (1977-1982) de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública (SEP); y el proyecto Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), también una rama de la SEP (1983-).

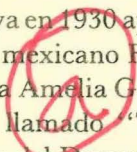
Con ciertos antecedentes en los años treinta y cuarenta, los cuales examinamos a continuación, estos proyectos, bajo la supervisión artística del maestro Rodolfo Valencia, han extendido un teatro popular y progresista de las áreas urbanas al campesinado; también han contribuido a una toma de conciencia entre las clases populares rurales (y en una forma limitada, entre las urbanas) para el mejoramiento de sus condiciones vitales y, en lo artístico-cultural, para la producción teatral independiente y la conservación de una identidad cultural propia. Como nota Germán Meyer, uno de los promotores del

Teatro Conasupo y de Arte Escénico Popular, el propósito fundamental de estos proyectos ha sido que la gente del campo llegue a “utilizar el escenario natural de su pueblo para mostrar, decir y hacer sentir sus inconformidades y sus anhelos, sus luchas y sus sueños, su historia pasada y el mundo que quieren para sus hijos” [*Memoria*: 69].

Al considerarse el tema de este capítulo, de inmediato surge la duda de si un teatro que depende económicamente de fondos estatales en el México actual puede llegar a ser verdaderamente “popular”, en el sentido en que nosotros entendemos este término; creemos que la respuesta es afirmativa, y en este capítulo comprobamos nuestra hipótesis mediante una documentación minuciosa que incluye documentos internos, entrevistas realizadas por nosotros, reseñas y análisis de varios textos dramáticos.

Veamos primero los antecedentes históricos del teatro popular patrocinado por instancias estatales en México, y luego la historia particular de cada uno de estos tres proyectos; también, la forma singular en que han logrado sus propósitos mediante sus actividades entre el pueblo mexicano desde 1971 hasta la actualidad.

Teatro popular dentro del Estado en México: antecedentes

Aunque es en los últimos 20 años cuando se generaliza el uso del término “teatro popular” en un sentido distinto al de un teatro folklórico tradicional, ya en 1930 apareció un artículo escrito por el insigne dramaturgo mexicano Francisco Monterde en el que nos relata que la señora  Amelia González Caballero de Castillo concebía un proyecto llamado “Teatro Popular Mexicano”. Contando con el apoyo del Departamento del Distrito Federal, dicho proyecto fue impulsado, para citar a Monterde, por “el triste cuadro de los espectáculos con que se cuenta en la actualidad”. Ese proyecto proponía “que el movimiento regenerador parta de abajo hacia arriba; de las clases humildes a las supe-

riores”. El dramaturgo observa que “la gente adinerada en México va rara vez al teatro. Sólo el prestigio resonante de una compañía extranjera la arranca de su apatía” [117].

En contraste, señala Monterde, “el pueblo [...] sigue fielmente la tradición. Llena por completo las localidades baratas del único teatro en que todavía se representaban melodramas nacionales como *La Llorona*, *Chucho el Roto* y *San Felipe de Jesús*”. Otra clase de obra frecuentada por las clases populares en aquellos tiempos era “el llamado ‘género chico’ [...] en revistas hechas a base de chistes con alusiones políticas del momento actual y abundantes desnudos que poco o nada tienen de artísticos”. Además, Monterde constata la existencia de “teatrillos de barrio” o “carpas”, a los que acudía un “numeroso contingente de las clases trabajadoras que disfrutaban por un precio mínimo —unos cuantos centavos— de un programa en que figuran bailes, canciones y algún sainete español o una antigua zarzuela” [*loc. cit.*]. (Nos ocupamos con más detalle del fenómeno del teatro carpero en los capítulos 3 y 4 de este estudio.)

Frente a este teatro de género chico, la señora González Caballero se proponía fomentar entre los obreros “la afición al buen teatro, al teatro que al mismo tiempo los divierta y eduque”. Para realizar este proyecto hizo un llamado a los autores dramáticos para que escribieran “obras modernas, breves, en cuadros pequeños, propias para representarse ante obreros y, en muchos casos, por los mismos trabajadores del campo o de las fábricas” [118].

Dentro de dicho proyecto se contemplaban dos ramas: una urbana y otra campesina. Para impulsar ésta, la SEP convocó a un concurso para premiar las mejores obras adecuadas al ambiente campesino que se representarían en teatros al aire libre construidos en cada pueblo. Las representaciones en el ámbito urbano se harían en el interior de teatros transportables, instalados “en los barrios más lejanos, en las plazuelas más humildes”. Para ello, un ingeniero de fama, Carlos Obregón Santacilia, diseñó el “primer teatro popular que en la actualidad

se construye'', una clase de carpa encargada por el Estado. Monterde la describe así:

Es de forma circular, como un circo. El escenario, circular también, es giratorio y está dividido en tres sectores, que aparecen sucesivamente ante el público, para que no se pierda tiempo en las mutaciones. Así pueden representarse, ante la gradería semicircular, en un amplio espacio, las obras de moderna factura, construidas en una sucesión de cuadros breves, lo mismo que las obras clásicas de la época áurea.

Es más: la decoración de las dos primeras carpas se encomendó a Diego Rivera y al conocido escenógrafo Carlos González, también colaborador en el diseño interior del Teatro del "Murciélago Mexicano" [118].

Aunque no se hallan noticias posteriores sobre los resultados del proyecto "Teatro Popular Mexicano", éste constituye indudablemente una de las primeras aplicaciones del término "teatro popular" en México a una forma teatral con fines de entretenimiento y de enseñanza dirigida a las clases obrera y campesina. Si bien era en cierta medida un teatro impuesto cuyas obras vendrían de fuentes externas, de todos modos era una de las primeras tentativas de restablecer una tradición teatral popular, incorporando, si el proyecto se logró según los planes iniciales, a obreros y a campesinos como actores y ya no como simples destinatarios.

En 1937 el historiador del teatro mexicano Armando de Maria y Campos documentó la existencia de un "teatro popular para obreros y niños, más para éstos que para aquéllos", realizado bajo la dirección de José Muñoz Cota, jefe del Departamento "revolucionario" de Bellas Artes de la SEP. Maria y Campos escribe que el "maese" Muñoz Cota ya había celebrado tres "festivales culturales al aire libre" (títeres, farsas infantiles, bailes típicos y música popular) los domingos por la mañana en la Alameda Central de la ciudad de México, detrás del Hemiciclo

a Juárez. El historiador mexicano caracteriza estos espectáculos como “un teatro a la vez que popular y artístico, didáctico, de acuerdo con las doctrinas oficiales” y de un “vigor popular, proletario” pocas veces presente en el teatro infantil de España, Rusia o Inglaterra. Algunas de las obras presentadas eran *Caperucita* y *Firuleque en el circo* del grupo Rin Rin, y *El milagro*, “farsa pueril con moraleja”, de Salazar Mallén, presentada por el grupo de Germán Mallén Cueto [*Presencias*: 219-224].

Por su parte John B. Nomland, estudioso norteamericano del teatro de México, ha constatado la existencia del teatro popular del “maese” Cota y de otros proyectos similares subvencionados por instancias estatales. De hecho, el concepto de un teatro didáctico popular empieza a tomar forma durante los años veinte, cuando José Vasconcelos se encargó de la dirección de la nueva Secretaría de Educación Pública [74].

Como precursor de las diversas manifestaciones de “teatro rural o campesino” de este siglo destacan las llamadas Misiones Culturales, escuelas normales ambulantes que utilizaban el teatro como medio para dar instrucción sobre rudimentos de sanidad, el control de las plagas, la rotación de las siembras y el significado de la Revolución, así como sobre juegos y deportes. El propósito era despertar el interés de los habitantes rurales en sus propios problemas, para enseñarles la manera de resolverlos y para estimularlos a la acción. Nomland señala que para 1949 había 48 misiones trabajando a través de la República, y que “con los mismos objetivos de rehabilitar y elevar los niveles de vida en las comunidades rurales, el Departamento de Misiones Culturales (dependiente de la Dirección General de Alfabetización y Educación Extraescolar de la SEP) había organizado cuatro tipos de misiones: rural, especial urbana, motorizada y cinematográfica” [74-75].

Entre 1942 y 1948 las Misiones Culturales construyeron 200 teatros, presentaron 500 obras y dieron 400 funciones de marionetas. Sin embargo, observa el crítico, apoyándose en un reporte de la Unesco [Hughes: 10, nota 3], “durante esos años el interés

por el drama educativo disminuyó considerablemente y las misiones cinematográficas recibieron principalmente la atención oficial, del mismo modo que las representaciones de marionetas están siendo suplidas por las caricaturas animadas” [75]. Nomland cita otro documento redactado en 1936 [Cook: 144] en el que se establece que “durante los seis años en que se mantuvo el entusiasmo por los teatros al aire libre, a partir de 1930, se construyeron entre 3 600 y 4 000 teatros en otras tantas escuelas” [75]. Pero a pesar de esta actividad febril, en 1938 se observó [García Ruiz: 6-7] respecto a los teatros al aire libre que “hoy de esos teatros muchos han caído y de los que siguen en pie no se hace el debido y conveniente uso”, lo cual se debió principalmente a la falta de autores bien preparados para escribir obras educativas [76-77].

Aun así, Nomland documenta la existencia de varias colecciones de obras que fueron creadas para esos teatros, “destinadas a la comunidad más bien que a la escuela”. Entre ellas se cuenta una colección editada en 1945 por la Dirección General de Educación Higiénica de la Secretaría de Salubridad y Asistencia llamada *Teatro sanitario infantil*, cuyas obras “se limitan a los problemas de la salud que necesitan atención más urgente” [77]. También Gabriel Ramos Millán, a través de la Comisión del Maíz, ayudó en la presentación de ballets, “trabajos que intentan demostrar las ventajas de los nuevos métodos agrícolas y especialmente el del empleo del maíz híbrido” [78]. Y así surgían proyectos esporádicos y de poco alcance hasta el año límite del estudio de Nomland. 1950.

Indudablemente las experiencias acumuladas de estas tentativas influyeron en la creación de proyectos posteriores. El Teatro Conasupo de Orientación Campesina (1971-1976), por su fuerte acento inicial en asuntos de tipo agrícola-técnico, vendría a ser heredero directo de esas experiencias; sin embargo, este proyecto cambiaría profundamente el rumbo del teatro popular dentro del Estado al sustituir los temas “prácticos” por otros que tratarían en forma crítica la situación política y socioeconómica

del pueblo rural, e incorporando como actores a campesinos, quienes crearían en forma colectiva sus propias obras; estas modificaciones, creemos nosotros, responden a la influencia del nuevo arte popular latinoamericano. A continuación rastreamos la historia del Teatro Conasupo, así como la de otros dos proyectos que han continuado la línea de aquél: el Proyecto de Arte Escénico Popular de la SEP y el Teatro Popular del INEA.

Teatro Conasupo: historia

En 1971 nació el Teatro Conasupo de Orientación Campesina como respuesta a la necesidad de crear un auténtico frente de comunicación entre el Estado (o sea, CONASUPO, la Compañía Nacional de Subsistencias Populares) y los campesinos, una comunicación que no fuera “formal o burocrática, sino humana y viva”, según nota Meyer en su *Memoria* [1].

El Teatro Conasupo se ideó inicialmente como un instrumento de comunicación “extensionista”: llevar al campo buenas obras del repertorio universal y, aprovechando la presencia del público en la representación, dar y recibir información sobre la función de Conasupo en el pueblo [Meyer, “Caminando”: 57]. Ésta consistía esencialmente en proporcionarles a los campesinos una orientación sobre programas de comercialización de sus productos, la construcción de bodegas, el uso de fertilizantes e información sobre la nutrición. Eraclio Zepeda, jefe del Grupo de Divulgación para dicho proyecto, nos habla sobre los propósitos tanto políticos como culturales del Teatro Conasupo, los que con el tiempo llegaron a complementar los fines de la enseñanza técnica:

Las tareas de estas brigadas son triples. Primero realizan una que podríamos llamar de información. Consiste en orientar al campesino indígena sobre cómo luchar contra las violaciones a la ley. Cómo organizarse, para eso, por ejemplo.

Después, vienen las tareas de orientación. Es decir, de cómo derrocar al enemigo explotador, digamos el hacendado. Y, por último, las de aprovechamiento de su pasado cultural [“Las brigadas”: 81].

Además, Zepeda observa que “la tendencia del Grupo de Divulgación es aprender del pueblo, ligarse con las masas, tener una corriente de comunicación continua y constante para que nunca sea un organismo muerto” [Meyer, *Memoria*: 1].

De hecho, El Teatro Conasupo resultó de un proceso de búsqueda por parte de un grupo de jóvenes, críticos de la política estatal, que pensó colaborar con la CONASUPO en beneficio del campesinado sobre las siguientes bases, referidas por el mismo Zepeda:

1. Que el sector democrático del Estado mexicano esté dispuesto a frenar el fascismo; 2. Que profundice la vida democrática del país; 3. Cumplir con la Ley de Reforma Agraria; 4. Que se haga el reparto de la riqueza por la vía hacendaria, impositiva. El que tenga más, que pague más, y 5. Que el Estado mantenga una línea de absoluta independencia con respecto al imperialismo [“Las brigadas”: 81].

La necesidad que sentían estos jóvenes de establecer un contacto directo con los campesinos se tradujo primero en actividades deportivas, “siempre con un contenido social”, por las cuales aprendieron a comunicarse mejor con los habitantes rurales. Luego surgió un periódico con un tiraje de 50 000 ejemplares escrito por los mismos campesinos. “Y así —nota Zepeda— de ascenso en ascenso, llegamos a las brigadas de teatro” [*ibid.*: 83].

Rodolfo Valencia, supervisor artístico del Teatro Conasupo, comenta el pacto que se hizo con el gobierno: “El compromiso con el Estado fue muy interesante; fue una alianza a partir del compromiso de que este teatro jamás se pondría al servicio de intereses políticos oficiales. El pacto era muy claro: es un teatro



Maestro Rodolfo Valencia: Teatro Conasupo, Proyecto de Arte Escénico Popular, Teatro Popular del INEA.

que va a pagar el Estado, pero que está ligado a los intereses de los campesinos y no a los intereses de los políticos y de los gobernantes. Echeverría hacía todo esto, aceptó el pacto” [Entrevista].

Las primeras dos brigadas del Teatro Conasupo se formaron con actores de la Escuela de Teatro de Bellas Artes para que pudieran hacer una especie de servicio social, representando obras del repertorio universal en un medio rural: las farsas de la Edad Media, las obras cortas de Molière y las obras de Chejov [Valencia, Entrevista].

Sin embargo, la propia dinámica de la experiencia llevó a dos cambios de fundamental importancia: para acercar más este teatro a las preocupaciones de la gente, al lado de las obras clásicas se formaron pequeñas improvisaciones que, a la manera de las obras de la Commedia dell’Arte italiana, trataban de sintetizar la problemática fundamental de los espectadores campesinos a través de cinco personajes. “Don Trinquetes” y “Doña Trácalas” se disfrazaban de mil maneras para explotar al pueblo como comerciante, político corrupto, acaparador o cacique, personajes teatrales que tienen su origen en el diablo y la

muerte; “Juan sin Ganas” aceptaba dócilmente su explotación, mientras que “Juan sin Miedo” estaba dispuesto a entregarse a la lucha en contra de sus enemigos, aunque al principio no sabe bien cómo y falla en sus intentos. Sin embargo, “Clarín Cantarero” era el ciudadano suficientemente sabio y enterado de la situación nacional e internacional y sobre todo que conocía las leyes y los derechos de su país para mostrarle a “Juan sin Miedo” cómo enfrentarse a los explotadores [Meyer, *Memoria*: 2-3].

Tal esquematismo inicial fue el punto de partida de una experiencia de creación colectiva que finalmente llevó a las brigadas a incursionar en una nueva dramaturgia, sustituyendo totalmente las obras clásicas. Este proceso exigió a su vez un cambio en el actor, ya que la experiencia mostró que los actores urbanos, “extensionistas”, no eran los más adecuados para esta labor. Meyer nos dice que “las características culturales de los compañeros de la Escuela de Teatro del INBA, su apego a un cierto modo de vida y, por lo tanto, a una cierta ideología, su falta de compromiso real con lo planteado en las obras, sus problemas de convivencia social, pero sobre todo su profundo desconocimiento de la realidad campesina” eran factores determinantes para el segundo cambio sustancial que se daría en el Teatro Conasupo [“Caminando”: 57].

Debido al gran entusiasmo con que los campesinos recibían a las brigadas de teatro, y además por la necesidad de hacer esta nueva dramaturgia con los que sí sabían perfectamente todos los efectos del engaño, de la pobreza y de la ignorancia, en noviembre de 1972, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, se iniciaron los trabajos de selección y reclutamiento de candidatos para formar las primeras brigadas campesinas del Teatro Conasupo de Orientación Campesina [Meyer, *Memoria*: 6]. Según Rodolfo Valencia, lo que se planteó entonces fue un programa de recuperación cultural y lingüística con proposiciones de cambio a través del teatro. En San Cristóbal se formó un taller, y a los aspirantes se les daban estudios de primaria o de secundaria en forma bilingüe desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la

noche, con estudios intensos tanto académicos como teatrales [Entrevista]. Valencia recuerda la llegada de una de las brigadas a un “paraje” de la sierra de Chiapas:

Éste es realmente uno de los fenómenos más interesantes en la historia del teatro en México —de pronto llegar a un paraje de los altos de Chiapas y ver cómo los campesinos iban bajando de todos lados. Ya sabían que iban a ver teatro pero que era algo que nunca habían visto, y ya sabían porque los profesores se encargaban de hacer la propaganda antes de la llegada de algún grupo.

Lo que era fascinante era ver su reacción ante un espectáculo que seguramente conocían hace muchos siglos pero que ahora habían olvidado totalmente, que hablaba de sus problemas en su propia lengua y que los fascinaba verdaderamente. Yo vi muchísimas de esas funciones y el fascinado era yo por el público, la reacción y la entrega total al espectáculo y la respuesta a la hora de la discusión de los problemas con los muchachos que formaban el grupo.

Al mismo tiempo, para mí haber tratado a estos grupos de jóvenes indígenas ha resultado ser una de las experiencias más ricas de mi vida [Entrevista].

Valencia nota además que este teatro indígena, tan ligado al rescate de tradiciones, estaba cada vez más separado de intereses directos y pragmáticos de la CONASUPO; la cual, respondiendo a los logros asombrosos que el Teatro había realizado respecto a las relaciones entre la institución y el campesinado de México, le dio carta blanca a Valencia y a sus directores para hacer lo que quisieran dentro del proyecto [Entrevista].

El ímpetu del movimiento teatral Conasupo siguió ganando fuerzas, y cifras publicadas en el *Cuaderno del Brigadista* de julio de 1974 presentan el siguiente panorama: 16 brigadas existentes; 7 de actores o estudiantes de actuación (dan funciones 6 días a la semana); 3 de estudiantes universitarios (dan

funciones los fines de semana); y 6 de campesinos (3 dan funciones 6 días a la semana y 3 los fines de semana) [cit. en Meyer, *Memoria*: 9].

De estas 6 brigadas formadas por jóvenes campesinos que no sólo nunca habían actuado sino que ni siquiera habían visto teatro, 5 trabajaban en lenguas indígenas: tzeltal, tzotzil y tojolabal en Chiapas; náhuatl en Tlaxcala y triqui en Oaxaca [*ibid.*: 7]. Y junto con el nuevo actor se llegó también a nuevos planteamientos de contenidos (ya no sólo técnicas de comercialización agrícola sino también mensajes de unidad y de lucha, adaptaciones de cuentos) y a la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral (no enseñar a actuar y fingir sino a comunicar y a ser). A la vez, se empezó a coordinar centralmente las líneas y enseñanzas del programa y a delegar autonomía a la brigada, ahora colectivamente responsable de su itinerario de funciones, su espectáculo, sus recursos económicos y su convivencia [Meyer, “Caminando”: 57].

El mismo *Cuaderno del Brigadista* caracteriza de la siguiente manera la forma definitiva que para mediados de 1974 había logrado el Teatro Conasupo: “Lucha contra la venalidad, la corrupción, la falta de una orientación más adecuada. Y aquí entonces el teatro se constituyó en un arma al servicio del pueblo; un arma contra mecanismos y prácticas de explotación; un arma para ayudar a transformar estructuras opresivas prevalecientes en el medio rural. Aquí el teatro induce al cambio” [cit. en Meyer, *Memoria*: 8-9].

El director Germán Meyer pinta con sus palabras el ambiente fascinante en torno a una función del Teatro Conasupo:

Desde temprano el aparato de sonido de la camioneta ha invitado a la gente de la comunidad (nunca superior a 5 000 habitantes, generalmente en camino de brecha y a veces sin luz eléctrica) a la función de teatro que se va a dar en la noche, no sin antes tomar la precaución de informar a las autoridades de la función. En la cancha, en la escuela, en el granero

o simplemente en la calle, niños y perros son los primeros en acercarse y mientras se busca dónde comer se investiga alguna característica del pueblo que se podría integrar en algún momento a la obra. Cuando se prenden las luces (la brigada lleva planta de luz), la comunidad está presente: un actor, con su traje indígena o un sencillo traje de manta, aparece para jugar, frente a un espectador que lo reconoce como hermano, el gran juego de un teatro que no es ya solamente teatro ni tampoco juego. Pero sí se divierte, reflexiona, se motiva. Después estrechará la mano del actor y sencillamente preguntará, ¿cuándo nos visitan otra vez? En la mañana del día siguiente la brigada se muda a un nuevo pueblo [*Memoria*: 9].

Pero no siempre todo era tan fácil para las brigadas de teatro, como recuerda Rodolfo Valencia:

Siempre había mucha resistencia por parte de gobernadores de los estados. Algunos dijeron que a su estado no iba a entrar uno de estos pinches grupos de alborotadores, pero después algunos incluso llegaron a pedirlos porque se dieron cuenta de lo que en otros estados estaba haciendo el teatro popular, auténticamente.

En el estado de Guerrero había una situación muy conflictiva, y hubo un gran mitin por esa situación conflictiva que había con el Estado, que requería incluso la presencia del presidente de la República, Echeverría. A nuestra brigada le habían prohibido actuar, y la brigada fue y buscó al Presidente y él les dijo, en un acto muy democrático: “Miren: la cuestión es muy sencilla. Hoy en la noche yo tengo un mitin con 50 000 trabajadores; presenten la obra y vamos a decir entre los trabajadores y todos si realmente es una obra que se debe presentar o no.” Bueno, el éxito de la obra fue absoluto, y él ordenó que la obra se pusiera con todas las garantías para el grupo [*Entrevista*].

El hecho de que a veces grupos de personas que habían presenciado una función solicitaran que se les enviara un director para poder iniciar su propia labor escénica de denuncia constituye, para nosotros, una prueba del carácter verdaderamente popular del Teatro Conasupo. Tal fue el caso de un grupo de jóvenes que se iban a recibir de maestros rurales en la Normal Rural de Carrizal, donde ya habían hecho algunas representaciones, y que se animaron con la idea de dedicarse de lleno al teatro y recorrer la República trabajando en beneficio de familias campesinas como las suyas. Efectivamente pudieron empezar su labor docente desde el escenario con una primera obra titulada *La asamblea*, reivindicación de los métodos democráticos en contra de la violencia de un cacique. Su segunda obra, *El tornillo suelto*, abarcaría una revisión de la historia de México, fuente de información y reflexión sobre la realidad actual, de la cual nos ocuparemos más adelante. Este grupo adoptó el nombre de “Brigada Flores Magón”, por el revolucionario-teatrista de la segunda década del presente siglo y anduvo durante más de dos años de comunidad en comunidad. Después sirvió de eslabón entre el Teatro Conasupo (una vez que fue suprimido por la administración de López Portillo) y un nuevo proyecto que se llamaría “Arte Escénico Popular”, y que había de desarrollarse dentro de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP [Meyer, *Memoria*: 9-10].

Teatro Conasupo: obras

Como dijimos en la sección anterior, las obras inicialmente representadas por las brigadas del Teatro Conasupo eran obras clásicas del repertorio universal: farsas medievales, las obras cortas de Molière y las de Chejov, con improvisaciones a la manera de la Commedia dell’Arte italiana dirigidas a los problemas específicos de los públicos y que después llevarían a una experiencia de creación colectiva, ya que en adelante

sería la base del trabajo escénico de las brigadas.

Por desgracia, textos de las obras creadas y escenificadas por el Teatro Conasupo son difíciles de hallar debido al descuido en archivarlas en forma sistemática. Sin embargo, hemos podido conseguir el libreto de la obra *El tornillo suelto*, montada por la Brigada Flores Magón y dirigida por su autor, Rodolfo Valencia, la cual examinaremos con detalle en páginas posteriores; además, existe documentación respecto a dos obras creadas y montadas por la Brigada Xicoténcatl de San Pedro Tlalcuapan, Tlaxcala, bajo la dirección de Soledad Ruiz: *Xochipitzahuac* y *El campesino y el rico*.

La Brigada Xicoténcatl, compuesta por indígenas campesinos de habla náhuatl, fue formada a base de una organización “muy incipiente” que existía en el pueblo para la realización de una danza en torno a la celebración del matrimonio, que lleva el nombre de “Xochipitzahuac” (flor esbelta y delicada) y que en conjunto es un rito de fertilidad. Para Ruiz es muy significativo la existencia de esta danza precisamente en un pueblo situado al pie del volcán llamado Matlalcueye, o “mujer de las faldas verdes” [Ruiz: 1].

La directora cuenta sus dudas iniciales sobre las posibilidades de hacer teatro con campesinos semianalfabetos, poco acostumbrados a tratar con extraños o a hablar en público, pero que aceptó el reto de vencer las dificultades, aunque durante los primeros dos meses la brigada pudo ensayar solamente los fines de semana debido al tiempo limitado de que disponían los actores por su intensiva labor agrícola. Con todo, el 24 de junio de 1973, a poco más de un año de creado el grupo, la Brigada Xicoténcatl logró estrenar su primer programa en el poblado de San Luis Teolocholco, Tlaxcala, gracias al “peculiar sentido de organización y disciplina” de los integrantes del grupo, así como a “su ingenio, su agudeza, su tremendo caudal creativo” [2].

El grupo quedó formado por 35 personas —hombres, mujeres, jóvenes y niños— y el primer programa se elaboró en forma bilingüe, con base en improvisaciones y con ideas de los mismos

brigadistas; se incluyó también su danza, enriquecida con datos proporcionados por ellos y por otras fuentes especializadas [Ruiz: 2].

La obra, titulada *Xochipitzahuac*, ligada entrañablemente a la dialéctica milenaria naturaleza-hombre, hombre-naturaleza, se basó en el rito de la fertilidad del mismo nombre, que sigue vivo en la memoria de este pueblo y que tiene por finalidad glorificar el amor y el matrimonio como símbolo de vida, de reproducción. Presiden el rito-obra una serie de deidades de la mitología náhuatl: Ometéotl en su advocación de Omecihual, señor y señora de la dualidad, fuente de toda vida, representados por la cruz que se usa en la ceremonia y con la que se une a los contrayentes; Huehuetéotl (dios viejo), representado en esta ceremonia por el padre de la novia y al que desde el principio se trata con mucha reverencia y consideración debido a su rango de autoridad, honrándolo con el más preciado de los presentes: el fuego; y por último, Xochipilli-Xochiquetzal, deidades del arte, del amor y de las flores, simbolizados por el novio y la novia, semilleros de un nuevo ciclo vital. También se incluye una serie de referencias a otras deidades de la misma mitología náhuatl, como los dioses del maíz, a los que se alude a través de las cañas con sus flores masculinas que sostienen en sus manos todos los participantes y que en conjunto enriquecen el significado del “Xochipitzahuac”; dioses-hombres, hombres-dioses que en armonía honran el acto creador [Ruiz: 4].

Ruiz denomina este espectáculo “teatro ritual, sagrado”, ya que “su esfera de acción remite a lo trascendente”. La directora nota además que “no es la boda de dos seres comunes y corrientes, es el matrimonio de los principios masculino y femenino de la naturaleza, de cuya unión depende la reproducción de la vida, la fertilidad de la tierra” [4].

Xochipitzahuac está dividida en dos partes de siete escenas cada una: 1) Declaración, 2) Súplica, 3) Ofrenda, 4) Bendición, 5) Aderezo de la novia, 6) Entrega de la novia al novio y 7)

Recibimiento (canción). Esta división corresponde a su vez a un ciclo vital y mágico:

- 1) Coronación (unión de opuestos para complementarse).
- 2) Memetlatzin (metatito, instrumento que servirá de base al sustento familiar).
- 3) Mahuízotl (ofrenda en honor de los contrayentes).
- 4) Tlaxcaltécatl (canto a la tierra).
- 5) Cueyopol (canto a las flores que se usan en la ceremonia).
- 6) Malintzin (canto a la tierra natal).
- 7) Xochipitzahuac (canto al amor).

Algo muy significativo de la representación de este rito-obra, comenta Ruiz, es el hecho de que “tanto los intérpretes como los asistentes comparten —aunque a veces sólo sea a través de un recuerdo muy imperfecto— los signos y los símbolos que a lo largo de la escenificación del matrimonio se manejan” [4].

En un intento de ofrecer un programa que alternara “lo tosco con lo sagrado” (terminología de Brooke), la segunda parte del espectáculo consistía en una farsa titulada *El campesino y el rico*. Según Ruiz, el propósito de combinar dos géneros tan opuestos era mostrar la vida del hombre en sus planos más característicos: vida cotidiana-vida trascendente. Para la directora de la Brigada Xicotécatl, “la comunidad rural tiene necesidad de alternar estos planos, pues aunque enraizada en ellos, requiere de un vehículo que los reconcilie” [4].

Esta obra en seis escenas se caracteriza como farsa por su línea de acción dramática, basada en la alternancia de lo brusco y lo fino, lo grotesco y lo sutil, un juego de opuestos que constituye el motor de la acción y su progresión; además, el trazo de los personajes es muy vigoroso y responde al mismo sistema de alternancia. He aquí un resumen de la trama:

Escena 1: El campesino llega a vender su cosecha a un acaparador. Después del clásico regateo, convienen en hacer

la operación de compra-venta a un precio irrisorio.

Escena 2: El campesino se encuentra con dos de sus amigos, quienes se hallan en estado de embriaguez. Al darse cuenta de que el campesino trae dinero, uno lo invita a la cantina y el otro le reprocha que haya malbaratado su cosecha.

Escena 3: Llegan a la cantina. Después de un momento, el campesino es sorprendido por su hijita, quien lo amenaza con ir a avisarle a su mamá si no se va de allí. Él trata de convencerla de que no lo haga pero no lo logra.

Escena 4: Llegan la esposa del campesino y lo reprende por su conducta. Él le entrega el dinero obtenido por la cosecha y se va, lavándose las manos.

Escena 5: La esposa decide ir a ver al acaparador para deshacer el convenio que había realizado su esposo, pues lo considera muy desventajoso para ellos. El acaparador no acepta, pero ella devuelve el dinero y recoge el convenio que había firmado su marido.

Escena 6: La esposa y su hijita son perseguidas por el capataz del acaparador, presentándose el desenlace de la obra con el triunfo de la mujer y la niña sobre el capataz [Ruiz: 2-3].

Aunque esta obra pertenece al subgénero de la farsa por ciertos elementos formales, cualquiera que conozca la realidad del campo en México se da cuenta en seguida de que la anécdota responde a una situación que tradicionalmente ha existido en ese medio y que constituye un factor determinante para la pobreza atávica del campesino mexicano. Por lo tanto esta obra, y otras similares que han de haberse creado durante la vida del Teatro Conasupo, representan para nosotros un teatro netamente popular, cumpliendo un papel de denuncia de realidades que constituyen, para las clases históricamente marginadas y mayoritarias, formas de opresión y estorbos para su plena realización como seres humanos.

El tornillo suelto fue la obra más representada de la Brigada Flores Magón y la que más satisfacción le ha dado a su autor y

director, Rodolfo Valencia. La primera acotación y la canción con la que se presenta nos orientan en cuanto al asunto de la obra:

El escenario es un manicomio, hay una escalera. Los locos van entrando uno por uno, ocupados cada quien en su propia locura (cazar mariposas o moscas, jugar balero, etc.); esto es indeterminado a excepción de uno que siempre estará leyendo un libro de historia de México sentado arriba de la escalera, donde estará toda la obra hasta que por la acción misma es bajado; desempeñará distintas caracterizaciones: dios, consejero, fraile, político, etc. En un momento dado se hará rompimiento y todos cantarán con música de rondas...

Pienso que yo / y que tú / y que él / hemos perdido / el camino por ahí / ¿dónde lo habremos torcido? / siempre me pregunto yo ... / en un recodo de la historia del país. / ¿En qué momento pasaría? / es lo que quiero saber ... / tenemos que averiguarlo / si queremos corregir / y darle un nuevo sentido / al destino del país ... / ¡Vamos a averiguarlo!

Desde su inicio la obra se presenta como una indagación en la historia nacional cuyo fin es descubrir las causas de un mal que los personajes poco a poco van definiendo. Los locos desempeñan varios papeles de acuerdo con la progresión cronológica que incluye a figuras representativas de la historia nacional desde la llegada de los españoles al Nuevo Mundo hasta la actualidad: Moctezuma, un sacerdote suyo, Cortés, la Malinche, Cuauhtémoc, Tetelepanquetzal, indígenas, un gachupín, un criollo, vocadores de periódicos, un arzobispo y miembros de la alta sociedad virreinal, campesinos, un capataz, un coro, un gobernador y su señora, un periodista, el presidente Miguel Alemán y un técnico.

Después de cada una de las tres partes en las que se divide la obra, "La Conquista", "La Colonia" y "La Independencia",

entran dos indígenas o campesinos y un capataz que les pone un yugo que es a la vez una enorme cruz. Esta acción se utiliza en forma irónica, cobrando un significado distinto según el momento histórico conflictivo: la evangelización / la esclavitud de los indios; la "Independencia" nacional / la continuación de las estructuras coloniales bajo Iturbide; la Reforma de Juárez / la ocupación francesa; y el gobierno "mexicano" de Porfirio Díaz y la Revolución de 1910 con su decadencia posterior. Cada momento se comenta desde la perspectiva del pueblo que queda igual: ningún cambio mejora su vida; por lo tanto, no ha habido cambio significativo.

En la última escena se examinan algunos de los problemas que actualmente aquejan a México, como la industrialización hecha por "pulpos" transnacionales con la ayuda de prestanombres, y también las mentiras, la demagogia, la injusticia y la corrupción que parten de los niveles más altos de la sociedad, representados por el personaje que permanece arriba de la escalera dando consejos y órdenes, llevando así la historia nacional por el rumbo que ha seguido —un rumbo desastroso para el pueblo pero ventajoso para las clases dominantes minoritarias.

Los locos concluyen por fin que "el cambio consiste en que en lugar de privilegios para una industria de consumo [...] el esfuerzo se lleva a electrificación, salud, educación, comunicaciones". Afirman también que "hay un cambio de rumbo hacia soluciones verdaderas", y rompiendo totalmente la ilusión teatral, los actores nos regresan a la plena realidad: "Nosotros mismos somos una prueba del cambio: seis jóvenes maestros rurales que recorreremos el país haciendo teatro para los campesinos, nuestros hermanos, nuestros padres, nuestros compañeros." Un actor concluye la obra instando al público a la acción: "La voluntad de cambio no debe parar hasta alcanzar soluciones verdaderas y justas."

En fin, *El tornillo suelto* es una obra de perspectiva eminentemente popular, puesta al servicio de las necesidades de las clases

populares y que coincide totalmente con la definición de Boal que reiteramos aquí: la perspectiva del pueblo es el cambio, la transformación, la desalienación, la lucha contra la explotación [*Técnicas*: 28-29].

Además, el humor se utiliza de una manera muy eficaz en esta obra, al igual que en todas las que han tenido la influencia del maestro Valencia. De hecho, el director cuenta que a la hora de la discusión con el público que generalmente seguía toda presentación, un campesino anciano dijo: “Pero ustedes se burlan de todos nuestros héroes,” y otro joven campesino le respondió: “Por fortuna, abuelo, porque si esto lo traen en serio, yo no lo aguanto. Lo bueno es que podemos reír, y además no se burlan de todos, sino de *casi* todos” [Entrevista]. Esta anécdota comprueba que el teatro, para cumplir una función didáctica y popular, tiene que ser entretenido a la vez; la máxima clásica *dulce et utile* sigue en pie en el campo mexicano.

Teatro Conasupo: logros y conclusiones

Para poder enfocar con más claridad los logros definitivos del Teatro Conasupo conviene primero recordar brevemente los propósitos del proyecto. Ya que nos hemos familiarizado con sus varios aspectos, podemos afirmar sin duda alguna que el Teatro Conasupo fue mucho más que una serie de espectáculos de entretenimiento para el campesinado mexicano. De hecho, creemos que este proyecto debería enfocarse como un programa para el desarrollo integral de la sociedad campesina dada la gran variedad de sus metas que, resumiendo, fueron de los siguientes tipos:

- 1) Técnico-económico (proveer conocimiento agrónomo, comercial y de nutrición a fin de lograr cambios sustanciales en el nivel general de vida).
- 2) Político (orientar hacia la organización a fin de acabar con

las violaciones a la ley y la explotación del campesino por parte de acaparadores y caciques).

3) Cultural (rescatar o fortalecer los valores culturales propios a fin de que el campesino, sobre todo el indígena, mantenga su identidad propia de grupo).

En cuanto a los logros del Teatro Conasupo, el caso mejor documentado es el de la Brigada Xicotécatl. En el momento del informe de la maestra Ruiz, el grupo iba logrando adelantos en las tres áreas mencionadas. Primero, en lo técnico-económico, emprendió una serie de proyectos encaminados al bienestar de toda la comunidad, a saber:

a) La construcción de un taller textil para la elaboración de cobijas, sarapes, tapetes, ponchos, jorongos, etc., que operaría en forma de cooperativa y cuyos ingresos mejorarían su economía familiar y comunal, basada fundamentalmente en una cosecha anual de maíz, y también la consolidación de un mercado para las prendas que se elaboraran en el taller textil.

b) La experimentación con formas de trabajo colectivo en la agricultura, así como la modernización de la misma; para este fin, los brigadistas tomaron cursos de capacitación, porque lo único que sabían trabajar era el arado tirado por bueyes o mulas.

c) La compra de un tractor propio para lograr una modernización efectiva de las labores del campo.

Segundo, en lo político los brigadistas se propusieron obtener que los puestos de representación política estuvieran en manos de personas democráticamente electas. En los tres años anteriores a este informe los candidatos populares habían ganado las elecciones locales; sin embargo, su situación legal había sido puesta en duda por las autoridades superiores y el problema todavía no se había resuelto. A pesar de estos obstáculos, los habitantes de Tlalcuapan seguían su lucha por la vía constitucio-

nal, haciendo peticiones, reclamaciones, solicitando audiencias y entrevistándose con funcionarios altos y bajos [Ruiz: 2, 4-5].

Tercero, en lo cultural no existe documentación concreta; sin embargo, se podría inferir que mediante la elaboración y presentación de obras como *Xochipitzahuac* se fortalecería entre el público un sentido de identidad cultural propia y se robustecería además un orgullo por la cultura propia como un valor positivo; todo ello para hacer frente a la depredación de la que el indígena y su cultura en México han sido víctimas por parte de explotadores que arremeten contra los valores tradicionales a fin de destruir la cohesión del grupo, para así conquistar más fácilmente sus tierras y los recursos naturales que se hallan en ellas.

Respecto a los logros de otras brigadas del Teatro Conasupo, Germán Meyer escribe en su *Memoria* que en los diálogos con el público que seguían a cada representación se recogían, entre otros comentarios, quejas y denuncias contra la propia Conasupo, las cuales los brigadistas transmitían a la institución por medio de un informe diario. “Auscultación viva y espontánea que hizo reconsiderar muchos mecanismos de la propia Conasupo y mandó varios ladrones a la cárcel”, concluye este director [5].

Zepeda aclara un poco el tipo de corrupción al que se enfrentaron los teatristas. De hecho, los “ladrones” eran unos funcionarios de la Conasupo llamados “analistas”, los cuales, según Zepeda, “siempre estaban coludidos con las altas esferas de los poderes locales, con los caciques, con los intermediarios y demás, para que los campesinos se vieran en la dura necesidad de vender su maíz a un precio inferior al legal”. Como resultado de las denuncias presentadas a través del teatro y como resultado del mismo, “fueron creadas 20 escuelas campesinas distribuidas en todo el país para capacitar a jóvenes del mismo campesinado, a fin de que ellos mismos fueran los ‘analistas’” [“Las brigadas”: 81].

Valencia hace referencia a estos mismos sucesos, y completa un poco el panorama:

Como el actor formaba realmente un lazo de intercambio de información en ambos sentidos, traía la información de toda la corrupción que existía dentro de Conasupo; a tal grado que los técnicos encargados de la división de la calidad del grano salieron absolutamente todos, porque todos eran corruptos, menos uno que se quedó para aceptar su culpa y para formar a nuevos técnicos.

Y desde ese momento los técnicos fueron nombrados por elección popular en las comunidades y se cambió totalmente la estructura. Se cambiaron las formas de pago a los campesinos, se cambiaron por supuesto a los pagadores, se cambiaron realmente la estructura y la relación entre el Estado y los campesinos en una manera radical a través del teatro. *Es decir, que era un teatro verdaderamente popular, que verdaderamente había cumplido una función popular en beneficio de las clases campesinas* [Entrevista].

Meyer caracteriza al Teatro Conasupo como “una gran victoria sobre el desierto cultural que representaba y sigue representando el campo mexicano”; además, señala que para noviembre de 1976, cuando se dio por terminado el proyecto, en total se habían formado 52 brigadas, dado 6 000 funciones y atendido a 3 250 000 espectadores. El director resume de la siguiente manera otros logros del Teatro Conasupo:

1. La confirmación de una posible alianza con el Estado a través de una institución que, aunque pagaba tanto sueldos como gastos de producción y operación, supo entender y respetar siempre los planteamientos artísticos y políticos del programa.
2. La configuración de una infraestructura administrativa y operativa que encontró los mecanismos adecuados para fortalecer (y no entorpecer) la experiencia.
3. Una plena identificación y reconocimiento por parte del público, a través de sus propios modales expresivos y culturales, sus danzas y sus corridos, su alegría y sus tristezas.

4. El establecimiento de una mística del actor campesino que respondía con responsabilidad y entusiasmo a un trabajo donde se reconocían sus propias aportaciones, su propia voz, gracias a la creación colectiva.
5. Un amplio margen de reflexión sobre las alternativas de conductas (privadas y sociales), experiencias y luchas.
6. Un gran avance cualitativo en el manejo de la creación colectiva y de la improvisación; en el planteamiento de los contenidos de las obras y en su calidad de actuación.
7. La consolidación de una idea y de un equipo de trabajo, que capacitaba a jóvenes campesinos e indígenas para otro tipo de teatro, cuestionaba las estructuras sociales vigentes. Cada experiencia era una nueva enseñanza en *la creación de un auténtico instrumento de comunicación popular* [*Memoria*: 10-11; "Caminando": 58].

Terminamos nuestro comentario sobre el Teatro Conasupo con las siguientes reflexiones de Meyer que nos servirán de puente hacia nuestro análisis del Proyecto de Arte Escénico Popular:

Una vez más, un fin de sexenio (el del presidente Luis Echeverría) arrastró con un programa. Pero no pudo con la idea: la experiencia había sido demasiado bella y conmovedora para que no quedara nada. Mientras cada quien buscaba en dónde acomodar sus inquietudes teatrales y de subsistencia, Susana Esponda, Eduardo Herrera y Rodolfo Valencia buscaban la coyuntura de un nuevo techo para el teatro campesino [*Memoria*: 11].

Proyecto de Arte Escénico Popular: historia

Retomando críticamente lo que fueron los pasos progresivos del Teatro Conasupo de Orientación Campesina, sus promotores

más persistentes elaboraron el llamado “Programa para una difusión popular del teatro”; y tras una búsqueda de patrocinador para un nuevo proyecto se llegó a un acuerdo bilateral con la Secretaría de Educación Pública, semejante al que había dado nacimiento al Teatro Conasupo. Según cuenta Meyer,

Por una parte el equipo de teatro entrega a la SEP una metodología de educación informal y una herramienta de difusión cultural a través de la formación de grupos de teatro itinerantes, manejando temas de interés común en cuanto a la educación de las masas populares, la defensa tanto de sus valores culturales como de sus recursos naturales, la creación de una auténtica conciencia política y social.

Por otra parte la SEP ponía a disposición del equipo de teatro el material humano, o sea maestros rurales comisionados a teatro durante un año con posibilidad de renovar la comisión, un taller donde se pudiera establecer físicamente los locales administrativos y de ensayos, así como los recursos necesarios para la operación del programa [*Memoria*: 12-13].

De hecho, el programa sometido al entonces Instituto de Cultura Popular propuso que Arte Escénico Popular asumiera en el contexto de la cultura popular las siguientes funciones:

1. *Una manifestación social*, espejo de la realidad en que se encuentra inscrito el hombre —y como tal una experiencia colectiva—, por cuanto refleja los problemas y preocupaciones de la comunidad.
2. *Un instrumento educativo*, enfrentando al hombre con sus propias posibilidades de expresión y proporcionándole elementos de juicio y de comparación con otras culturas y manifestaciones humanas.
3. *Un instrumento de comunicación*, en el encuentro entre los diversos niveles culturales y sociales y, en el intercambio entre estos estratos, suscitar las diferentes opiniones, enfo-

ques y actitudes del público que asista y participe en una representación.

4. *Un instrumento de transformación*, como el medio más apropiado para despertar en los individuos la conciencia de la necesidad de su participación en el proceso de desarrollo de la comunidad en que vive y del país al que pertenece [*Memoria*: 14].

En resumen, citando del documento interno “Programa para una difusión popular del teatro”, Meyer informa que el nuevo proyecto se ocuparía de

Fomentar en todas las capas de la población el interés por la actividad teatral que tiene como objetivo elevar el nivel cultural de las mismas, impulsar su grado de participación en la vida política del país y consolidar la imagen de su identidad nacional, dándole a conocer toda la gama de manifestaciones culturales universales y nacionales y vinculándola a la diversidad de las mismas para hacerle apreciar mejor el valor de las suyas propias [*loc. cit.*].

El Proyecto de Arte Escénico Popular se puso en marcha a fines de 1977, contando con tres áreas de operación: rural, urbana e infantil. Los promotores se lanzaron a la sensibilización teatral del público con la intención de que miembros de ese mismo público se animaran a convertirse en “los productores, creadores y actores de la manifestación teatral como medio de expresión y comunicación, mediante la dramatización de sus problemas y preocupaciones” [*ibid.*: 16-17].

Estas obras iniciales de “promoción” estarían a cargo de maestros rurales los cuales, anota Rodolfo Valencia, “eran o campesinos o hijos de campesinos; es decir, gente que conocía profundamente los problemas del campo en México en todos sus aspectos —la vida del campesino, las relaciones con el padre, con las mujeres, con todo lo que es el espectrum social y sociológico—

de la realidad campesina''. El plan general era hacer teatro con los maestros rurales durante un tiempo, meterles e inyectarles el teatro en las venas y que regresaran a sus comunidades como maestros, contando con el peso que tiene el maestro en la comunidad para que siguiera haciendo teatro en ella; pero un teatro diferente, que no iba a ser solamente de rescate de un cierto tipo de teatro tradicional traído por los conquistadores y ya difícilmente mantenido dentro de algunas comunidades, sino de un teatro popular y vivo, hecho con campesinos [Entrevista].

Continuando la línea de trabajo del Teatro Conasupo, señala Meyer, el teatro otra vez fue concebido como un mero "instrumento" mediante el cual la comunidad, con todos sus problemas, se pudiera reconocer, "reconocerse para actuar en consecuencia". El objetivo no era crear espectáculos ni formar a actores sino *la comunidad misma*, siempre con proposiciones de cambio. El teatro de promoción vino a ser un "proceso" para la propia comunidad. Meyer nos describe el ciclo vital del Teatro Conasupo: "Hay proceso porque hay una situación (pérdida de las tradiciones) que da nacimiento a una obra de la comunidad que provoca su reacción (o no reacción), una nueva obra que ve la comunidad, etc." La creación colectiva de las obras es a su vez un "proceso de aprendizaje" por el cual "la comunidad se vuelve uno de los personajes de su propio teatro y tiene que aprender poco a poco de sus aventuras y mesaventuras". A consecuencia de su participación, el actor pasa de la toma de conciencia y expresión de una situación a la transformación de la realidad. Se trata, en fin, de un teatro "no tanto para la representación (un grupo, una obra, funciones para público) sino de un teatro para la acción (una comunidad, un proceso creativo, una incidencia práctica a nivel social)" [Memoria: 31, 74-76].

El Proyecto de Arte Escénico Popular, funcionando dentro de la nueva Dirección General de Culturas Populares de la SEP, se inició bajo la dirección artística y técnica del maestro Rodolfo Valencia con la formación de los primeros grupos urbanos

(“Sombras Blancas”, con la obra *Arde Pinocho* y “Teatro Encuentro”, con *Brutaldino, servidor de dos patronos*) y los primeros grupos rurales (“Rieleros”, con *Corrido* y “Labrador”, con *La carcacha*). Además, se iniciaron las actividades de promoción y de teatro infantil, tanto en el medio rural como en el urbano. Sin embargo, debido a la reorganización administrativa de la Dirección General de Culturas Populares que ocurrió en septiembre de 1979 y por los cortes al presupuesto tuvieron que desaparecer tanto el teatro del área urbana como el infantil, quedando el proyecto circunscrito al área rural, y “casi sin recursos” [*ibid.*: 19].

El proceso de formación de los primeros grupos rurales es relatado por el maestro Valencia: “1 300 maestros estaban en México tomando un curso de danza folklórica y donde también hacían teatro, y de los 1 300 respondieron con interés a nuestra convocatoria 14, de los cuales seleccionamos ocho, y en una segunda convocatoria dirigida a todos los maestros rurales que supieran tocar la guitarra, bailar, que tuvieran algún interés de tipo artístico, sacamos los suficientes para formar tres grupos de teatro” [Entrevista].

Esos maestros rurales luego fungirían como promotores rurales. Además, como los propios integrantes de la Brigada de Conasupo Flores Magón eran maestros rurales y tenían la experiencia de actores, se decidió empezar con ellos la aventura de la promoción teatral en el campo mexicano [*ibid.*: 21].

El programa de entrenamiento y capacitación de este equipo cubriría cuatro aspectos fundamentales: los promotores de teatro seguirían todas las clases prácticas dadas en el taller del maestro Valencia en la ciudad de México; además de refrescarse la memoria como actores, recibirían una instrucción especial enfocada a cómo transmitir estas clases a los grupos con los cuales iban a trabajar; participarían en “pláticas formativas” relacionadas con todos los aspectos sociológicos, antropológicos, históricos, económicos, etc., del país a fin de que pudieran dar cierta respuesta a problemas concretos que se les plantearan; y por último, recibirían una orientación sobre los elementos funda-

mentales de la dramaturgia, con base en la creación colectiva [*ibid.*: 22-23].

Una vez debidamente preparados, los promotores se dedicaron a tres campos de actividad: la formación de grupos teatrales en comunidades rurales; el apoyo a grupos populares ya existentes para el mejoramiento de manifestaciones teatrales y dramáticas tradicionales, y la participación en la capacitación de maestros y personal de la SEP adscritos en el medio rural mediante la presentación de obras de promoción en las escuelas normales, por una parte; y por otra, la organización de cursillos teatrales para los técnicos bilingües en culturas indígenas que estaba desarrollando la Dirección General de Culturas Populares [*ibid.*: 24-25].

La “primera etapa de promoción” abarcó desde junio de 1978 hasta julio de 1980. El primer resultado se obtuvo en Acayucan, Veracruz, cuando nueve jóvenes indígenas de diversos grupos étnicos presentaron, en la clausura del Curso de Capacitación para Técnicos Bilingües que recibieron de parte de la Dirección General de Culturas Populares, dos pequeñas improvisaciones teatrales, fruto de su trabajo con dos promotores de Arte Escénico Popular [*ibid.*: 29].

Meyer caracteriza como “el año de la crisis” un segundo periodo, que va desde septiembre de 1980 hasta julio de 1981. En él se dieron ciertos factores tanto externos como internos que estorbaron el desarrollo del proyecto; por ejemplo, no se llevó a cabo una nueva obra de promoción, lo cual dificultó la expansión del proyecto a nuevos pueblos, así como la pérdida de miembros del equipo de promoción, y en dos comunidades no se lograron nuevas obras. En lo externo, lo más serio fue una persistente y profunda falta de recursos, lo que determinó la suspensión definitiva de un encuentro de teatro indígena en Pátzcuaro así como de actividades para presionar a las autoridades. En julio de 1981, Arte Escénico Popular logró garantías en cuanto a medios y condiciones de trabajo de parte del antropólogo Leonel Durán, entonces director de la Dirección General de

Culturas Populares de la SEP, y a principios de septiembre del mismo año los cuatro promotores (Francisco Acosta B., Régulo López J., Demetrio Hernández P. y Maximina Zárate M.) junto con el coordinador del área (Germán Meyer P.) llegaron a la sierra de Juárez, Oaxaca, para iniciar en Guelatao el montaje de la obra de promoción que querían utilizar para sensibilizar a la región [*ibid.*: 41-50].

La última etapa de Arte Escénico Popular, según el esquema de Meyer, va desde septiembre de 1981 hasta diciembre de 1982, con Guelatao de Juárez como sede de la experiencia de promoción. Los objetivos a seguir fueron tres: un conocimiento socioeconómico y político-cultural de la región, la elaboración de una obra de sensibilización y la redacción de un *Cuaderno de Teatro Campesino* (del cual nos ocuparemos más adelante). La primera fiesta del pueblo que presencié allí el equipo de promoción los puso en contacto con una tradición muy viva en toda la región, la "calenda", que tenía muchos elementos teatrales y se prestaba para obra de teatro. Los promotores solían aprovechar el calendario social para montar sus obras, y así, el teatro campesino frecuentemente pasaba a formar parte integral de las fiestas pueblerinas y sobrevivía la partida de los promotores del lugar.

En total se produjeron cuatro obras: *El Gran Tiempo*, título del dios supremo del panteón zapoteco, se estrenó en la misma comunidad de Guelatao el día de la fiesta de su santo patrón y como preludio a la gran calenda que recorrió las calles de la comunidad; *El juicio*, dirigida a un grupo de maestros que recibían una capacitación en el Centro de Integración Social de Educación Indígena de Guelatao; *La cucarachita marina*, adaptación de una obra cubana para niños y que motivó a los niños del CIS a hacer teatro con Arte Escénico Popular (también ésta fue la primera de 15 obras de teatro infantil elaboradas con los niños de la sierra de Juárez); y finalmente una adaptación de *Noche de Difuntos*, obra de teatro rural mexicana que fue montada para responder a una invitación hecha al equipo de promoción por un

grupo de muchachos de la comunidad de Amatlán [*ibid.*: 51-55].

El fin de Arte Escénico Popular llegó con uno de esos turnos periódicos de seis años conocidos como “fin de sexenio”, cuya sustitución masiva de personal estatal recuerda los ritos precolumbinos de destrucción y reconstrucción que marcaban la coyuntura de dos periodos cósmicos. El gobierno de José López Portillo dio paso al de Miguel de la Madrid, y habría otros proyectos de teatro popular, pero Arte Escénico Popular nunca cobraría nueva vida a pesar de los intentos por resucitarlo de parte de dos promotores dedicados, Germán Meyer y Domingo Adame H., entonces investigadores para el Departamento de Promoción y Eventos de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP.

Dejemos por el momento la historia de Arte Escénico Popular para examinar en detalle algunos de los productos más interesantes del proyecto: el teatro indígena, el *Cuaderno de Teatro Campesino*, las obras y los logros.

Arte Escénico Popular: teatro indígena

El teatro popular hecho con grupos indígenas vino a constituir una parte fundamental del Proyecto de Arte Escénico Popular. Esto se debe en gran medida al compromiso que ha asumido la Dirección General de Culturas Populares respecto de los problemas de educación y de integración de los grupos indígenas del país. De hecho, desde el primer documento de Arte Escénico Popular se plantea como uno de sus objetivos fundamentales:

Promover y difundir la actividad en el medio rural en los diferentes sectores mestizos e indígenas que lo conforman tiene por objeto comunicar entre sí a las comunidades más apartadas, haciéndolas partícipes en el proceso de integración nacional mediante el fortalecimiento de su propia iden-

tividad, la dignificación de sus expresiones tradicionales y el conocimiento de la realidad sociopolítica del país [*Programa para una Difusión Popular de Teatro*, cit. en Meyer, *Memo-ria*: 64].

Recordemos que los grupos teatrales indígenas formaron parte integral del Teatro Conasupo, y desde Chiapas y Oaxaca en el sur, hasta Tlaxcala en la meseta central, hubo campesinos tzeltales, tzotziles, tojolabales, triquis y nahuas expresándose en obras teatrales generalmente traducidas a su lengua nativa después de ser elaboradas por ellos mismos en español bajo la dirección del promotor teatral. También, Arte Escénico Popular aprovechó la capacitación de jóvenes indígenas (cursos a técnicos indígenas bilingües) en los estados de Yucatán, Veracruz, Oaxaca, Michoacán y México para sembrar en ellos la inquietud por un teatro hecho por y para ellos mismos [Meyer, “Caminando”: 61].

Otra vez el teatro fue concebido como instrumento de comunicación y factor de cambio a través de “un lenguaje teatral puesto al servicio no solamente de una expresión cultural genuina, sino inmersa en un amplio contexto socioeconómico, mismo que cuestiona en vistas a transformarlo” [Meyer, “Entre leyendas”: 7].

Meyer enfatiza el carácter verdaderamente popular de este teatro: no se trataba de “llevar teatro a los indígenas”, sino de

Confrontar al indígena con una nueva posibilidad de expresión, sea revalorizando una forma de expresión hoy en desuso, sea, más bien, entregándole la herramienta que le permita tomar conciencia de su situación histórica. *El teatro popular indígena es un teatro al servicio de los intereses, inquietudes y valores del medio*; al mismo tiempo que el indígena descubre una nueva posibilidad expresiva para él, se vuelve un comunicador para los otros y por lo tanto señala los primeros índices de una transformación social [*ibid.*: 7].

Sin embargo, la búsqueda de un teatro popular indígena no dejó de presentar ciertos problemas: había que superar las barreras de tipo sociológico, cultural, económico y social para sacar adelante un teatro que plasmaría en una estructura dramática la dramática situación de la comunidad misma. Estos problemas se manifestaban en la búsqueda de un lenguaje teatral que fuera realmente una nueva posibilidad de intervención en la realidad y en el hombre, y que se pudiera enfrentar con muchas culturas distintas, cada una de ellas con su personalidad y su proyección, con su visión del mundo y su propia situación social [loc. cit.].

Más difícil aún fue lograr el desprendimiento necesario de este teatro de un contexto de “dominación” cuyas consecuencias esenciales, según Meyer, pueden ser dos: “El indígena desprecia a sus propios valores culturales para tratar de integrarse en la cultura dominante o los trata de conservar tal cual en un desesperado esfuerzo por proteger su identidad, creando una cierta reserva cultural que lo margina todavía más del proceso histórico.” “*Un auténtico teatro popular indígena*”, concluye el investigador, “no puede satisfacerse desde ninguna de esas dos posiciones y tiende a incorporar los valores tradicionales pero con visión crítica de las condiciones actuales” [loc. cit.]. Veremos cómo funciona a nivel práctico este concepto cuando nos ocupemos más adelante de una obra creada por una brigada indígena de Arte Escénico Popular.

Otro testimonio de los problemas inherentes al teatro popular indígena nos lo dan dos jóvenes indígenas mixes, Federica Díaz P. y Engracia Pérez C., de la comunidad de Santa María Ocotepéc, Totontepec, Mixe, Oaxaca. Este testimonio interesa sobre todo porque el punto de vista es el del indígena mismo, que ha tenido que enfrentar las siguientes contradicciones al montar un espectáculo con la gente de su comunidad:

1. *¿El idioma español o el mixe?* La obra se representó en mixe, a pesar de que los maestros de la comunidad convencieron a las autoridades locales de que no se debe seguir hablando mixe.

2. *¿Reírse o reflexionar?* Algunos se ofendían por la crítica humorística de ciertas costumbres, mientras una mayor seriedad en el tratamiento de los temas reducía el número de espectadores. A fin de que el teatro cumpliera con sus deberes de entretener y de provocar la reflexión crítica, la obra empleó la risa liberadora en contra de la enajenante.
3. *¿Modernidad o tradición?* En vez de ser un teatro traído “desde fuera”, en contraposición a las tradiciones de la comunidad, hubo que plantear que el teatro sirve para ubicar críticamente estas tradiciones y todo lo que implican en la vida actual.
4. *¿Culto o inculto?* Los mixes tuvieron que superar el sentido de ignorancia que les ha infundido la cultura mestiza para crear con éxito su propia obra de teatro.
5. *¿Dignidad o indignidad?* En la obra mixe participaron una gran mayoría de mujeres, lo cual implica enfrentar un triple obstáculo: la tradición cultural (el silencio de la mujer), su situación social (el peso del machismo) y el complejo racial (exponerse a los ojos de los mestizos). El teatro reafirmó la dignidad [169El teatro y los problemas que enfrenta...”, cit. en Meyer, “Caminando”: 60-61].

Igual que en el Teatro Conasupo, la cuestión del “seguimiento” fue de primordial importancia; o sea, la continuación del quehacer teatral por parte de los brigadistas campesinos una vez que el promotor se había ido de la comunidad para ir a trabajar a otra. Efectivamente se han registrado casos sorprendentes en este sentido, sobre todo entre los grupos purépechas de Michoacán, como veremos al dedicarnos a revisar los logros de Arte Escénico Popular.

Meyer contrasta los valores estéticos de este teatro con los del teatro comercial, en el que se valoriza al actor que “mejor finge”, “más luce” o “menos se compromete”. Como el teatro campesino es “un teatro en constante movimiento”, podría parecerle a un espectador de una formación estética tradicional

que las acciones se amontonan en un mismo espacio, que las voces se pierden o que el ritmo se estanca. Sin embargo, no es que se trate de “mal teatro” sino de un “nuevo teatro”, algo que empieza a escaparse de los criterios teatrales establecidos. El teatrero mexicano concluye que “el actor del teatro popular indígena es un ser que testimonia [...] testimoniar pero no actuar, ni fingir. Paradoja esa que veía en el teatro la máxima ilusión y que debe reconocer ahora en él la posibilidad de su incidencia en la realidad. No escénico solamente, ni ritual, sino étnico, social” [“Entre leyendas”: 8-9].

Cerremos este breve apartado sobre el teatro indígena con una cita de Guillermo Tiburcio Martínez, indígena tepehua y uno de los participantes en el Encuentro de Teatro Indígena del 7 de julio de 1979 en Ahuateno, Veracruz:

El teatro me ha parecido muy bien porque nunca he oído esa palabra en mi comunidad donde vivo. Pues ahora ya me estoy dando cuenta qué es el teatro: es un juego, puede ser música, canto, cuento, depende de cada lugar, lo que sucede, y también es una comunicación [*ibid.*: 9].

El Cuaderno de Teatro Campesino

El manual de 98 páginas conocido con el nombre de *Cuaderno de Teatro Campesino* fue elaborado en la sierra de Juárez, Oaxaca, durante la última etapa del Proyecto de Arte Escénico Popular. Este manual, fechado “junio de 1982” y redactado por el Equipo de Promoción de Teatro Rural integrado por Francisco Acosta B., Régulo López J., Demetrio Hernández P. y Maximina Zárate M., bajo la coordinación de Germán Meyer P., va dedicado “a todos aquellos que tienen necesidad de expresar sensible y creativamente el mundo en que vivimos”. Meyer nos habla en su *Memoria* sobre la génesis del *Cuaderno*:



Grupo Papago. *El asesinato de X. Guadalajara, 1983.*

Para aprender del fracaso del primer intento de la creación de una obra de sensibilización por parte del equipo de promoción México, D.F., 1980, y para comprender una revisión colectiva de nuestra metodología de trabajo, empezamos también, desde nuestra llegada a Guelatao, la redacción de un cuaderno de teatro. Éste, además de permitir la profundización metodológica de cada uno de los pasos del trabajo creativo teatral en una comunidad, debía de permitir ciertos puntos esenciales de referencia para los grupos que después de la salida del promotor tenían que volver a enfrentar el proceso de la creación colectiva [55].

Los párrafos introductorios al *Cuaderno* reflexionan sobre el valor de este manual en el proceso del teatro campesino:

Hacer un cuaderno de esta índole, no es una tarea fácil. Sabemos que en la creación artística no hay recetas. Pero saber cómo otros han caminado puede orientar la búsqueda, marcar el rumbo. Siempre una obra nueva necesitará de sus propias soluciones, cada proceso será distinto y cada grupo diferente, pero hay un continuo observar-escuchar-proponer-analizar-seleccionar y crear, que nos invita a encontrar juntos el mejor camino para comunicar lo que nos importa decir [1].

Los redactores expresan su comprensión de que, con el tiempo, nuevas experiencias harán necesario que se escriba un nuevo cuaderno, que a su vez será “generador de nuevos caminos”. Afirmar, además, su compromiso profundo con “un teatro que quiere divertir con calidad artística y humana, lo que siempre entenderemos como nuestra adhesión a las luchas de los pueblos por nuevas condiciones económicas, sociales y culturales” [II].

El *Cuaderno de Teatro Campesino* consta de cinco partes, cada una dedicada a un aspecto del tema:

I. *Teatro campesino* (¿Qué es?, ¿con quién y para qué?, ¿para qué sirve?, ¿cómo se hace?, ¿cómo empezar?).

II. *La obra* (alrededor de los temas: las proposiciones, el análisis y la selección; la improvisación: ¿qué es improvisar? los elementos, el análisis; la estructuración: las primeras escenas, el mensaje, la construcción, la historia, los personajes).

III. *El actor* (la preparación del actor: el calentamiento; la sensibilización: respiración, relajación, concentración, sentidos y ambientes, la voz, la expresión corporal, el manejo de objetos; el lenguaje dramático del actor: el espacio, las relaciones dramáticas, las tareas dramáticas, las tareas escénicas, los quehaceres escénicos).

IV. *El espectáculo* (la escenografía y utilería, el vestuario música y danza, máscaras y muñecos, la luz).

V. *De principio a fin* (una sesión de trabajo, los ensayos, las funciones, la evaluación).

Interesan sobre todo algunas nociones presentadas en el primer capítulo por su ubicación conceptual del fenómeno del teatro campesino. A la pregunta “¿Qué es?”, el *Cuaderno* explica que

El teatro campesino es *un medio de expresión* como la radio, el periódico o el cine pero que puede hacer y manejar la propia gente de la comunidad para comunicar sus ideas y sentimientos acerca de las vivencias y problemas que ella misma viene experimentando en su pueblo.

Es gratuito, vivo, masivo y divertido. Al alcance de todos: habla el mismo lenguaje que la gente de la comunidad; en él, los actores se comunican por medio de un texto y de gestos, pero también se valen de canciones, muñecos, máscaras y danzas [2].

Además, el *Cuaderno* explica que este teatro *sirve para* crear una alternativa de diversión en el campo, como instrumento democrático de comunicación, para desarrollar la creatividad mediante el uso de elementos culturales propios, para aumentar la

confianza en uno mismo y enseñar el valor y enriquecimiento de un trabajo colectivo, para reflexionar sobre algunos hechos que suceden en la comunidad, para orientar sobre las causas y consecuencias de esos mismos hechos y crear conciencia en la gente de su capacidad y obligación para influir en ellos; y finalmente, sirve para fomentar la organización y la defensa de los trabajadores del campo [3-4].

El teatro campesino *se hace* reuniendo a la gente interesada, proponiendo y analizando los temas de más importancia para la comunidad, y elaborando su propio espectáculo utilizando el método de la improvisación; además, ordenando después este material alrededor de situaciones y personajes que formarán la obra, cuidando el uso del escenario y la preparación de los actores, asegurando que los temas y mensajes sean perfectamente claros y eficaces, ensayando hasta dar un resultado final que se presentará a la comunidad, y estableciendo finalmente un diálogo con el público para comentar, recibir opiniones y sugerencias, acerca de la obra y de los problemas que en ella se plantean [4-5].

El *número de integrantes* puede variar de 1 a 15 o más, aunque el mejor equilibrio se puede conseguir con seis u ocho. Siempre será más deseable que participen hombres y mujeres, así como que el grupo tenga más o menos las mismas inquietudes [5].

Finalmente, respecto a *la función*, el lugar debe ser de fácil acceso para el público o relacionado con el mensaje de la obra (cancha, patio de la escuela, zócalo o mercado); debe haber espacio suficiente para los actores y para el público; debe presentarse preferentemente de noche para lograr un mejor efecto con las luces y para que la gente del campo pueda asistir; y hay que hacer buena propaganda (de persona a persona, carteles, aparatos de sonido, comparsa por las calles con música y cohetes) [96-97].

Ahora que nos hemos familiarizado con algunos aspectos externos a la obra misma, pasemos a considerar algunos de los

principios dramáticos a base de los cuales fueron creadas las obras de Arte Escénico Popular.

Arte Escénico Popular: principios dramáticos

Todas las obras que analizaremos en esta sección revelan una configuración interna basada en una misma ley de estructura: las fuerzas del progreso se oponen a las del retroceso. A las primeras se les asigna una serie de valores que se consideran esenciales para el avance tanto material como moral o ético de la sociedad, mientras las segundas se caracterizan por su oposición a cualquier cambio que pudiera llegar a modificar el *status quo* político o económico. Este conservadurismo responde a su vez a los intereses de algunos en el orden establecido, como es el caso del cacique local o del "coyote" (intermediario), y también es visto como resultado de un atavismo mental, condicionado por la carestía y la explotación, que impide que el integrante de las clases populares actúe sobre su medio para convertirlo en algo mejor.

Antes de examinar las obras, aclaremos primero algunos conceptos a base de los cuales se elaboraron estas obras bajo la dirección del promotor teatral: el "tema", el "conflicto", el "mensaje" y la "historia".

Meyer categoriza de la siguiente forma *los temas* enfocados en los primeros 20 trabajos de promoción. Casi todos los veremos presentes en las 10 obras a nuestro alcance:

A. Problemas de la sociedad:

- alcoholismo
- unidad-organización
- represión
- corrupción
- explotación
- comercialización

emigración
desempleo
situación de la mujer
revalorización de la cultura
medios de comunicación
educación
petróleo

B. Historia de una comunidad:

narración
tradición oral
documentos históricos

C. La expresión popular:

cuento dramatizado
ceremonia tradicional
pastorela
danza
pirotecnia

D. Un programa de comunidad:

salud
alimentación
[Cuaderno: 34-35].

Los temas serían escogidos por los mismos integrantes de las brigadas en sus primeras reuniones. El *Cuaderno* nos dice que “mucho material vendrá de recuerdos”, por ejemplo: “Me gustaría hablar sobre lo que me sucedió cuando fui a buscar trabajo a la ciudad de México’ o ‘quisiera decir cómo me trataba mi padre cuando niño’.” Los temas también surgirían de la inconformidad de un brigadista con alguna situación en la comunidad: “‘¿Qué pasa con los maestros de la escuela?’ ‘¿Dónde está el camino que nos habían prometido las autoridades?’” [9].

En cuanto al *conflicto dramático*, este mismo manual explica que “real o inventado, el conflicto debe de estar siempre presente en el teatro [...]. Es el choque de intereses entre los distintos personajes y es lo que mantiene la atención del espectador [...]. No se puede dividir el mundo sencillamente en buenos y malos [...] sino que hay que dar a cada uno de los personajes en conflicto sus mejores argumentos, las raíces de sus intereses y tratar siempre de exponer objetivamente el conflicto.” Es más: “Mientras más fuerte es el conflicto (no más violento en palabras y gestos, sino en los sentimientos y los argumentos de las dos partes que se peleen), más verdadera será la obra” [13,18].

El mensaje es “la reflexión crítica que se hace sobre los problemas planteados en la obra: es la opinión del grupo y la toma de posición que quiere someter a la reflexión del público”. Además, el mensaje no debe confundirse con el tema y no es necesario que siempre se incluya en la obra, ya que “a partir de lo que les va sucediendo a los personajes se puede deducir cuál es el mensaje”. Finalmente, “todo lo que se va a decir y lo que se va a hacer en la obra debe de estar al servicio del mensaje” [26-27].

Las escenas se irán armando valiéndose de los siguientes elementos: “una tesis, una antítesis y una síntesis”, siendo ésta “una solución del caso que sea lo más objetiva posible”, resultado de una evaluación de las dos posiciones presentadas [27-28].

Finalmente, *la historia*, según este compendio, “no es más que un pretexto: invento lo que les sucede a los personajes para poder hablar no solamente del mensaje de mi obra sino de todos los aspectos que he visto que eran necesarios para su construcción (tesis-antítesis-síntesis)”. Además, la historia permite que se entrelacen al tema principal otros temas secundarios y su desarrollo debe seguir tres grandes etapas: En el *planteamiento*, que es “el principio de la obra”, se hace la presentación de los personajes y conflictos; el *nudo* es donde se produce el enfrentamiento de los individuos o grupos y es allí donde se debe de dar “todos

los elementos necesarios para que el público se pueda hacer una opinión crítica alrededor de la solución del conflicto”; finalmente, el *desenlace* es la toma de posición del grupo sobre el problema planteado, “consecuencia lógica de todo el desarrollo anterior de los personajes”. Otra posibilidad es “dejar el final abierto a las sugerencias del público, sin solucionarlo en el escenario” [30-31].

Veamos ahora en más detalle una selección de las obras, fruto de las labores tanto de promotores como de campesinos y que constituyen la prueba más elocuente del poder de expresión teatral inherente a estos humildes habitantes rurales.

Arte Escénico Popular: obras

Las obras creadas a través del Proyecto de Arte Escénico Popular pueden dividirse en cuatro categorías: teatro rural, indígena, urbano e infantil. Las dos primeras categorías existen en el medio campestre y difieren entre sí por la composición étnica, y por lo tanto, cultural, del grupo teatral, así como de los destinatarios generalmente; el teatro rural consiste en grupos mestizos carentes de una identidad indígena debido a influencias externas de tipo cultural, político y económico, mientras que el teatro indígena es el teatro creado y representado por grupos que mantienen una identidad cultural diferenciada. A propósito, Durán ha señalado que históricamente “los mestizos surgen como individuos aislados que niegan su origen indígena y no sólo no se resisten a los patrones españoles, sino que quieren asimilarse a ellos, identificarse con los hombres fuertes”. Es más: “Las diferencias culturales entre mestizos e indígenas se dan siempre entre ellos aunque ambos participen de una misma clase social” [73]. Como se verá a continuación, el teatro indígena trata temas propios de su circunstancia cultural peculiar.

Por otra parte, el teatro urbano popular que presentamos en este capítulo es un teatro que corresponde al proletariado de la

gran urbe y que responde a las características que asume en ese ámbito la problemática general de las clases populares.

El teatro infantil popular, aunque perteneciente en el caso que citamos al ámbito urbano, es una categoría de teatro que Arte Escénico Popular promovió también en las zonas rurales.

Si bien la participación de los actores niños en la creación de las obras puede haber sido menos que en las otras categorías citadas, su colaboración en este proceso fue decisiva para el establecimiento del tema y del modo en que éste fue desarrollado [José Ángel Cervantes, Entrevista]. Finalmente, en contraste con otros tipos de teatro para niños, la obra de teatro infantil popular generalmente trata los temas desde la perspectiva de las clases populares; en el ejemplo que citamos más adelante se enfoca el tema de la educación de niños de familias proletarias, y los rasgos que ésta debe asumir según dicha perspectiva.

A. Teatro rural

La obra *Corrido*, montada por el Grupo Rieleros con adaptación y dirección de su autor Rodolfo Valencia, tiene como tema principal la educación rural. Creada a base del corrido, una forma de canción-noticiero tradicional (véase: María y Campos *La Revolución Mexicana*), *Corrido* se inicia con una "presentación" cantada por el grupo entero: "Señores voy a cantar, / un corrido singular. / Es un corrido que canta, / una acción particular. / Que si atención le ponemos, / algo nos puede enseñar. / Que es un corrido que indica / una bonita lección."

La "presentación" sigue con música de distintos corridos, cuya letra se modifica a fin de enfocar críticamente, como tema secundario, el contenido apasionado e individualista de estas piezas musicales tradicionales. Por ejemplo, con música de *Juan Charrasqueado*, los varones cantan lo siguiente: "Porque nosotros / ya no queremos cantar / la triste historia / de algún charrito matón; / que por borracho, / parrandero y jugador / acabó tieso / en tristísimo panteón." Luego las mujeres del grupo, con mú-

sica de *Rosita Alvarez*, cantan la siguiente estrofa: “Tampoco nos referimos a las / mujeres engreídas, / que la noche de su suerte / por creerse consentidas / se toparon con la muerte.” Luego, a la melodía de *Obregón le dijo a Villa*, un varón agrega que “tampoco en esta ocasión, / en estos versos sinceros, / les canto a los guerrilleros / de nuestra revolución”.

Luego el grupo nos aclara con la música de *Los dos amigos* precisamente cuál será el asunto de su corrido:

A quien le quiero cantar,
con el corazón herido,
es un pueblito perdido,
en el polvo y el olvido.

Pueblo olvidado de Dios
y de las Secretarías
sin luz ni agua vivía.

San Isidro Labrador,
decía la gente sedienta,
¡Mándanos ya un profesor
que la escuela está desierta!

Pero no fue por milagro,
sino que fue por error
de esos traspapeleos
que les llegó el profesor.

El profesor, que aparece en el escenario, continúa el corrido entonando lo siguiente: “Yo no les quiero mentir, / no era gente muy sonriente. / Mas ¿quién quiere sonreír / con el polvo hasta los dientes?” Luego, dos mujeres corren al acercárseles el profesor y se colocan detrás de dos sillas que ponen como puertas y ventanas, cerrándolas, volviéndole la espalda en el momento en que se les acerca a pedir informes. En seguida, estas mujeres

ponen fin al introito cantado con el siguiente comentario: “Cuando llegó el profesor, / se escondían como tejones / y le daban con las puertas / en los meritos talones.”

En la escena 1, la primera mujer con quien se encuentra el profesor en el pueblo lo evita por el miedo a los forasteros que el latifundista y cacique del pueblo, don Irineo, ha infundido a los habitantes a fin de ejercer mayor control sobre ellos. Pero luego el maestro se encuentra con Rosa, joven inteligente y ambiciosa que amablemente le da agua además de las señas de don Irineo. Rosa le cuenta además que el último profesor “no aguantó y un día desapareció” dejando a todos sus alumnos, incluyendo a ella, sin instrucción. Ahora, siete años después, la joven afirma que para terminar la primaria, “ganas no me faltan. Si me quería ir a otro lado a seguir estudiando, pero ¡qué va! No me dejaron. Y ahora, ya tan vieja ...”, pero se anima al saber que el maestro dará cursos para adultos en las tardes, y los dos se despiden.

El forastero se dirige a la casa de don Irineo a recoger las llaves de la escuela y es recibido con indiferencia por el cacique, quien aprovecha su llegada para venderle todo lo que necesitará para limpiar la escuela. Su único comentario es: “¿Así que vamos a volver a tener escuela? ¡Vaya! A ver cuánto dura, porque la gente no está interesada en esas cosas.”

La siguiente escena presenta una asamblea en la que se elegirá la nueva mesa directiva de la escuela. Hay mucha apatía entre los ciudadanos porque Irineo siempre se impone, aunque después nunca cumple con los cargos. Pero esta vez un labrador del lugar, Genaro, se opone cuando la mujer del cacique nombra a Irineo para la presidencia; Genaro intenta proponerse, en cambio, él mismo, pero el cacique objeta porque es soltero. Irineo es elegido ya que no hay otro candidato, después de lo cual, contento, da un discurso exagerado y grotesco. Pero momentos después se sorprende, igual que todos los demás, cuando el profesor anuncia su programa de educación para los adultos, explicando que el analfabetismo generalizado “es uno de los más graves problemas y una de las causas más profundas de nuestro

subdesarrollo. Y subdesarrollo es miseria, porque la ignorancia significa miseria.” Agrega además que ser analfabeto es como

Vivir fuera de la historia... que es como un tren que pasa en nuestro tiempo, mientras estamos vivos. Y, o nos subimos o nos quedamos atrás, en el pasado. Entonces en lugar de ir en el tren, y hacerlo caminar, nos quedamos abajo. Peor, somos como un peso muerto que no lo deja avanzar.

A pesar de estas razones, nadie se apunta para el curso. Genaro opina: “Pero yo saco mis cuentas y puedo poner mi nombre”; Melesio, otro colono, pregunta: “Y la tierra, ¿quién me la cuida?” El profesor explica que el curso se dará después del trabajo, y que “sería casi como un descanso”. Rosa es la única persona que osa defender al maestro, pero la asamblea se termina con una declaración amenazante de Irineo: “Usted dedíquese a los chamacos, y no venga aquí a rompernos la armonía.”

En esta primera escena, entonces, queda planteado el conflicto que se desarrollará en torno al tema de la educación rural: por una parte está el profesor, lleno de ideales y de optimismo y listo para mejorar el nivel de vida en el pueblo mediante la educación de niños y adultos; y por otra parte está el cacique don Irineo, cuya preeminencia en el lugar se debe en buena medida a la ignorancia de todos los demás habitantes. Irineo defiende esta discutible “armonía” porque le permite hacerse rico sin la oposición efectiva de parte de los que explota diariamente. También Melesio y Genaro expresan las excusas por las cuales ellos, como campesinos, no se animan a alfabetizarse.

En la escena que sigue, Melesio llega borracho a la escuela a ayudar al profesor a arreglarla. En su conversación, Melesio intercala trozos de canciones rancheras (*Por una mujer casada, Traigo una pena muy honda*, etc.), continuando así el tema secundario del corrido enajenante. Este campesino atribuye su borrachera al “destino”: “Unos nacen tuertos, otros cojos, sordos,

otros nacemos borrachos.” El profesor explica que él llegó allí “para que aprendan... para que sepan defenderse, para que sepan cuáles son sus derechos”; pero el otro, fatalista, responde: “¡Derechos! ¿Cuáles derechos de los que la traemos chueca?” Luego el profesor le dice que tiene el deber de mandar a sus hijos a estudiar, los cuales actualmente se dedican a trabajar para don Irineo.

En su respuesta, Melesio muestra otra vez todo el complejo atávico que existe en mucha gente del campo en México y que contribuye a estorbar su progreso material: “¡Así es la vida de los pobres! ¿Por qué cree usted que yo no aprendí? Porque mi padre me traía en el campo. Y así fue también su padre de él.”

La confrontación entre Rosa y su tía en la escena siguiente gira en torno a otro tema secundario importante: el lugar de la mujer en la sociedad. La tía está en los lavaderos, lavando la ropa familiar y quejándose: “¡Muchachos carajos! ¿Cuándo aprenderán a limpiarse? Ni hablar; ha de ser mi destino pasarme la vida lavándoles la ...” Rosa la interrumpe para exclamar: “¡Pues yo no!” Luego las dos sostienen una discusión cantada en la que la tía pregunta a la joven: “¿Y qué vas a hacer? / Si tú eres mujer.” Rosa contesta: “Pues voy a acabar / toda la primaria. / ¡Y luego estudiar / hasta la secundaria! / Seguir mi propio destino, / prepararme y trabajar, / andar mi propio camino.” Rosa declara sus intenciones de hacerse enfermera mientras su tía sigue dudando, aunque ésta acaba confesando que ha soñado toda la vida con ser “artista”, desde un día en su juventud cuando pasó “un teatro” por el pueblo. Cuando el mago la oyó cantar en una fiesta, le ofreció llevarla consigo, aunque luego de haberla seducido la dejó plantada en un crucero esperándolo en vano.

El tema de la opresión de la mujer se continúa en la siguiente escena, en la que Rosa declara y defiende ante su novio Genaro sus intenciones de hacerse profesionista. Lo invita a entrar al curso de alfabetización con ella, pero él se niega a acompañarla, no queriendo ser “la irrisión de todo el pueblo”; y agrega lo

siguiente: “¡Oiga! Nosotros ya no estamos para eso ... Nosotros ya debemos pensar en el juzgado y en la iglesia y no en la escuelita.” Rosa responde: “Yo no, Genaro, yo quiero estudiar para enfermera”; apoyándose en el hecho de que la curandera local mata a más niños que logra curar, y que “más vale tarde que nunca”. La escena se termina con el novio lanzando la siguiente maldición: “¡Pinche profesorcito! Ora sí que nomás vino a rompernos la armonía.”

Un coro inicia la siguiente escena informando al público que “solo en la tienda del pueblo / se emborrachó el profesor; / él, que nunca antes bebiera / bebió de puro dolor”. Luego aparece el profesor en el crucero, esperando el camión que lo ha de llevar de San Isidro para siempre. A pesar de todos sus esfuerzos, no logró atraer a la gente a su escuela, y prepara su ida con un fuerte sentido de fracaso. En seguida Genaro, que lo ha estado buscando, lo encuentra y le dice que si la gente no ha entendido su misión todavía, “por eso tiene que quedarse, para ayudarnos a entender”. Él ya ha podido comprender la analogía del “tren de la historia”, y critica la renuncia del profesor diciéndole que si se marcha, “es como tantos que pasan por aquí, cada cuatro, seis años; hay agua en los llanos, nos prometen el agua; la electricidad pasa por allí —por el cruce—, nos prometen la luz. Somos pocos pero también contamos. Recogen los votos y no los volvemos a ver.” Genaro se ofrece como primer alumno para servir de ejemplo a los demás; como resultado, el profesor se anima a quedarse y se dirige a la casa de don Irineo para “llevarle serenata” y para decirle “que se suba al tren o lo dejamos en la estación del olvido”.

Los dos hombres encuentran a Irineo cómicamente chupando mezcál de una mamila. El cacique le advierte al profesor, otra vez que “no trate de rompernos la armonía”, pero éste le explica que quedará sin peones si sigue oponiéndose a que éstos se inscriban en el curso para adultos; además, que le pasará “lo que a los mamuts” o sea, la extinción, por no poderse adaptar a las nuevas condiciones.

Al encontrarse con Melesio, el profesor le pide perdón por su propia falta de entendimiento y propone la unidad de todos los del pueblo como camino hacia el cambio. Luego, Melesio le pide ayuda al profesor: “Profe, estoy cansado de tragar tierra; toda la pinche vida no he hecho otra cosa, tragar tierra y bajármela con alcohol. Écheme una mano, profe.” El profesor responde invitándole a ir a la escuela esa tarde.

La última escena es “La clase”, en la que participan todos los personajes de la obra menos don Irineo. Cantan en coro el siguiente final de un corrido colectivo que sirve de desenlace a la obra:

Tal como Genaro dijo,
todos fuimos a la escuela
muy bien limpios y peinados,
y al paso del calendario,
estudiosos aprendimos toditito el silabario.

Y así juntos aprendimos
nuevas formas de pensar,
de aprovechar los recursos,
de sembrar y cosechar.

Con estudio todos comprendimos
lo que cuenta la información,
y con datos precisos pudimos
buscar rutas de superación.

Ya no estamos apestados
como lobos solitarios,
ahora somos solidarios,
vivimos organizados.

Nuestras mentes y manos unidas,
no dan tan solo más cantidad,

sino que le dan a nuestras vidas
una nueva y noble calidad.

Compañero sube al tren,
que del hombre la mayor gloria
es el de hacer la Historia,
no quedarse en el andén.

Mediante esta toma colectiva de conciencia se resuelve el conflicto multidimensional de la obra; un conflicto que se da no sólo entre la voluntad del profesor y la del cacique retrógrado don Irineo, sino también entre el idealismo del maestro y la apatía del pueblo, entre las intenciones del profesor y sus propias limitaciones, y entre el pueblo, consciente de su atraso, y el peso de una tradición atávica y oprimente. Esta tradición relegó a la mujer a una posición servil en la sociedad e infundió un sentido de futilidad y de “destino” en las vidas de estos habitantes rurales, fortalecido por el efecto nocivo del corrido individualista y pasional y por la influencia mistificadora del latifundista don Irineo.

Por lo tanto, la obra *Corrido*, por el hecho de reflejar como creación colectiva los problemas y preocupaciones reales de un grupo de campesinos-actores, y por el hecho de constituir una tentativa de cambio radical a nivel del pueblo, viene a ser una expresión artística genuinamente popular.

Cabe incluir unos cuantos comentarios esclarecedores del autor-director Rodolfo Valencia sobre esta obra. Resulta que efectivamente fue creada como apoyo a un programa de alfabetización de adultos, pero la intención no fue sólo convencer al campesino de la importancia de la educación sino que también estaba dirigida a los maestros rurales con la finalidad de “despertar en ellos una mística de la educación que se siente muerta”. Esto, según Valencia, se debe al hecho de que la remuneración por trabajar en “un pueblito perdido en el polvo y el olvido”, como dicen en la obra, no es mayor que el sueldo que se les paga

a los maestros que desempeñan su trabajo en zonas más cómodas. En todo caso, el propósito último de la obra fue beneficiar a los grupos que se hallan marginados, por falta de una educación adecuada, de la participación en la vida local y nacional [Entrevista]; por lo cual, repetimos, *Corrido* viene a ser una obra netamente popular.

También del Grupo Rieleros es la obra *Aí 'sta el cuete*. Con dirección de Germán Meyer, esta pieza tiene como tema principal el trato de los niños. Cada uno de los tres actores representa dos o tres papeles, y entre escenas "salen" de personajes (*Sic.*) para anunciar lo que se verá en la escena siguiente, y para decir qué papeles harán en ella.

En la "presentación" cantada, con la que se da inicio al espectáculo (elemento común a la gran mayoría de estas obras) los artistas se presentan y exhortan al público con las siguientes estrofas:

Vengan a ver el teatro, vengan todos,
vengan a ver el teatro que ya llega,
sí, los niños vienen ya,
las niñas también vendrán.

Llegan contentos todos los actores,
quieren que estén presentes los señores,
sí, a todos les gustará,
la función no tardará.

Bajando el cerro viene ya don Pancho,
trae un polvaderón por todo el rancho,
a su señora invitó,
y el perro se les pegó.

Cuando llegue al final esta función,
queremos saber cuál es su opinión

de lo que usted presencié,
y lo que no le gustó.

Yo soy Virginia.

Yo soy Salvador.

Y yo soy Gerardo.

Los tres formamos el Grupo de Teatro ...

¡Los Rieleros!

A continuación anuncian el título de la obra, además de los varios personajes que cada actor desempeñará en ella. Luego, al asumir los primeros papeles de un hijo y sus padres, nos plantean el conflicto dramático en un contrapunteo cantado: los padres sostienen que su obligación principal hacia sus hijos es proveerles alimento, mientras el niño por su parte exige cariño y atención para poder lograrse plenamente:

Niño: Yo quisiera, como niño
que me dieran con mucho amor
el cariño y la comprensión
en toda mi formación.

Padre: Tu mundo es de juego,
cariño y sustento,
el nuestro es de lucha
por el alimento.

Que tiempo no queda
para estar contigo,
y en la polvadera
lloras desvalido.

Niño: También quiero que me escuchen
y me pongan atención,

cuando estoy pequeño y lloro
no quiero sentirme solo.

[*A su padre*]

Como todo ser humano,
yo quisiera crecer sano,
para poder caminar
necesito de tu mano.

La primera escena, “La familia”, empieza con el padre golpeando a su hija porque se le cayeron unos trastes. El hermano mayor la defiende y acusa a su padre de maltrato: “¿Por qué puros gritos y golpes y nunca ni un consejo ni un cariño siquiera?” El padre responde, reiterando el conflicto planteado en la presentación: “Con consejos no se llena la barriga; lo importante es que no falte la luz para darles de tragar.” Y el hijo mayor: “Sí, pero los niños aparte de la comida también necesitan cariño y comprensión.” El padre le manda callarse, y en su siguiente comentario, demuestra un atavismo mental que ilumina parcialmente las causas reales del conflicto central: “A mí me trataron peor que a ti y nunca dije nada. ¿Por qué? Porque era mi padre. El día que me descalabró fue por andar de vago jugando y nunca anduve de collón como tú.”

Se da luego un “rompimiento” en la acción, y el hijo mayor se convierte en narrador para presentarnos el asunto y los personajes de la escena que sigue: “Bueno, pues, ¿cómo sería su papá? ¿Cómo sería él cuando estaba chico y cómo sucedió eso que dice? ¿Qué les parece si se lo contamos? Entonces Gerardo va a ser el papá, pero cuando era chiquito, Virginia va a ser la hermana de él y yo voy a ser un amiguito de ellos. Bueno, vamos a empezar.” Este tipo de transición que se da entre todas las escenas de la obra constituye una técnica que Brecht llamó de “distanciamiento”, y que sirve para provocar una toma de conciencia objetiva y crítica en el espectador. El propósito es evitar que éste se deje llevar por la ilusión teatral, y que se quede consciente de que lo

que pasa en el escenario es reflejo de una realidad que debe ser fuente de reflexión e, idealmente, de acción respecto de sus propias circunstancias [véase Willet, trad., *Brecht on Theatre*]. Este propósito es reforzado por el foro abierto que sostienen los actores con su público después de cada función (elemento común a los tres proyectos de teatro que examinamos en este capítulo), el cual ya queda anunciado en la presentación de la obra.

La escena que sigue, "El cohete", constituye una vista retrospectiva a la niñez del padre con el fin de indagar más profundamente las causas de su comportamiento tan negativo para con sus hijos. Su hermanita quiere jugar con él y con su amiguito, y para conseguirlo amenaza a su hermano con decirle a su mamá "que ayer cuando te tocó cuidar al niño le pegaste porque chillaba y le chupaste su biberón. ¡Yo te vi!" Este chantaje le consigue entrada a los juegos de los dos varones, pero éstos se empeñan en humillarla. El tema principal surge cuando están construyendo el "cohete" y el amiguito ofrece información pertinente que le ha dicho su padre. El padre-niño, ante la pregunta del otro de "¿por qué su padre no les dice?", sólo puede responder: "Porque trabaja." Pero el amiguito contesta: "El mío trabaja también. Pero cuando viene me cuenta cosas y jugamos a las luchas." El padre-niño, incrédulo, afirma que "los papás no juegan con los niños", pero el otro saca una flauta que le hizo su papá y cuenta que su mamá también juega con él y le canta. La mamá de los dos hermanos también ha intentado hacer lo mismo, pero el padre siempre se interpone; "Hermana: 'Mi papá se enoja porque ...' Padre-niño: 'Mi papá está bien fuerzudo; l'otra vez hizo llorar a mi mamá.'"

Durante el "viaje" en el cohete, el padre-niño se da cuenta de que ha perdido el dinero con el que debía comprar maíz para las tortillas de la familia. Con mucho miedo, los dos niños se dirigen a su casa en donde recibirán la paliza a la que el padre aludió en conversación con el hijo mayor en la escena anterior.

Después de un cambio rápido de vestuario, se reanuda la escena de "La familia" y la discusión entre el padre y el hijo

mayor. Éste es acusado por aquél de haberlo avergonzado por no haber sabido echar a andar un motor. El padre le grita a su hijo: “¡Tarugo! El único en todo el pueblo que sabe de mecánica soy yo, y tú no sabes ni echar a andar un motor.” Pero el hijo mayor está listo para defenderse: “Pos cuando me he acercado a ayudarte te enojas porque no sé, y ¿cuándo me has enseñado?” El padre no tiene respuesta, y la mamá, simpatizando con su hijo pero a la vez temerosa de su marido, sólo puede ofrecer la siguiente explicación confusa: “Mira hijo, nosotros hemos querido darles lo mejor, pero... no hemos podido... no hemos tenido... o no hemos sabido. Tú sabes bien cómo estamos, somos muchos y él nos mantiene a todos;” otra vez el mantenimiento económico es visto como lo primordial, aunque la mamá sabe que falta algo en su relación con sus niños.

A continuación, en un monólogo el hijo mayor nos proporciona más datos sobre su relación con su padre, reiterando el tema del comportamiento atávico y haciendo puente entre esta escena y la próxima:

Sí mamá, yo lo entiendo [*Recuerda*]. Sabes, una vez cuando era chico, soñé que mi papá me hacía un barco, y nunca se me ha olvidado. ¡Cuándo! Si nunca nos ha hecho caso siquiera; a todo lo que les hemos preguntado, ¿qué nos han contestado? ¿A poco porque a los padres en su niñez les fue mal, a los hijos les debe tocar lo mismo? Una infancia triste, o con tristes recuerdos, sin cariño, sin atención, porque a muchos niños les toca crecer como huérfanos en su propia casa. Yo también recuerdo que muchas veces ...

En la escena que sigue, un narrador anuncia que ahora se va a volver a la infancia del hijo mayor: “Bueno, vamos a ver ahora lo que recuerda el hijo primero cuando preguntaba a sus padres; después el sueño que él tuvo y en seguida lo que hacían sus papás cuando quería jugar con ellos.” Luego, los actores que harán los papeles de los padres se ponen máscaras feas provocando las

protestas del que será el hijo: “¡Los papás no son así! [*Dirigiéndose al público*] ¡Miren, ahí están, no son tan feos!” Pero el actor que será el padre explica la función de este recurso: “Nosotros no decimos si son bonitos o feos sino cómo se portan con sus hijos. Tus recuerdos no son muy bonitos, ¿verdad? Por eso vamos a usar las máscaras.”

En la escena titulada “La edad del preguntón”, el hijo mayor, como niño curioso, lanza una larga serie de preguntas de toda índole a sus padres, pero ellos prefieren no hacerle caso o darle respuestas simplistas. Luego el hijo sueña con que su papá deja su trabajo para ayudarle a hacer un barquito de papel. Pero en seguida el niño es despertado a la dura realidad: su padre lo echa del lugar donde dormía, y su madre lo evita cuando se acerca a jugar con ella; como resultado, el hijo se pone a llorar. Al irse el padre, la madre lo tranquiliza con una canción de cuna y luego con este poema cuyo carácter de reflexión sobre lo acontecido denota una toma de conciencia y al mismo tiempo acusa su propio sufrimiento:

Yo sorda a tu queja
no me daba cuenta
que en los dos, la vida
es muy dispareja.

Es dura la vida
que a todos nos toca,
y a veces vacía
se queda la boca.

Luego, en una mezcla extraña de sueño y realidad, “el hijo mayor sale a mitad del escenario y se encuentra con el barco, lo rompe, se dirige a su labor”, marcando así la ruptura de ese dulce sueño de su infancia. A continuación el padre “recoge los pedazos del barco” y reflexiona: “Sí, hijo, yo me he dado cuenta, que te hicieron falta muchas cosas desde que estabas

chico, pero es que no se puede, la vida está muy cara.” Todavía no se ha dado en él la toma de conciencia que constituirá el desenlace de la obra; no obstante, ha empezado el proceso que lo llevará a ese punto, como nos explica el narrador: “A partir de aquella vez, en que el hijo mayor rompió el barquito, el papá anduvo muy preocupado y tiempo después, le ocurrió algo que lo dejó más pensativo.”

El padre entra a una peluquería en la escena siguiente y sostiene con el peluquero una conversación que incluye el habitual “está todo tan caro”, y quejas sobre la mala cosecha que se está dando. Luego entra una Trabajadora Social a invitar a los dos a una junta en la escuela que tratará “de los niños más pequeñitos, de los que todavía no van a la escuela y de los cuidados, del cariño y de la enseñanza para ellos”. El peluquero opina que esa junta será más bien para las “mamases”, porque “uno tiene que salir a buscar la papa”. La Trabajadora Social luego le pregunta si “cree que los niños solamente necesitan de comida”; el peluquero dice: “No, señorita; pero pos de todos modos crecen y aprenden.” El papá hace eco de la opinión del otro, provocando el siguiente arranque emotivo por parte de la Trabajadora Social, en el que ella se dirige alternativamente a los dos hombres y al público:

Sí crecen, ¡solos! ¡Con miedo, vergonzosos, inseguros, con amargura; y así se enfrentan a la vida! [*Al público*] Y cada minuto de tiempo que pasa nacen cientos de niños, todos buscando un mejor lugar en esta vida y nosotros, los padres, ¿qué hacemos ahora para ayudarlos a que un día logren conquistar ese mejor lugar en esta vida? [*A ellos*] ¡Qué! Si de todos modos crecen y aprenden. [*Al público*] ¿Verdad que no es tan fácil?

Al irse la Trabajadora Social, el padre se pregunta si lo que decía ella no era cierto. Sale de la peluquería, y el narrador anuncia la próxima escena y el desenlace de la obra: “El papá, después de

lo que sucedió en la peluquería no fue a la junta; pero nunca se le olvidó lo que escuchó de la señorita aquella vez. Pasó el tiempo y un día sucedió algo que extrañó a toda la familia.”

El padre vuelve a casa una tarde con una bolsa, y por su mera presencia su niña sale corriendo asustada. Sin embargo, cuando ve que le trae una muñeca, “extrañada, toma la muñeca, la mira y vuelve a ver a su padre, el que se acerca con su paliacate, le envuelve la muñeca y se la da para que la arrulle”. Luego llega el vecino y empieza a burlarse del padre por estar “jugando a las muñecas” y por estar “apapachando” a los niños. El padre se defiende y se explica diciendo: “Si no los apapacho. Nomás que pos mi hija tenía ganas de una muñeca y pos, y pos ... se la compré.” Pero el vecino no desiste de su ataque: “Ah chingao, si en mi casa yo todavía traigo los pantalones; mi vieja es la que cuida a los chiquillos.” Finalmente, el padre no aguanta más y, colérico, lanza la siguiente defensa en la que repite frases de su hijo mayor y que además constituye el desenlace del conflicto principal de la obra:

¡Mira Juan! Ya no me estés chingando. Si yo cometí errores con mis hijos grandes, ahora que me doy cuenta no quiero ser igual con los chiquillos. Ya no quiero que me tengan miedo y que si me hablan es sólo porque saben que yo soy el que trae de tragar. Yo no quiero que mis hijos crezcan como huérfanos en su casa. Es que los niños aparte de comida necesitan cariño y comprensión.

El vecino se va, enojado, y el padre reflexiona que “yo también me enojé cuando me lo dijo mi hijo”, agregando: “Bueno, algún día tenía que cambiar.” El hijo mayor se sorprende al volver y hallar a su padre jugando con su hermanita. Luego asume el papel de narrador para poner punto final a la obra, al mismo tiempo instando al público a la reflexión: “Bueno, aquí dejamos nuestra historia, sigue la de ustedes.”

En conclusión, la obra *Aí 'sta el cuete*, por ser creación colectiva y reflejo vivo de los problemas y preocupaciones reales que aquejan a la comunidad de este grupo de campesinos-actores, viene a constituir un producto artístico netamente popular, poniéndose al servicio de la resolución de dichos problemas y reclamando el derecho de los hijos de la comunidad a "ese mejor lugar en esta vida".

A continuación comentamos a grandes rasgos otras obras de teatro rural del Proyecto de Arte Escénico Popular. Primero, la pieza titulada *Mil flores para el pueblo*, del grupo La Loma, de Michoacán (dirección de Domingo Adame), trata algunos de los mismos temas contenidos en las obras que hemos visto hasta ahora, a la vez que incorpora otros: los personajes que representan las fuerzas del progreso luchan por la limpieza y belleza física de su pueblo; la igualdad y la educación de la mujer; el respeto hacia ella y hacia los niños; y la fraternidad entre todos los vecinos a fin de lograr el progreso material y espiritual común. Al mismo tiempo otros personajes, por atavismo e ignorancia, intentan impedir la toma de conciencia colectiva la que, a pesar de su oposición, se realiza en el desenlace.

En otra obra del grupo La Loma, *Aguas, las apariencias engañan* (dirección de Armando Álvarez, actualmente director del Teatro Popular del INEA), el conflicto se da entre las fuerzas de la unión y la fraternidad populares, y las de la explotación y la avaricia. La cooperación entre ejidatarios y jornaleros, y entre el hombre y la mujer como iguales, se presentan como requisitos para el verdadero progreso material y moral del pueblo. Al final de la obra el proceso de concientización se ha llevado a cabo con éxito, a pesar de los estorbos que presentan los personajes retrógrados y egoístas.

La obra *La corrupción de Epitacio*, del grupo Las Cabezas Potosinas, enfrenta esta misma clase de codicia a un progresismo capaz de acarrear mejoras para el pueblo entero, entre las cuales se incluirían: el establecimiento de talleres colectivos de carpintería y costura; una escuela primaria nocturna para la educación

de los adultos; una telesecundaria en la que podrían tomarse cursos televisados desde la capital; la construcción de corrales para los animales y baños para la gente; y la colocación de techos de losa en las casas. Los retrógrados quieren introducir juegos electrónicos en su pueblo a fin de ganar para sí todos los recursos que de otra manera se destinarían a aquellos proyectos. A pesar de estos planes nefastos, en el desenlace se realiza la unión necesaria para que las fuerzas del progreso los estorben, poniéndose en marcha las mejoras tan deseadas por la mayoría.

Finalmente, en la obra *La carcacha*, del grupo Labrador (adaptación y dirección de Susana Esponda), el conflicto se da entre el pueblo por una parte, ansioso de mejorar sus condiciones de vida, y por otra, el cacique y el "coyote" (intermediario) del lugar, quienes se ganan la vida mediante la explotación económica de los demás habitantes. Otros temas secundarios son la importancia de la educación, la conservación de las costumbres nacionales y la preservación de los recursos naturales. Al final de la obra la fuerza solidaria del pueblo triunfa sobre la avaricia de los explotadores; la canción final afirma que "todo es posible estando organizados, / la unión hace la fuerza".

En resumen, hemos visto que el teatro rural del Proyecto de Arte Escénico Popular se dedicó de lleno a los varios problemas peculiares de los habitantes rurales. Y aunque otros temas como el trato a los niños y el lugar de la mujer en la sociedad trascienden el ámbito campesino, en estas obras se hallan ligados a la problemática global de las clases rurales populares. A continuación examinaremos el fenómeno del teatro indígena, también una forma de teatro rural, pero cuya temática lo distingue de las obras que acabamos de comentar.

B. Teatro indígena

Pasemos ahora al análisis de la obra titulada *Encuentro con el indio*, creada y montada por el grupo Nahua Tetlamausoltiani ("Los que divierten") del estado de Hidalgo (dirección de Domingo

Adame). Muchas de las preocupaciones y problemas presentados en esta obra son propios tan sólo de los grupos indígenas de México, y por esa razón, creemos, se justifica su tratamiento aparte de las otras obras desarrolladas en el medio rural. El tema principal de *Encuentro con el indio* es la crisis cultural del indio y la tensión dramática se da entre indígenas que rechazan o aceptan, en mayor o menor grado, la herencia cultural de sus antepasados.

Los “participantes/personajes” son seis: dos mujeres y cuatro varones. La denominación “participantes/personajes” corresponde al procedimiento adoptado por Arte Escénico Popular (y continuado por el Teatro Popular del INEA) por el cual los actores utilizaban sus nombres verdaderos para los personajes que representaban en sus obras. Además, no usaban ni maquillaje ni vestuario creado especialmente para las obras, llevando su ropa cotidiana siempre y cuando correspondiera al papel que desempeñaban, lo cual generalmente era el caso.

Encuentro con el indio, como obra popular indígena, incorpora en su estructura dramática ceremonias, danzas, música, poesía y máscaras de este grupo nahua del estado de Hidalgo. Estos elementos, sin embargo, no sirven para embellecer de una manera “folklórica” la obra, sino para hacerla una verdadera expresión de la cultura propia, un teatro verdaderamente indígena y no “indigenista”; la diferencia está en que aquél viene a ser vehículo y voz de estos grupos, mientras que éste sería un teatro con elementos indígenas pero parcial o totalmente carente de un control cultural netamente indígena.

La obra se inicia con una invocación ritual por la cual uno de los actores “toca flauta y tambor y hace el saludo a los cuatros puntos cardinales”, presentándose luego al público mediante un discurso que incorpora fórmulas retóricas nahuas antiguas [véase Garibay, *Poesía indígena*]:

Aquí estoy, en la tierra, en el centro, yo, Luis, a quien llaman “alegrador”. Hago la música y el baile que he aprendido de

ustedes mis hermanos, mis hermanitos nahuas ... ¿Qué será de nosotros? Me entristezco. ¡¿Dónde?! ¿Dónde en algún sitio o aquí en la tierra podremos vivir en paz? No lo sé.

Quiero que vengan aquí mis otros hermanos divertidores. Que vengan a representar lo que alegra su corazón, lo que entristece su corazón.

Uno por uno entran los demás artistas; primero Diego, “tocando jarana y con una máscara”; dice que viene “del lugar de los siete cerros Chicantepetl, allá donde también vivimos los macehualles”, viene también “a representar y a hablar con mis hermanos”. Luego llega Salustia, “cual florecita perfumada”, con uno de los comales que fabrica y que representan a la luna y el sol, en los que mezcla “trabajo e imaginación, como aquí en el teatro, donde podemos hablar de todos nosotros, de lo que sabemos y de lo que nos hace falta para poder estar aquí en este mundo”. En seguida llega Chano, “sembrando y con una corona de danzante”; ha venido “desgranando mazorca para dejar en el camino alimento a los que tienen hambre”, y ha llegado “para hablar del cansancio, del indio con mis hermanos indios”. Luego viene Goyo corriendo desde Huahutla donde “también hay muchas cosas que decir” con su violín y su música “que a mi corazoncito alegró desde que la oí por vez primera”. Finalmente entra Adolia “con su tocado de ‘tres colores’ y una sonaja”. Luis declara completo al grupo, y listo para “iniciar nuestro juego del teatro” que también es “fiesta”.

A continuación se anuncian el título de la obra y los personajes que cada actor representará: Chano, un joven campesino, “de esos que se interesan por su comunidad y que algunos llaman ¡agitadores!”; Goyo, un viejo que ha sido juez y que ahora está repitiendo el cargo; Adolia, su hija, la que dicen que “no es de razón”; Salustia, otra hija de Goyo, pero que habla español y por eso se parece a “los de razón” (Salustia agrega: “Y como he ido a la escuela me siento grande, grande, ¡más grande que todos ustedes!”); Luis, el “peón”, y Diego “el que viene de fuera”.

Diego concluye esta invocación-presentación anunciando que “esta historia sucede en una pequeña comunidad así como ésta, donde un día hubo un ... Encuentro con el indio”.

La primera escena, “Fiesta del agua”, tiene lugar en el patio de la casa de Luis, quien hace los preparativos para la ceremonia “del agua” o “bautizo” de su hijo. Llegan sus compañeros para tomar parte en la fiesta, pero al arribar la familia de Goyo falta Salustia, que se ha quedado atrás porque, según nos informa Adolia, “nunca quiere que andemos juntas”. Cuando finalmente llega, sus acciones y palabras la caracterizan en seguida como renegada de su propia cultura: se ríe del rito del bautizo nahua, no quiere “lavarse” como hacen todos después con el agua ceremonial, y rechaza como “porquería” el tamalito que luego comparten todos.

Este primer conflicto centrado en torno a la cuestión de identidad cultural del indio, se complementa con otro que surge por la llegada inesperada del forastero, Diego, con un ayate repleto de cosas. Hambriento, pide un poco de comida, pero los otros se muestran temerosos del extraño. Chano explica por qué: “¿De dónde vienes? Si no nos dices no te daremos nada. Ya nos ha hecho mucho daño la gente de fuera, por eso desconfiamos.” Pero la respuesta que da Diego no le gana la simpatía de los otros nahuas: “Yo vengo de cerca y de lejos. Mi pueblo es el nahua y ahí donde él está, estoy yo. Por eso estoy aquí; no me tengan desconfianza.” Acusado de ser “loco” y “ladrón”, es echado de la casa de Luis, pero no antes de entablar una breve conversación en español con Salustia, la única que no se expresa en náhuatl y que él cree sea la maestra del lugar. Pero ella responde: “No soy la maestra. Este rancho ni escuela tiene. Yo fui a estudiar al pueblo grande, por eso no me parezco a los de aquí”. Así, Salustia se distingue de los demás por su educación y su manejo del castellano.

Al salir los demás personajes, vuelve a entrar Diego para resumir en una canción titulada *Preguntas del indio* el conflicto principal que se acaba de plantear escénicamente:

¿Qué es lo que pasa?
¿Por qué me rechazan?
¿acaso lo sé?
¿acaso lo sé?

La historia del indio
nos cuenta sucesos
de abusos y ultrajes
a más no poder.

Ahora desconfiamos
de propios y extraños
y ya no queremos
en nadie creer.

Se temen los males
se teme al insulto
se teme al extraño
y al santo patrón.

Se teme al hermano
se teme a lo nuevo
se teme al abuso
y a la autoridad.

¿Cómo cambiaremos
esta desconfianza?
¿acaso lo sé?
¿acaso lo sé?

Quitando mentiras
quitando ignorancia
quitando abusos
y ofensas también.

En esta canción, igual que en la invocación inicial de Luis, se nota la influencia de los cantos antiguos de los nahuas en la estructura de pregunta/respuesta que viene a ser un interrogatorio por el sentido profundo y último de la existencia, como en el siguiente trozo tan citado: “¿Conque he de irme, cual flores que fenecen? / ¿Nada será mi nombre alguna vez? / ¿Nada dejaré en pos de mí en la tierra? / ¡Al menos flores, al menos cantos!” [Garibay, *Poesía indígena*: 66].

En la escena siguiente, “Producir para todos”, se examina críticamente la tradición nahua de eximir de las faenas de la milpa comunal a los “pasados”, o sea aquellos que han desempeñado en la comunidad el cargo de juez. Luis, que ha estado faltando últimamente a las faenas, llega tarde a la milpa; Chano lo descubre y lo avergüenza, pero Luis responde que espera llegar algún día a juez para no tener que trabajar. Chano comenta: “Pues si yo fuera juez pondría a trabajar a todos los pasados, empezando conmigo.” Luis le recuerda que “eso va contra nuestra ley”, pero Chano, progresista, no está tan dispuesto a aceptar una tradición que inhibe el bienestar de la comunidad: “Pues hay que cambiarla. ¿Te imaginas cuánto tiempo ahorraríamos si los pasados vinieran a trabajar? Hasta sembraríamos más y haríamos otras obras para la comunidad.” Agrega que la cosecha, repartida entre los que trabajan, “es menos que miseria”. Luis acusa a Chano de estar envidioso de Goyo y de ser “puro alborotador”, pero Chano le reitera su doctrina de cooperación e igualdad: “Lo defiendes porque te presta dinero o te da trabajo. Pero aquí se trata de trabajo y comida para todos, no de favores y aprovechamiento para unos cuantos [...] Lo que falta es que seamos hombres para trabajar y luchar juntos.” Luis, mostrando una obediencia ciega y atávica a los preceptos de la comunidad, dice: “Yo respeto las leyes de arriba y de abajo, así me enseñaron mis abuelos y es lo que tengo que seguir haciendo.” Pero Chano, pensador crítico, pone en tela de juicio el origen de estas leyes y señala el aspecto no democrático que las caracterizan: “A nuestros abuelos y a los abuelos de nuestros

abuelos nunca les tomaron en cuenta para hacer ninguna ley. Ni de arriba ni de abajo. Eran otros los que las hacían.” Luis remata la conversación antes de abandonar la milpa con el siguiente comentario fatalista: “Las cosas son como son y nadie las va a cambiar.”

Así queda planteada otra faceta de la crisis cultural indígena: Luis apoya la conservación ciega y sumisa de una tradición, mientras Chano prefiere examinar críticamente los estatutos que rigen su vida individual y colectiva a la luz de las condiciones y necesidades actuales, teniendo siempre en mente el bienestar común.

A continuación llega el forastero Diego, y se ofrece para sustituir a Luis en la milpa. Este encuentro entre Chano y Diego, los dos progresistas, se marca en su inicio por la misma desconfianza de antes; Chano le advierte: “Pero tú no eres de aquí, no puedes trabajar con nosotros”, pero Diego, a pesar de su pobreza material, mantiene intacta su dignidad:

¿También de la milpa me vas a correr? Mira mis manos —ellas saben trabajar la tierra, me han dado de comer durante muchos años. He usado el guingaro, la coa, el azadón, he desgranado la mazorca para sembrar maíz. Siempre maíz. Nunca he tenido más que unos cuantos cuartillos y eso cuando la tierra rendía más que ahora. Tú tienes razón, se necesitan brazos para trabajar, pero no es lo más importante, brazos hay muchos ...

Chano le completa la frase con las palabras: “¡Que sólo buscan su beneficio !”, aludiendo a la falta de unión y de espíritu de cooperación que aqueja a la comunidad, ejemplificada en la actitud de Luis. Diego sigue esta idea, expresando la línea ideológica que es central en la mayoría de las obras tanto del Teatro Conasupo como de Arte Escénico Popular: “Porque así conviene a los poderosos desunirnos y dejarnos en el atraso; por eso necesitamos hacer nuestro el conocimiento de nuevas formas

de producción y entonces la organización será distinta.” Pero Chano sigue desconfiando del forastero: “¿Y cómo puedo saber que no eres de los que mienten para después explotarnos o manipularnos?”, pero Diego finalmente gana su confianza con el siguiente razonamiento que coloca la crisis cultural del indígena dentro de un panorama mayor en el cual cobra su pleno sentido: la lucha de clases

Mira mi rostro. Toma mis manos. Soy indio, soy macehual. Soy un hombre como hay muchos en la tierra; que sólo tienen sus manos para darles alimento y sus ojos para mirar de frente a los demás. Así puedo reconocer a los que somos macehuales y vivimos humillados y los que son nuestros coyotes, que nos humillan.

Chano acepta a Diego como amigo porque “su corazón” le dice que no miente y le ofrece comida y un petate en su casa. Los dos progresistas han podido entenderse por fin, una vez que Chano ha logrado librarse de los prejuicios condicionados en él, como indio, por el trato con los explotadores.

La tercera escena, “Cada uno a su manera”, marca un encuentro tenso entre Salustia y Chano. Él la quiere para esposa, pero ella, altanera por su educación y su conocimiento del español, lo rechaza por ser “indio huarachudo”, dándole una cachetada. Chano reacciona desde la perspectiva del indígena: “Eso no lo hace una mujer de las nuestras [...] Ya hablas como de la ciudad.” Cuando Chano comenta que Salustia ha cambiado mucho, la respuesta de ella resulta iluminadora: “Claro, porque quiero mejorar.” Finalmente, en un contrapunteo cantado, Salustia completa con la siguiente estrofa su concepto de la mujer tradicional que rechaza violentamente: “¿Cómo quieres que yo te haga caso! / Si sólo me buscas para hacer quehacer, / como ves lo que a ti te conviene. / ¿Por qué tanta ofensa para la mujer?” Resulta evidente que Salustia ha intentado adoptar algunas maneras de ser propias de los mestizos o blancos de la

ciudad a fin de “mejorarse”, lo que para aquellos grupos requeriría en primer término la supresión de cualquier rasgo cultural indígena. Veremos desarrollado más este subtema en la sexta escena.

La cuarta escena, titulada “Espíritu extraviado”, tiene lugar en la casa de Goyo, donde se celebra su santo. Goyo le trae de regalo un collar a su hija Salustia, pero ella, ingrata, lo rechaza diciendo: “Mejor dame dinero para ir el domingo al pueblo”; su padre, complaciente, responde: “Después te doy porque ahora gasté todo para el festejo.” Quizás sorprenda la actitud sumisa que asume Goyo frente al comportamiento de su hija; sin embargo, podemos suponer que Salustia fue educada por mandato de su padre, y que esta educación formal, de la que carecen los demás personajes, tuvo como finalidad la mejoría de su vida. Como veremos en la escena siguiente, Goyo nunca quiso que ella hablara náhuatl, y acepta que no quiera caminar con él ni con su hermana. Por todo lo anterior, podemos concluir que el comportamiento de Salustia, que en el contexto de su comunidad está totalmente fuera de lugar, corresponde en realidad a una visión distorsionada por parte de su padre de lo que significa “mejorarse”; visión que ella también ha aceptado y que resulta de una situación histórica de sistemática degradación de la cultura indígena por parte de mestizos y blancos, degradación que el indio ha absorbido y que ha originado en él un profundo sentido de inferioridad [a propósito de este fenómeno sociocultural véase, Durán].

En la fiesta de Goyo los hombres se ponen a tocar sus violines, y Salustia les pide que toquen un huapango para poder bailar y “para acordarme de cuando bailé en la escuela y saqué el primer lugar en el concurso”. En eso están cuando de repente entra Diego, “vestido con taparrabo y penacho y tocando un teponaxtle y huesos de fraile”. Es mal recibido por Goyo, quien comenta: “Y éste, ¿de qué viene disfrazado? Si todavía falta para el Xantolo”, refiriéndose a una fiesta nahua y expresando en efecto la opinión de que la ropa indígena tradicional tiene su lugar

solamente en las fiestas ceremoniales. Salustia le pregunta a Diego, burlona, “¿Andas haciendo propaganda? ¿Cuánto te pagan por vestirse así, o quieres limosna?” Pero Chano defiende a Diego de los insultos de los demás, luego de que éste canta un trozo de poesía náhuatl antigua en el que se incita a los amigos a “los abrazos”, y a gozar la vida breve “aquí en tierra florida.” Chano declara: “Don Goyo, aquí nuestro hermano Diego quiere felicitarte y lo hace a su manera, con la poesía y la música de nuestros antepasados.” Goyo agradece las buenas intenciones, pero agrega: “¡Sigamos con lo nuestro”, queriendo decir, con los huapangos de origen europeo. A insistencia de Chano dejan que Diego cante otro poema cuyo mensaje resulta ser una verdadera celebración de la vida. Luego Chano pregunta a los otros: “¿Por qué no oímos su palabra? ¿Por qué nos reímos de su danza? ¿Dónde está nuestro gozo verdadero? ¿Cómo entonces florecerá el espíritu del indio?” Sus preguntas quedan sin respuesta, sin embargo, y se marcha Diego. Goyo exclama: “¡Qué raro es este hombre! ¡Quiere que regresemos al pasado!”; pero Chano observa: “No, lo que quiere es que no olvidemos lo que somos.” En esta escena, entonces, se pone de relieve la enajenación cultural de estos indígenas para quienes el vestido, la música y el canto de Diego son manifestaciones de algo que les parece anticuado, reservado ya tan sólo para ciertos días del año, mientras aceptan el huapango como más suyo.

En la escena siguiente, titulada “Aparecidos”, Adolia está lavando ropa en el río cuando llega Diego. Ella le pregunta por qué ha venido al pueblo; Diego responde, reiterando el tema de la enajenación cultural: “Me gusta estar con mi gente y convivir con ellos. Aunque ya nos han ofendido tanto que parece que olvidamos qué es eso.” Adolia lamenta su propia falta de entendimiento de todo el asunto, “tal vez porque no soy de razón”, concepto que Diego rechaza: “¿Entonces piensas que no eres de razón porque no hablas español? Eso no es así, y si no sabes y te interesa... ¡Claro que puedes aprender!” La respuesta de Adolia es bien iluminadora en cuanto a la situación de Salustia: “¡No!

No quiero ser como mi hermana. Como ya habla español ya no me trata bien, y es que mi papá nunca quiso que ella hablara en náhuatl, que porque se iba a quedar igual de zonza que yo.” Diego expresa luego su filosofía de la igualdad cultural: “Ninguna lengua es mejor que otra, ningún conocimiento da derecho a ofender o a maltratar.” Diego ya ha ganado la confianza de la joven, y los dos se ponen a jugar “a los aparecidos”, cuando llega Goyo. Se pone furioso por el contacto entre su hija y Diego, amarra a éste a un árbol y se lleva a Adolia a casa.

En la siguiente escena, “Que no sepan quién soy”, Salustia encuentra a Diego, lo suelta, y los dos se ponen a conversar; ella está aburrida en el rancho, pero no está segura de querer irse de allí porque, como explica: “En el pueblo o en la ciudad sólo nos aceptan de sirvientas.” Diego le dice que debería aprovechar lo que ha aprendido “ayudando a los que no saben leer, a los que aún no conocen el castellano”; pero ella, fatalista, opina: “No, de nada sirve que haga algo,” evidenciando su profundo sentido de enajenación. Diego la invita a jugar a los disfraces y Salustia se anima porque, según dice: “¡Uy sí! A mí me gusta mucho ponerme cosas bonitas para verme mejor. Cuando estaba en el pueblo ni se daban cuenta que era india.” Ella se pone una peluca de ixtle para verse “güera”, un vestido amplio, zapatos altos y una máscara; él se pone máscara, saco y sombrero. Asumiendo los papeles de “gente de razón”, los dos se imaginan cómo sería esa vida: Diego le compraría muchas cosas a Salustia y la llevaría a divertirse a los bailes, pero también le podría pegar cuando se emborrachara; ella dice que aceptaría los golpes porque él además le daría mucho dinero. Finalmente, sólo tendrían un niño para “traerlo como príncipe” y ese niño nunca hablaría náhuatl “para que cuando vea a los indios se burle de ellos... porque será superior”.

Continuando el juego, Salustia remeda a una maestra que tenía en el pueblo y que decía: “A ver, a ver, los niños blancos se sientan aquí adelante y los indios atrás;” y Diego parodia a “Don Chalino”, hombre de su pueblo, que siempre

decía: “No, compadre, el mejor indio es el indio muerto.” En eso los jóvenes se quitan las máscaras, y Diego comenta: “Es bonito jugar a los disfraces. Nos sirve hasta para darnos cuenta de lo que despreciamos;” además, toda esa gente que se cree superior, “¡lo que menos tienen es razón! Salustia está de acuerdo, pero su solución es aceptar las normas culturales de los otros: “Me choca que se rían de nosotros, y que nosotros sigamos haciendo lo mismo de siempre. Deberíamos abandonar todas nuestras costumbres, nuestro idioma, para demostrarles que podemos ser como ellos.” Pero Diego le hace ver que de todos modos se burlarían de ellos porque andarían “siempre con un disfraz”; además, “son ellos los que deberían cambiar, los que tienen que dejar de burlarse y nosotros dejar de avergonzarnos”, una filosofía basada en la idea de que sólo partiendo del respeto de sí mismo y el orgullo en lo que se es, puede uno exigir el respeto de los demás.

Luego llega Chano, que se ríe de la apariencia de Salustia, quien todavía trae parte del disfraz, y le anuncia a Diego que se va a la ciudad porque ya no aguanta que nadie allí quiera cambiar (cf. el maestro de la obra *Corrido*), Diego comenta: “Tienes razón, las fuerzas se acaban pero nadie más que nosotros podemos cambiar las cosas. Y es aquí donde se necesita.” Después de un momento de reflexión, Chano va corriendo para alcanzar a Diego y a Salustia, consciente otra vez del papel importante que le ha tocado desempeñar dentro de su comunidad y con nuevas fuerzas para seguir luchando para el progreso.

En la séptima escena, “Las máscaras estorban”, Goyo y Luis ensayan en casa de aquél las danzas de la fiesta del Xantolo; Luis, tradicionalista, comenta que Chano, “con eso de que quiere cambiar nuestras leyes, al rato va a querer que dejemos nuestras fiestas [...]. Lo deberíamos sacar de la comunidad.” Luego entra Salustia, todavía trayendo parte del disfraz que le dio Diego y llorando por las burlas de Chano. Esto incita a los dos hombres a agarrar sus carabinas para ir tras Diego y Chano, pero Adolia detiene a Luis con la noticia de que su hijo

se está muriendo y que habrá que llevarlo al pueblo. Luis está extrañado, ya que ha rezado mucho por él y ha celebrado las fiestas “para que nada le pase”; pero obviamente los rezos no han funcionado y Adolia le presta sus ahorros para los gastos de un médico. Ella también regaña a Salustia: “Si te hicieron llorar es por tu culpa, por sentirte superior a todos,” y las dos hermanas salen a alcanzar a Goyo para disuadirlo de perseguir a Diego.

En la escena ocho, “Encuentros”, los dos retrógrados empiezan a sentir el rechazo de los otros habitantes de la comunidad: nadie quiere ayudar a Goyo a dar caza a Diego y a Feliciano, y en cambio todos piensan que el juez se ha vuelto loco. Al mismo tiempo, Luis no encuentra quien lo acompañe a llevar a su hijo al pueblo. Aparece Diego y, “buen corredor”, se ofrece para ayudarlo; Luis acepta “nó más porque me urge”.

Simultáneamente, Adolia y Salustia se encuentran con Chano y le dicen que se esconda de Goyo, pero él ya no se siente renuente a enfrentarse al juez: “Eso se acabó; vamos a verlo y aclararemos las cosas. Tenemos que entendernos entre nosotros.” Al mismo tiempo le pide perdón a Salustia por haberla ofendido, expresando también su aversión a las formas de ser afectadas: “Es que te veás muy fea con esos trapos y yo te quiero así como tú eres.”

En la novena y última escena, “Fuera máscaras”, se da el desenlace de la obra con la resolución de los varios conflictos. Es el día de San Andrés, último día en que bailan los disfrazados por el Xantolo, y hay un arco de cempasúchil donde se colocarán las máscaras que lleven los disfrazados. Se inicia el baile con todos presentes incluso Diego, fingiendo ser un curandero que ha venido por el hijo de Luis; éste le dice que no lo necesita porque el niño ya mejoró, pero Diego insiste en leer sus “maicitos” para ver qué tiene la criatura, revelando a los demás que “este niño está enfermo de pobreza y de injusticia, ¡y para eso no sirven mis limpias!” Se quita la máscara para sorpresa de todos, y dice el siguiente parlamento que inicia el desenlace:

Es cierto que no soy curandero. Pero mi abuelo sí lo fue y de él tomé el conocimiento. ¡El hijo de Luis, como todos nosotros, tiene esos males! ¡Hemos vivido padeciendo humillación durante siglos! ¡Nos han impuesto todo lo que han querido! ¡Nos han acomodado las máscaras del conformista, del egoísta, del salvaje y poco a poco hemos ido perdiendo el rostro de la dignidad! ¡Fuera máscaras! ¡Qué las máscaras nos sirvan para alegrar las fiestas y no para ocultarnos la felicidad! ¡Aquí dejo la mía! ¡Hasta el próximo Xantolo!

La siguiente acotación explica que “todos han escuchado a Diego con mucha atención, y comienzan a quitarse la máscara como si se quitaran algo que no dejaba ver su verdadero rostro”. El último en hacerlo es Goyo, pero a diferencia de los demás, no le da su máscara a Diego para que la rocíe con aguardiente. Todos menos Goyo se acercan a Diego llamándole “buen amigo” por haberles ayudado “a comprender muchas cosas”, por haberles dado “más confianza” y por haberles hablado “con la verdad”. Quieren que se quede con ellos y que los siga ayudando, pero Diego prefiere que asuman ellos mismos la responsabilidad por el cambio en su comunidad: “No, yo me voy, yo no soy un salvador ni un ser sobrenatural que todo lo puede. Yo sigo mi camino. Son ustedes, somos todos los indios los que defendemos nuestra vida dondequiera que estemos. Adiós.”

Luego los personajes dan fin a la fiesta del Xantolo y a la obra mediante un acto de comunión con los espectadores. Dice así la penúltima acotación: “Se mezclan con el público, arrojan pétalos de flores, comparten la bebida, y con el arco del frente inician la salida tocando la música del canario.” Este acto remata en los espectadores indígenas su identificación con el espectáculo como expresión cultural propia, de la que pueden enorgullecerse.

Finalmente, el Grupo Tetlamauisoltiani da la despedida a su público; primero Luis: “Mi corazón se regocija de haber representado para ustedes; vengan de nuevo mis compañeros divertidores. Pregunten a su corazón si aún tiene algo que decir a

nuestros hermanos antes de retirarnos a otros lugares.” Los otros artistas responden: “Sí, tenemos el canto y la danza de los hombres de rostro y corazón.” La última acotación dice que “comienzan haciendo la música con instrumentos prehispánicos; al mismo tiempo bailan y van incorporando instrumentos de cuerda hasta llegar a fusionar los mismos”. Finalmente cantan los siguientes versos que incitan al público a la reflexión y a la acción:

Soy indio nahua, soy macehual,
tengo un orgullo mi dignidad.

No me detengo y abro mi mano
a otros hermanos para luchar.

Vamos andando, muestra tu rostro,
haz transparente tu corazón.

En conclusión, la obra *Encuentro con el indio* es una obra netamente indígena y popular por varias razones: es un espectáculo creado por y para indígenas, incorporando elementos de su cultura de una forma no folklórica sino con el fin de fortalecer la apreciación de lo propio; la perspectiva o visión del mundo que surge como síntesis de las dos fuerzas en pugna es la del indígena que ha tomado conciencia de la importancia de su herencia cultural frente a las agresiones externas, y que ha empezado a valorar debidamente este patrimonio a fin de lograr el respeto ajeno, y un sentido de identidad que le permita mejorar su vida colectivamente con sus hermanos; además, la cultura es vista no como inmutable, sino como algo que se tiene que enfocar críticamente y adaptar a las circunstancias y exigencias actuales de la comunidad. *Encuentro con el indio* forma parte, por lo tanto, de un teatro que le vuelve a dar voz al sector históricamente más marginado de la sociedad mexicana y que permite al indígena volver a manifestarse como un ser vivo, ya no pasivo ni como mero

portador de folklore. Se trata de un teatro verdaderamente dedicado al cambio radical en beneficio del pueblo.

C. Teatro Urbano

En su estructura y en su visión del mundo progresista las obras creadas bajo la tutela de Arte Escénico Popular en las zonas urbanas se parecen mucho a su complemento rural e indígena; difieren, sin embargo, aunque en forma parcial, en cuanto a la problemática que enfocan críticamente y en torno a la cual buscan provocar una toma de conciencia en su público.

Ejemplo de estas diferencias es la obra *El telescopio*, creación colectiva del Grupo Telposhcalli (dirección de José Ángel Cervantes). Este grupo estaba formado por colonos de Ciudad Nezahualcóyotl, estado de México, "suburbio" de la capital en el que viven más de cinco millones de habitantes de clase trabajadora.

En la "presentación" con la que se inicia la función, los actores entran en el escenario de uno en uno, dicen su nombre y la actividad a la que se dedican, y a un rasgueo de la guitarra comienzan a cantar la siguiente canción con música de "La Rielera":

Somos un grupo de teatro
que queremos presentar
algunos de los problemas
que tenemos que afrontar.

Somos personas de este lugar
y nuestro oficio es comunicar:
con cantos, bailes y con actuación
analizaremos nuestra situación.

Cuanto les presentaremos
habla de la vida real,

son cosas que le interesan
a nuestra comunidad.

Con su permiso, vamos a empezar,
nuestros papeles hay que interpretar
y terminando con nuestra función,
queremos tenerlos para dialogar.

Esta presentación sirve, como hemos visto en otras ocasiones, para establecer una identificación y un vínculo de comunicación entre actores y público, para anunciar el tema general de la obra (el examen de problemas reales de la comunidad) y para proponer un diálogo con los espectadores al finalizar la función.

Un telescopio, único elemento de utilería en el escenario, sirve de motivo para que los personajes enfoquen escenas problemáticas de la vida real que luego dramatizan para el público. Los problemas que ven a través del aparato incluyen: la alienación de un joven "chavo de onda" que es drogadicto; las estrecheces económicas que impulsan a una madre de familia a hacerse prostituta y los efectos desastrosos que esto tiene en la estructura familiar; la falta de comunicación entre miembros de una familia que se entregan en cuerpo y alma a los teledramas y las historietas; y, finalmente, la violencia familiar, resultado del alcoholismo del padre y de la inhalación de cemento por el hijo.

Luego de estas escenas, los observadores comentan "que esta ancheta nos está dando datos muy superficiales"; o sea, que están viendo claramente los varios problemas que existen, pero sin saber nada acerca de sus causas concretas. Se expresa también la preocupación por la objetividad: "No podemos mostrar a esta gente como el motivo principal por el cual los jóvenes se drogan [...] Estamos poniendo a los padres como malos y a los hijos como mártires, cuando sabemos que no son un caso aislado, sino el producto de todo un sistema económico y político";

además, se nota que “hemos visto sólo a las personas en quienes recae el problema y no quienes aprovechan la situación”.

Los personajes luego enfocan mejor el aparato y aparece un policía en el acto de informar a su jefe que acaba de agarrar a un distribuidor de mariguana; el jefe responde después de reflexionar: “Que deje su cuota y que se vaya.” El tema de la participación oficial en el narcotráfico es desarrollado más en el siguiente cuadro alegórico, en el que el rey de España, Juan Carlos, viene a representar al presidente de México riéndose de la corrupción, la desunión, la enajenación y la represión que mantienen débil al pueblo. Luego entran sus consejeros para decirle que el pueblo le está exigiendo que

Justifique los gastos que ha hecho el Estado en los últimos cincuenta años de reinado, pues carecemos de los más elementales servicios, tales como escuelas, medicina social, salubridad ambiental, control en los precios de los comestibles, condiciones propicias para la producción agrícola, etc., etc., y en cambio hay desempleo, analfabetismo, miseria, prostitución, etc., etc., etc.

Aquí se refiere no a la situación sociopolítica y económica de España sino a la del México actual, “posrevolucionario”, en el que una gran parte del pueblo, medio siglo después de haberse establecido en el poder el Partido Revolucionario Institucional (PRI) sigue sin mejoras apreciables en su nivel de vida (véase Johnson, *Mexican Democracy*). La solución que los consejeros sugieren al rey es la mariguana, mediante la que, dicen ellos,

Podemos hacer perdedizos a quienes encabezan la petición y al resto le organizamos “un fiestón loco” en donde se consume en cantidades industriales este producto, cuyo uso es prohibido. Y si además organizamos a todos los medios de difusión para la propaganda, nos echamos a todos los

jóvenes a la bolsa, y que por otro lado, los verdaderamente conscientes son pocos.

Uno resume el propósito así: “Serían miles de gentes sin deseos de andar exigiendo escuelas, servicios públicos, etc., etc., ya que se sentirían corruptos y sin autoridad moral para hacerlo, pues prohibiendo el uso de la mariguana los haríamos sentirse culpables.” Finalmente, el rey, en función del presidente Luis Echeverría, aprueba el proyecto. (Interesa notar la realidad histórica del “fiestón” que se plantea en esta escena. De hecho, el Estado llevó a cabo un festival de música “rock” a la manera del “Woodstock” norteamericano en Avándaro, pueblito del estado de Michoacán, durante la presidencia de Echeverría; eran años de mucha turbulencia y de protesta política entre la juventud, y dicho festival puede haber servido para mediatizar parte de la oposición de los jóvenes.)

Uno de los observadores señala que el telescopio les ayuda a visualizar los problemas y sus causas, pero lo que necesitan son soluciones; agrega que también en *esta* comunidad existen problemas de drogadicción, prostitución, desempleo, ignorancia, miseria e insalubridad, “y decir lo contrario sería enajenarnos y enajenarlos a ellos, nuestro público”. Otro opina que las soluciones las deben dar ellos mismos, trabajando juntos para cambiar “todo” en un sistema “corrupto y decadente”.

Finalmente, los actores forman una gran cadena con el público mientras cantan las siguientes dos estrofas que marcan el final de la obra y que exhortan al público a la lucha por un nuevo orden social:

Tú tienes que decidir
cuándo quieres acabar
con las lacras que nos deja
este sistema social.
Para lograrlo tendrás que luchar,
para luchar, te habrás de organizar,

porque con lucha y organización
pa' todo problema habrá solución.

Sólo quisimos mostrarte
parte de la situación,
pero también recordarte
que tú eres la solución.

Todos unidos debemos luchar
para implantar un sistema social
que nos permita darle solución
a todo el problema sin más dilación.

Aunque la rama urbana de Arte Escénico Popular no sobrevivió los cortes de presupuesto de 1979, la obra *El telescopio*, de las últimas estrenadas en el ámbito no rural, atestigua los frutos que se dieron en zonas tan marginadas como Ciudad Nezahualcóyotl, donde un grupo de cinco colonos, preocupados por las condiciones vitales de su comunidad y del pueblo mexicano en general, y comprometidos con la lucha por la transformación radical de las mismas, acudieron al llamado de los promotores de la SEP para hacer suyo un instrumento de comunicación que les permitiera despertar en sus vecinos una conciencia de la potencialidad para el cambio que surge de la organización; un teatro *del* pueblo y *para* el pueblo.

D. Teatro infantil popular

Igual que la rama urbana de Arte Escénico Popular, el área infantil fue eliminada a fines de 1979; sin embargo, este trabajo fue continuado en forma parcial por el Departamento de Investigaciones Educativas de la SEP. Nosotros hemos conseguido el texto de una obra escrita y dirigida por José Ángel Cervantes, *En la escuela*, que fue estrenada el 25 de junio de 1980 con estudiantes de la escuela Gabriel Hernández de la Colonia Obrera que lleva el mismo nombre en la ciudad de México. Los

actores, adolescentes de 11 a 15 años y su maestro, Luis Ariosto, participaron activamente en la creación de esta obra, planteando una problemática que les afectaba y a la que se enfrentan en la pieza con plena actitud de denuncia.

La obra se inicia con los actores haciendo el papel de estudiantes de una escuela como la suya que entran corriendo y jugando a su salón de clase. La acotación inicial nos informa que

El escenario aparece completamente blanco, sólo unos listones de colores violentos, a manera de adorno, están distribuidos partiendo del centro del techo, hacia distintos lados. Da la idea de fiesta. Hay un escritorio, su silla, y bancas o mesabancos individuales.

Los niños presentan el tema de la obra, los fines de la educación, cantando con la melodía de *Doña Blanca* las siguientes estrofas:

[*Todos*]

Si venimos a la escuela
es porque vamos a aprender
cosas que nos servirán
en nuestro diario quehacer.

[*Uno*]

Yo quisiera aprender
a leer y escribir
para poder trabajar
y sacar para vivir.

[*Otro*]

Y yo quiero conocer
cómo hacer una mesa
porque soy un carpintero
aprendiz y ... eso quiero.

[*Todos*]

Todos queremos saber
cosas que nos servirán
pa' sacar a nuestras familias
de la pobreza en que están.

[*Niña*]

Pos yo quiero aprender
cómo tratar a los niños
porque tengo que cuidar
a todos mis hermanitos.

Mientras esperan la llegada del maestro, los demás estudiantes se preguntan entre sí qué es lo que desean aprender: uno quiere ser mecánico, otro albañil, otro electricista, otro maestro. Vale hacer notar el predominio de oficios manuales a los que aspiran estos jóvenes, provenientes de la clase obrera.

El profesor, al entrar en el salón, impone un orden militar: sustituye los nombres de los niños por números y les pone máscaras blancas a todos ellos, igual que la que lleva él, y listones para poderlos controlar como títeres desde su escritorio. Sigue una lección brutal y mecanizada en la cual los alumnos que recitan datos de una manera "robotesca" sacan la mejor nota; los que no, son tildados de "tontos" y "burros", y las preguntas inteligentes de los niños no son escuchadas. Como resultado, los estudiantes se rebelan, envolviendo al maestro con los listones mientras cantan con la melodía de varias canciones tradicionales las siguientes estrofas en las que denuncian la falta de aplicación práctica de los estudios, así como su necesidad de poder utilizar las herramientas de la matemática, por ejemplo, en su vida diaria:

Ya nos dimos cuenta
que usted sabe mucho
pero que podemos
también investigar.

¿Para qué queremos
saber multiplicar,
si no investigamos
cómo nos servirá?

Nosotros queremos
saber aplicar
los conocimientos
en la realidad.

[Uno]
Por ejemplo, yo siempre
he querido comprender
por qué hay gentes que tienen
mucho que comer.

[Otro]
Yo quiero saber
como me servirá
en la carpintería
saber multiplicar.

El profesor, sin embargo, logra apoderarse de los listones y los jala, quedando todos los alumnos suspendidos por los brazos. Los jóvenes aprovechan esta ocasión para dirigirse en forma cantada al maestro, proponiéndole una nueva relación de ayuda mutua así como de libertad creativa como caminos para alcanzar el mejoramiento personal:

Queremos que nos ayude
y no que se vaya usted.
Que juntos seamos un hilo
que no se pueda romper.

Queremos que se nos muestre
como humano que lo es,
que deje sus ataduras
y nos las quite también.

Que aprendamos a ser libres
para así poder crear,
porque sólo siendo libres
nos podremos superar,
partiendo de las urgencias
de nuestra cruel realidad.

Con gusto le ayudaremos
y usted nos ayudará.

A continuación, el desenlace de esta obrita se da parcialmente mediante la acción descrita en la siguiente acotación:

Poco a poco los alumnos le quitan la máscara. El profesor esconde la cara, con sus manos, pero poco a poco se la toca, sintiéndose. Su alegría va en aumento. Luego ve a los niños y también, poco a poco, les quita las máscaras y los listones que les atan las manos. Arroja las orejas de burro a la basura.

Esta revelación de las identidades verdaderas y humanas de todos provoca “gritos de júbilo” en los niños que comentan las implicaciones de esta acción en la siguiente canción:

Mostremos nuestro rostro
afrotemos nuestra situación,
ya que sólo si nos conocemos
lograremos la superación.

Ay, sí, sí, vamos a investigar.
Ay, sí, sí, vamos a trabajar.

Usaremos los estudios
para poder progresar
partiendo de las carencias
las podremos superar.

Ay, sí, etcétera.

Con las multiplicaciones,
la resta y la división
y junto con la escritura,
la lectura nos servirá
para aprender un oficio
y así poder trabajar.

Luego el profesor anuncia que: “Ahora tendremos que organizarnos y decidir qué queremos aprender cada uno. Porque sólo organizados podremos lograr lo que queremos.” Sus alumnos le van diciendo los oficios que quieren desempeñar en la vida, mientras indican el valor práctico de cada uno de ellos y cómo benefician a la sociedad. En una nueva canción, los alumnos expresan su concepto de cómo debe ser la escuela:

Hagamos una escuela
sin un primer lugar,
sin puertas cerradas,
ni orejas que colgar.
Agáchense, y vuélvanse a agachar
los que no se quieran jamás superar.
Que todos en la escuela, con su imaginación
se marquen su ritmo de superación.

La canción y el nuevo orden son interrumpidos, sin embargo, con la entrada de un robot que simboliza la máquina burocrática de la educación: “Será un mono cuya cabeza semejará la bola de las máquinas de escribir; todo su cuerpo estará formado por

engranes.” Los niños “gritan y corren a sus lugares, tratando de ordenar las bancas y parecer formales”. El profesor, temeroso, empieza a reacomodarles los listones; el robot-burócrata lo acusa de no apegarse “al programa establecido por la SEP”, y le recuerda que para llegar a ser director de escuela “tendrá que apegarse a nuestro sistema de enseñanza, concebido allá en los tiempos remotos, en la genésica edad”. Es más, le informa que la política educativa oficial es la siguiente: “Nuestro método es infalible y aplicable a todas las situaciones y a todos los individuos para así formar ciudadanos tipos respetuosos de las instituciones y el lábaro patrio.”

Al irse este personaje alegórico, el profesor se pone su máscara y va a hacer lo mismo a sus alumnos; sin embargo, ellos se oponen, y entre todos deciden cambiarse a una escuela popular, independiente de la SEP, e invitan al maestro a acompañarlos. Él titubea, diciendo: “Es que ... no sé si pueda”, pero los niños lo convencen con el siguiente argumento: “Es que no se trata de si puede o no puede, es que debe.” El maestro acepta la oferta con un “¡Debemos!” decidido, y se concluye la obra con la siguiente canción en la que maestro y alumnos exhortan a los espectadores a la acción, “mientras hacen una ronda, incluyendo a gente del público”:

Debemos unir nuestros esfuerzos,
niños y padres y profesores
para luchar por una enseñanza
que nos ayude a ser mejores.
Y así ayudar a la sociedad
y que no nos puedan marginar,
la lucha se tiene ya que dar.

En la escuela, en fin, viene a ser una manifestación de un teatro puesto al servicio de los intereses de alumnos y maestros, en el que éstos denuncian las fallas de un sistema educativo manejado desde arriba por burócratas que prefieren desconocer las exigen-

cias reales del mundo para el que se preparan los jóvenes. Este sector vuelve a cobrar su voz mediante el teatro para expresar elocuentemente su inconformidad con la realidad que les toca vivir; una realidad que, como nos muestran, se puede y se debe cambiar para que sirva a los intereses de la clase trabajadora, preparando a los alumnos para un oficio en el que puedan contribuir humilde pero efectivamente a la vida nacional. El teatro infantil popular, entonces, es el que se dirige preferentemente al sector más joven de la sociedad perteneciente a las clases populares, con el fin, como todo el teatro popular, de responder a sus necesidades y deseos más urgentes. Los niños de la escuela Gabriela Hernández realizaron precisamente eso, junto con su maestro, a fin de provocar cambios que beneficien a la totalidad de los niños que asisten a las escuelas públicas en México.

Arte Escénico Popular: logros y conclusiones

En contraste con el proyecto anterior del Teatro Conasupo, Arte Escénico Popular presentó algunos problemas para los promotores en cuanto a la evaluación de su trabajo con el pueblo. Meyer comenta en su *Memoria*: “Cuando se trata de crear conciencia, ¿cuáles serán los parámetros?” [62]. A pesar de que nunca se pudo llevar a cabo una evaluación sociológica del efecto del teatro en una comunidad, Meyer ha intentado enumerar algunos posibles logros de este segundo proyecto teatral en el que participó como promotor. Estos logros pueden haberse dado entre los actores, entre los espectadores, a nivel personal o grupal, o de la comunidad.

Respecto a la obra de promoción *El gran tiempo*, que fue presentada a comunidades en la sierra de Oaxaca, Meyer comenta que “siempre la obra fue presenciada con placer y respeto por todos los públicos que la vieron” y que “confrontaba al público acostumbrado a cosas más humorísticas y sin trascendencia política a considerar el teatro como un auténtico medio

de reflexión y cambio” [*Memoria*: 59]. Además, como resultado de una función en Guelatao, un grupo de muchachos fue desde el pueblo de Amatlán a buscar a los promotores para invitarlos a participar con teatro en la fiesta de su pueblo, y para que después alguno de ellos se quedara a formar un grupo de teatro. De hecho, el resultado fue que se echó a andar el primer grupo de promoción teatral en la sierra de Juárez [*ibid.*: 55, 57]. Creemos que esto es un logro en cuanto al propósito de volver a hacer del teatro un instrumento de comunicación popular.

A nivel del artista, Meyer observa que esta misma obra de promoción “sirvió de mucho para aclarar con los muchachos, con los cuales estábamos trabajando en diversas comunidades, muchos elementos del lenguaje teatral a los cuales se podía hacer referencia: actuación, espacio, voz, ritmo, expresión corporal, relación dramática, etc.” [*ibid.*: 59]. En cuanto al teatro infantil realizado durante la etapa oaxaqueña, la *Memoria* afirma que “se consigue, a partir del trabajo, crear más confianza y libertad de expresión en los niños”. Y dado que este trabajo “responde en el fondo al mismo deseo de entregar un instrumento cultural y de reforzarle constantemente”, el entrenamiento de niños para la actividad teatral viene a ser “semillero de actores para el teatro popular de mañana” [65-66].

En sus “Conclusiones generales”, con las cuales cierra su *Memoria*, Meyer se dirige al valor de Arte Escénico como proyecto de teatro popular; observa que el teatro de comunidad realizado con campesinos e indígenas “constituye un acierto en sí porque ha sido una posibilidad abierta para responder a inquietudes de varios grupos sociales en varios estados de la República”. Es más, opina que lo más significativo de esta experiencia teatral “es que se suma a otras múltiples tentativas de teatro popular que se están dando en muchos países del mundo”. (Véanse los informes sobre la participación de dos grupos indígenas de Arte Escénico Popular en la “Indigenous Theatre Celebration” llevada a cabo en Toronto en el verano de 1980: Carnat, Beaupre.)

A nivel individual, la experiencia de promoción teatral “llevó a muchos de sus integrantes hacia un mejor conocimiento de sí y del otro”, lo cual “se repercute al nivel del grupo [...]: el proceso del trabajo colectivo, la disciplina, la solidaridad, el análisis de las situaciones sociales y personales a través de la discusión y de las improvisaciones, el enfrentamiento con el público”. Además, el teatro vino a ser un instrumento propio para la expresión de las necesidades colectivas, en el cual los integrantes iban “confirmando sus posibilidades expresivas”.

Otro aspecto que resultó del trabajo de promoción, según Meyer, es que el teatro popular vino a constituir “una nueva presencia cultural”, la cual promovía “una reflexión sobre un pasado cultural que viene nutriendo una proposición nueva de creación colectiva” [*Memoria*: 71]; lo cual comprueba nuestra hipótesis de que en realidad hay que hablar de un *nuevo* teatro popular mexicano, cuyas raíces se sumergen en la actualidad sociopolítica, pero que pasan al mismo tiempo por todo un sustrato de la tradición cultural del pueblo indígena o mestizo.

En síntesis, el proceso teatral iniciado por los promotores de Arte Escénico Popular.

Pasa por los anhelos de *transformación y cambio* alrededor de los temas representados, al mismo tiempo que reafirma la expresión personal, el deseo de conocimiento y valorización de ciertos hechos históricos o tradiciones culturales, un camino hacia la educación integral del hombre, desde los valores personales humanos hasta el compromiso de luchar por una nueva sociedad, sin demagogia ni paternalismo.

Todo un recorrido que fundamenta el inicio de *una toma de conciencia política en la cual el teatro es uno de los factores de la lucha* y por lo tanto se tiene que fortalecer en toda la zona, en toda la región, en todo el país [*ibid.*: 69-71].

Finalmente, quisiéramos recordar que una de las preocupaciones fundamentales del trabajo tanto del Teatro Conasupo como

del Proyecto de Arte Escénico Popular era el “seguimiento”; o sea, la continuación de la actividad teatral por parte de los grupos mismos una vez que el promotor se había ido de su comunidad. Ya nos hemos referido a los logros en este sentido de la Brigada Xicotécatl del estado de Tlaxcala, cuyo funcionamiento rebasó los límites temporales del Teatro Conasupo. Por su parte, Arte Escénico Popular ha alcanzado sus mayores aciertos de seguimiento entre los grupos indígenas purépechas del estado de Michoacán. En mayo de 1983, unos cinco grupos formados inicialmente por promotores purépechas continuaban representando obras en la región; algunos de ellos incluso propusieron a Rodolfo Valencia la dirección de una puesta en escena de *La madre*, de Gorki, la cual querían llevar por toda la región. También el grupo Purépecha que montó una obra titulada *Los hombres de los bosques* seguía reuniéndose, si no para representar la pieza, para seguirla recitando a fin de no olvidarla. En junio de 1984 su empeño por preservar el espectáculo dio resultado, cuando fue invitado por la Dirección General de Culturas Populares a presentarla en la ciudad de México como obra de promoción para técnicos bilingües, los cuales siguen utilizando el teatro popular como parte de su trabajo de rescate cultural dentro de las comunidades indígenas [Valencia].

En conclusión, si faltan datos lo suficientemente precisos para poder hablar más concretamente sobre los logros de Arte Escénico Popular, abunda la información respecto a los propósitos netamente populares del proyecto. Al mismo tiempo hemos visto, a través de una selección de obras creadas *por y para* colonos urbanos populares, campesinos e indígenas, la manera peculiar en que el instrumento teatral se ha puesto al servicio de las necesidades, los anhelos y las preocupaciones de habitantes tanto urbanos como rurales que forman parte de las clases marginadas, en sentido político y económico. Además, hemos visto que el *propósito de cambio* ha sido fundamental en este teatro; por todo lo cual afirmamos que Arte Escénico Popular debe enfocarse dentro del contexto del nuevo arte popular latinoamericano.

Teatro popular del INEA

A pesar de la fecha reciente (comienzos de 1983) en que se inició este nuevo proyecto de teatro popular dentro del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), ya se han dado a luz dos obras de promoción que fueron estrenadas el 16 de junio de 1983 en la ciudad de México ante funcionarios del INEA, promotores de los proyectos anteriores e invitados.

“Teatro Popular”, producto del Departamento de Promoción Cultural del INEA bajo la supervisión artística del maestro Rodolfo Valencia, comparte en buena medida los propósitos y la estructura del Teatro Conasupo y de Arte Escénico Popular. Se trata otra vez de la formación de promotores de teatro en las comunidades campesinas y urbanas para que sus habitantes empiecen a buscar y a encontrar su propio lenguaje teatral. En palabras de Valencia, el Teatro Popular del INEA

Será un teatro de ellos con un promotor de la comunidad formado con nosotros pero que indudablemente enriquecerá el lenguaje teatral en términos generales porque no los vamos a llenar de teorías de cómo hacer el teatro, sino que busque y encuentre sus propias soluciones, y por lo tanto, que aporte verdaderamente a la cultura teatral del país [Entrevista].

Al lado de estos grupos de comunidad que trabajarán en su tiempo libre, se formarán “otros grupos profesionales encargados de sensibilizar y de mostrar de cierta manera el valor del teatro como instrumento de conocimiento, de concientización, sobre todo para la adquisición de una conciencia crítica sobre la realidad que se vive”. Vale decir, estos “profesionales” no serán actores provenientes del teatro comercial sino campesinos que entrarán a trabajar tiempo completo para el Teatro Popular, dando funciones cinco días por semana en diferentes comunidades campesinas o colonias populares urbanas de su estado y en partes de estados vecinos [Valencia, Entrevista].

De nuevo, existe una preocupación porque estos grupos lleguen a independizarse del apoyo oficial y a alquilarse a otras comunidades para presentar sus obras en fiestas populares, lo cual promoverá a su vez el interés en la actividad teatral popular en la región. Se trata, insiste Valencia, de “un teatro de significación cultural”, un “teatro libertario, culturalmente hablando” que también tiene profundas consecuencias sociopolíticas, ya que su misión es ser “expresión, enjuiciamiento y comunicación de la realidad” [*ibid.*].

Los dos primeros grupos de promoción, formados parcialmente por exintegrantes de Arte Escénico Popular, fueron enviados por la dirección del INEA a Coatzacoalcos, Veracruz y a la ciudad de Tlaxcala, dos zonas que interesaban particularmente por sus características peculiares, las cuales los brigadistas empezaron a estudiar luego de su llegada [*ibid.*].

Hasta hace unos cuantos años Coatzacoalcos era una pequeña comunidad pesquera de poca importancia: luego se descubrieron importantes yacimientos de petróleo y se estableció allí una gran industria petroquímica de la noche a la mañana, lo que atrajo a una enorme cantidad de emigrantes campesinos que, por falta de vivienda y por no haber suficiente trabajo para todos ellos, formaron un tremendo cinturón de miseria que transformó toda la ciudad. El grupo de teatro La Brigada fue observando todo esto, y además se volvió consciente del problema de la falta de educación; de las grandes dificultades generacionales entre los padres y los hijos, no sólo respecto a la educación sino respecto a las perspectivas de una vida independiente; de la carestía de la vida por la inflación y la crisis económica; de los problemas del machismo y los problemas de la mujer. Al mismo tiempo, el grupo teatral fue estudiando todos los fundamentos y las proposiciones del INEA, “no para hacer un comercial sobre esto”, aclara Valencia, “porque no es nuestro compromiso con el INEA: el teatro popular somos nosotros. Proponemos hacer teatro popular con el INEA siempre y cuando sea en los términos en que nos interesa hacerlo” [*ibid.*].

El INEA escogió la ciudad de Tlaxcala como sede para un segundo grupo de promoción por ser ésta la capital de uno de los estados más pobres de la República. Además, se halla en proceso de transformación desde lo rural hacia lo urbano, y muchos de sus habitantes se trasladan a Puebla o a la ciudad de México para buscar trabajo. Por lo tanto, los problemas del emigrante a la ciudad y de la vida urbana en general serían centrales en la obra de promoción que se elaboraría aquí [*ibid.*].

Luego de observar los problemas peculiares que aquejan al pueblo obrero y campesino de estos lugares, el procedimiento general es que el grupo empieza a hablar con el director de los problemas que más le interesan, y luego con Valencia, con quien hacen un trabajo de selección de los temas a tratar hasta llegar a un problema central. Después, el grupo tiene que recoger anécdotas que les ayudarán en la elaboración artística del tema central y de los temas secundarios; con este fin, hacen amistad con la gente del lugar y van a los centros de encuentro para hablar con ellos. Las anécdotas que llevan al taller teatral les sirven para ir trabajando improvisaciones, que a su vez serán la base para un texto inicial que se elabora con la colaboración del director y del supervisor artístico. Ese texto se empieza a trabajar ya con los actores, pero a diferencia del teatro profesional, la memorización se hace “más dentro de una búsqueda” para que el diálogo no se vuelva demasiado rígido y para que no pierda su frescura [*ibid.*]. A continuación, veamos la forma que asume este proceso de investigación y de creación al culminar en dos obras de teatro popular.

Teatro popular del INEA: obras

En la obra titulada *Un pasito más*, del grupo La Brigada (dirección de Armando Álvarez), el tema central viene a ser los conflictos generacionales entre un padre tradicionalista y sus hijos. Ángela, la hija, expresa su deseo de entrar a la escuela para aprender a

leer y a escribir, aunque no para poder conseguir trabajo, lo que ya tiene, sino para mejorar personalmente: "Necesito sentirme mujer, no un animal que no sabe para qué vive." El hijo de la familia, Andrés, apoya los deseos de su hermana ante su padre, Nicolás, pero éste se niega a aceptar el nuevo concepto de la mujer que tanto atrae a su hija: "Ni su madre ni su abuela necesitaban saber leer para sentirse realmente mujer, y eran mujeres trabajadoras." La situación de Andrés no ayuda a convencer a su padre del valor de la meta de su hermana: él, a pesar de haber terminado la secundaria, no encuentra trabajo, mientras sus amigos, que apenas tienen educación primaria, sí lo tienen. Andrés cayó víctima de un "ajuste de personal" en su lugar de empleo ocasionado por la crisis económica. Ante la insistencia por parte de sus hijos para dejar estudiar a Ángela, Nicolás reacciona de la única forma que sabe: los echa de su casa.

Los dos hermanos van a pasar unos días con una prima, y mientras tanto Andrés se postula para una plaza vacante y se la gana una mujer, Agripina, que sólo tiene educación primaria. Andrés le pregunta por qué no estudia más para poder trabajar de secretaria, pero ella, en su respuesta, muestra una fuerte conciencia de clase: "A mí me gusta trabajar en las fábricas, con los obreros." Él, resentido por la competencia de una mujer para el trabajo, se venga contándole al capataz que Agripina fue despedida de su último empleo, cosa que ella le comentó mientras esperaban.

Al mismo tiempo, Ángela ha ido a la escuela y ha conocido al maestro Santos; éste le explica que "aquí todos somos maestros y alumnos a la vez". El círculo de estudios es principalmente para los obreros de cierta fábrica, pero Santos invita a Ángela a participar, y al día siguiente entra a estudiar. La escena termina con un diálogo cantado entre Ángela y Agripina, obrera-estudiante de la misma escuela, en el que Ángela comenta que con la inflación tremenda que está experimentando el país, hace falta una "escala móvil de salario". Agripina luego relata que vino un señor a la fábrica a "explicar la crisis"; según él, debido a las

bajas en el consumo, hay que hacer ajustes de personal para bajar la producción. La otra mujer pregunta: “Y la crisis, ¿de dónde viene?” Agripina, con fuerte acento de denuncia, responde: “Pues ¡del sistema!”

Pronto viene Nicolás a buscar a sus hijos y a llevarse a Ángela a casa. Ella se niega a acompañarlo, y le explica: “Estoy aprendiendo a hacerme responsable de mí misma”, concepto que su padre no comprende: “¿Cómo vas a poder? Las mujeres siempre necesitan de un hombre.” Pero ella no está de acuerdo: “Muchas veces las mujeres necesitamos vivir solas, para valernos a nosotras mismas.” Ángela explica que para volver a casa su padre tendría que respetar todas sus necesidades, ayudarla y atenderla. Nicolás, colérico, se va, dejando atrás a su hija.

En la escena siguiente, Ángela ha arreglado una cita entre una amiga y Andrés, y resulta que es la misma chica que le ganó el trabajo. Ella lo acusa de “traiciones” por lo que le contó al capataz entonces: “Ésas son traiciones porque los dos somos obreros.” A pesar de este incidente hacen las paces, y pronto Andrés es invitado a dar clases de guitarra en la escuela, aunque le parece extraña la idea de hacerlo gratis. El maestro le explica que “compartir es algo que enriquece la vida de todos”, y que “la ganancia no siempre está en el dinero”. Para convencerlo, le dice además que “si nos enseñas música, daremos un pasito más para realizarnos como seres humanos”; Andrés finalmente acepta.

A continuación el maestro va a casa de Nicolás donde lo encuentra borracho y absorto en una mentalidad fatalista y atávica: “Como dicen en mi tierra, la vida no vale nada”, le dice al maestro. Pero Santos le explica que “los tiempos han cambiado; ahora los hijos también quieren el respeto de sus padres. Quieren aprender para entender mejor el mundo en que viven y hasta ayudar a cambiarlo para que sea un mundo mejor para todos.” El maestro agrega que el papel de la mujer está cambiando, y cuando se case él, compartirá los quehaceres domésticos con su “compañera” para que los dos puedan disfrutar de

tiempo libre. Pero Nicolás todavía se muestra maldispuesto a cambiar, y Santos se despide de él diciendo: "Los hijos te esperan con los brazos abiertos."

En la siguiente escena Andrés conversa con el maestro Santos, lamentando que a pesar de su educación no ha podido conseguir mejor trabajo que el de hacer entregas para la joyería donde trabaja Ángela. Santos le da su parecer sobre el asunto: "Los que no tienen estudios también tienen derecho al trabajo: los estudios no nos dan derecho a nada. Al contrario, nos dan más responsabilidades porque no todos tenemos la oportunidad de estudiar. Ir a una escuela en nuestro país es todavía un privilegio." Andrés responde: "Pero yo no estudié para eso, sino para ser mejor, tener más cosas." Pero Santos le explica que esas dos cosas no son lo mismo: "Ser mejor es tener una mayor conciencia de los problemas de todos, y ayudar a resolverlos. Además de la educación, también necesitas conciencia de lo que somos y de lo que podemos hacer. Ya empezaste, hoy nos vas a dar una clase." Es interesante esta distinción que el maestro hace entre "educación", que facilita formas de medrar como individuo, y "conciencia", que es la comprensión del lugar y potencialidad y responsabilidad de uno como parte de una colectividad humana.

Luego viene Froylán, el capataz de la fábrica, para quitarle el local al círculo de estudios, a pesar de que la fábrica se lo concedió a los obreros en su contrato laboral. Santos le reprocha su falta de solidaridad con sus "compañeros", pero Froylán responde fríamente: "Yo no tengo compañeros." Después de otra escena cómica en la que Andrés se exaspera dando una clase de guitarra a Agripina, vuelve Froylán pidiendo que lo perdonen, que ya arregló que el patrón no les quite el local. Además, le ofrece trabajo a Andrés y le pide que le dé lecciones de guitarra.

En la escena final, Nicolás viene una segunda vez a la escuela, pero ahora es para disculparse: "Ya he aprendido una lección de mis hijos, que los debo respetar." Y aunque se siente demasiado viejo para aprender a leer y a escribir, se ofrece para

enseñar sus conocimientos de maestro albañil. Ángela, jubilosa, pone final a esta escena con el siguiente anuncio: “Papá, tengo una noticia: ¡Sé leer!”

Esta pieza, igual que las del Teatro Conasupo y de Arte Escénico, incluye una variedad de canciones que sirven de comentario a la acción y como puntos de transición entre una escena y otra; se trata otra vez de adaptaciones de canciones populares con acompañamiento de guitarra que el público reconoce y goza. Además, abunda el elemento cómico, el cual contribuye a la eficacia de la pieza en su intento de provocar una toma de conciencia crítica en el espectador, que goza enormemente de lo que ve y oye, y que por eso está más dispuesto a atenerse al mensaje que la obra le comunica.

Interesa además la forma en que se interrelacionan los temas secundarios con el principal: el conflicto generacional resulta no sólo del deseo de Ángela de estudiar, sino también de un nuevo concepto de la mujer que la guía. La falta de trabajo de Andrés da lugar a la reflexión sobre el concepto y función de la educación en México, y también da la oportunidad para hablar sobre la crisis económica. La solidaridad y la cooperación son los fundamentos de la escuela, y para el desenlace todos los personajes se han dado cuenta de la importancia y de los beneficios que les puede traer el compartir sus conocimientos con los demás. Se resuelve el conflicto generacional, se reivindica la libertad y la dignidad de la mujer, y se logra una mayor conciencia humana y de clase entre los varios personajes. Por lo tanto, *Un pasito más* es indudablemente una obra de carácter popular por su mensaje de superación, de ayuda mutua y de cambio entre miembros de la clase obrera y campesina como respuesta esencial a un sistema económico en estado de crisis.

La obra *El laberinto de la vecindad*, del grupo El Enjambre, de Tlaxcala (dirección de Alejandro Ortiz), tiene como tema principal la solidaridad, tema fundamental en casi todas las piezas estudiadas en este capítulo. Se desarrollan varios conflictos dentro de esta temática, como el del joven campesino Benito que

llega a la ciudad a trabajar pero que no encuentra a ninguna persona que le ayude, ni siquiera su tío Paulino, quien duerme en una caja de madera y vive de los desechos de los demás. Hostil a cualquiera que pise su "territorio", Paulino le describe a su sobrino en los siguientes términos el ambiente de la ciudad: "En este mundo sólo hay dos sopas, la de fideos y la de jodeos, pero la de fideos ya se acabó."

Otro conflicto gira en torno a una pareja; Cristina trabaja, participa en un círculo de estudios, cuida la casa y atiende a su niño lo mejor que puede, mientras que su marido Eloy se queja de que "este chamaco necesita del cuidado de su madre" y de que "está toda la casa tirada". Su solución es que su mujer deje de estudiar, pero ella se niega enfáticamente a seguir tales consejos, sugiriendo que su marido debe ser más responsable en cuestiones domésticas: "Desde que entré a estudiar empecé a sentirme como un ser humano. La casa es de los dos, el niño es de los dos. Estudio no sólo por mí, sino por todos."

Otro vecino, Trino, hace amistad con Benito y con el tiempo le ayuda a conseguir trabajo. Benito, lleno de júbilo, le dice a su nuevo amigo: "Gracias. Es la primera vez que alguien me echa una mano desde que salí de mi casa."

Surge el subtema de la cultura de masas cuando Cristina critica a Eloy por haber gastado cien pesos en unas historietas. Ella confiesa haberlas leído antes también, añadiendo: "Pero me di cuenta de que no valía la pena haber aprendido a leer para terminar leyendo semejante basura." Defiende su uso de este calificativo opinando que tal literatura "nos da una idea falsa de la vida". Su marido arguye: "pues nos ayuda a soñar, a olvidar," y ella le responde: "Hay muchísimos problemas, y en lugar de intentar remediarlos, los hacemos a un lado para soñar. Me gustaría soñar que un día no lejano el hombre será justo con el hombre, que todos viviremos como hermanos y que todo niño nazca para ser feliz." Eloy decide que ella tiene razón, y tira la "basura" al suelo, acción que sirve para presentar otro subtema, el de la limpieza pública. Cristina reacciona en seguida: "Pues

empecemos por recogerla y luego ponerla en su lugar”, proponiendo a continuación que se organice a todos para limpiar la vecindad entera; pero su idea encuentra resistencia por parte de Trino, un verdadero alienado por los deportes. Trino cree que la única forma de llegar a vivir mejor es hacerse millonario mediante los pronósticos deportivos, pero su vecino le advierte que para vivir mejor “basta con un poco de solidaridad”.

En la última escena Cristina vuelve jubilosa de haber aprobado todos sus exámenes en la escuela. Como su comadre no pudo cuidar al niño ese día, lo dejó con Paulino, y resulta que él lo “alquiló” a una amiga que iba a pedir limosna fuera de la catedral. Todos los vecinos participan en la búsqueda del niño, y este acto de solidaridad los fusiona, y les hace comprender la potencialidad del trabajo colectivo para el bien común.

La canción final exhorta al público a “aprender ese nuevo ritmo de la humanidad, solidaridad”, al mismo tiempo que exalta las virtudes del compartir, del estudio y de la unidad. El “laberinto de la vecindad” ha dejado de serlo mediante la toma de conciencia colectiva que ha puesto a los vecinos de este barrio pobre por el camino del cambio que beneficiará a todos. La mujer reivindica su derecho al estudio y a la igualdad doméstica, el emigrante del campo encuentra la ayuda necesaria para ganarse la vida en su nuevo medio, y el alienado por la cultura de masas se da cuenta de la inutilidad de seguir soñando cuando hay problemas inmediatos que resolver. En fin, *El laberinto de la vecindad* como obra de teatro popular muestra la capacidad que tiene el pueblo obrero para resolver muchos de sus problemas y vivir mejor; para lograrlo, como dice la obra, “basta con un poco de solidaridad”.

Teatro popular del INEA: conclusiones

Aunque sería muy precipitado hablar ya de los “logros” de este proyecto de teatro popular, creemos que las primeras dos obras

de promoción, por su alta calidad humana y popular, lograrán sus objetivos de crear interés entre su público por la actividad teatral y de inculcar en muchos de sus espectadores un aprecio por los valores progresistas que promueven. Con el tiempo veremos en qué forma concreta el Teatro Popular del INEA irá logrando sus propósitos; creemos, mientras tanto, que la enorme capacidad creadora y la vitalidad del maestro Valencia y de los jóvenes directores que trabajan bajo su tutela podrían llevar al Teatro Popular del INEA a alcanzar un éxito aún mayor del que lograron los proyectos anteriores del Teatro Conasupo de Orientación Campesina y del Proyecto de Arte Escénico Popular. Un factor decisivo, por supuesto, será el apoyo material proporcionado por el INEA. Todo lo cual viene a comprobar que un teatro popular se puede hacer, y efectivamente se hace, a través de convenios con el Estado, aunque sus características lo distinguen de otras corrientes que prefieren mantenerse totalmente independientes de tales convenios, como es el caso del CLETA, cuya historia, postulados artísticos y políticos, así como trabajo teatral, estudiaremos con detalle en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

1870

Teatro popular proletario

Introducción

Por “teatro popular proletario” nos referimos al trabajo del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). En el presente capítulo examinamos en detalle los numerosos cambios que ha sufrido la organización desde su fundación en 1973 con el fin de mostrar la trascendencia que ha tenido en el movimiento teatral independiente en el México actual; también dedicamos igual atención a la producción artística de su mentor actual, Enrique Cisneros, cuyas obras han predominado en los últimos años dentro del repertorio de los grupos miembros de este gremio.

Con sede en la ciudad de México y con grupos afiliados en unas 15 ciudades de provincia, esta organización en vías de consolidación nacional surgió el 1 de febrero de 1973 a raíz de la toma del teatro Foro Isabelino de la Universidad Nacional Autónoma de México por parte de estudiantes de arte dramático de la misma. Como se verá en secciones posteriores de este capítulo, a través de los años CLETA ha sufrido varias transformaciones hasta llegar a constituir hoy día una importante agrupación artística independiente a nivel nacional. Como organización artística popular goza de relaciones especialmente estrechas con aquellos grupos proletarios y campesinos que comparten con la

organización una perspectiva eminentemente crítica del sistema político y socioeconómico que caracteriza al México actual, y que abogan por el cambio radical del mismo.

Actualmente, CLETA se define como:

Una organización cultural formada por CLETAS autónomos y una coordinación central que tiende a implementarse como un organismo nacional e internacional.

Los CLETAS son centros culturales que trabajan fundamentalmente en las áreas de la propaganda, el arte y la educación proletaria, centros integrados por trabajadores, estudiantes y trabajadores de la cultura cuyo punto de unidad es conocer, rescatar, generar y difundir conjuntamente con obreros, campesinos y en general sectores marginados, nuestros valores culturales, con el fin de contribuir al desarrollo de la conciencia de clase y a la organización política de grupos cuya lucha se encamina al exterminio del sistema de explotación del hombre por el hombre y consecuentemente por la construcción del socialismo [CLETA, *¿Qué es CLETA?*].

A continuación, utilizando principalmente documentos y análisis internos publicados en el periódico *El Chido*, así como información recogida durante entrevistas personales con integrantes de la organización, mostraremos la trayectoria singular que ha caracterizado la historia de CLETA, a través de la cual se corroborará la aseveración de que “puede considerarse como un semi-llero del teatro independiente mexicano” [CLETA, “Coloquio”].

CLETA: historia

A. Antecedentes

En un documento titulado “Análisis autocrítico del CLETA” reproducido en *El Chido*, órgano informativo del Equipo de los



CLETA: *La represión infantil*, Guadalajara, 1983.

Chidos, integrantes del CLETA, se ubican los antecedentes de la organización en el movimiento estudiantil de 1968. De hecho, se cita la distorsión de las noticias por parte de la “gran prensa” y los medios masivos de comunicación como hecho determinante para el surgimiento de las primeras brigadas de cantantes y artistas políticos que, “de una manera semejante a la utilizada por nuestros campesinos en sus corridos, narraban musicalmente o representaban las distintas situaciones que se sucedían en este agitado lapso comprendido entre los meses de julio y octubre de 1968”. Y aunque anteriormente unos artistas como José de Molina o Judith Reyes ya desarrollaban una labor artística semejante, con el surgimiento de nuevos grupos como Los Nacos, Libertad o Emiliano Zapata aquéllos reconocieron la necesidad de organizarse a fin de desarrollar una labor más efectiva [CLETA, “Análisis autocrítico”, Primera parte].

El clima político de 1968 también influyó en otros sectores “menos radicales”; tal fue el caso de los grupos de teatro estudiantil pertenecientes a la UNAM que hicieron intentos de orga-

nizarse como respuesta a la burocratización y otros problemas existentes dentro del teatro de la Universidad. El resultado fue la formación de “La Asamblea General de Teatro Universitario”, la cual, debido a la falta de apoyo externo, dejó de existir después de una breve vida, “dejando un panorama bastante oscuro para el teatro universitario que no volverá a levantar cabeza hasta 1973” [CLETA, “Análisis...”].

Otras luchas en contra de la burocracia de la escuela de teatro de Bellas Artes también sentaron las bases para el futuro surgimiento del movimiento artístico independiente que sería CLETA. Sin embargo, lo que más contribuyó a su gestación fue el “Frente de Arte Revolucionario Organizado” (FARO), movimiento independiente que reconocía la importancia de llegar a las masas. Judith Reyes, Los Nakos, el Grupo Acá, formado por José de Molina, el pintor José Hernández Delgadillo, el poeta Leopoldo Ayala y la actriz Beatriz Munch, fueron los pioneros de este “frente de arte popular callejero”, cuyas presentaciones tuvieron un gran arraigo principalmente entre los estudiantes que empezaron a formar grupos análogos en todas las escuelas. Uno de estos grupos fue el Mascarones, varios de cuyos integrantes siguen trabajando hoy día, como el Grupo Cultural Zero, ahora con sede en el Taller Siqueiros de la ciudad de Cuernavaca. (Nos ocuparemos de este grupo con más detalle en el capítulo siguiente.) [CLETA, “Análisis...”]

Debido a ciertos problemas de consolidación ligados a las diferentes tendencias políticas dentro de la organización naciente, el FARO tampoco gozó de larga vida; dejó, sin embargo, “un caudal enorme de experiencias fundamentales en el surgimiento del CLETA-UNAM [*ibid.*].

B. Etapa del verbalismo

Esta segunda etapa constituye la primera del CLETA, denominada por el grupo como “etapa del verbalismo”. Se inicia con el nacimiento del CLETA-UNAM (1973) y se cierra con la realización

en México del V Festival de los Teatros Chicanos (1974). CLETA surgió el 21 de enero de 1973 con la toma por un grupo de estudiantes de la Escuela de Arte Dramático de la UNAM, de un local: el Foro Isabelino. Esta acción, según el mismo “Análisis autocrítico del CLETA”, “no fue una acción planificada y el grupo que la realizó no era un grupo, sino estudiantes que se reunieron en torno a un director para hacer un trabajo de escuela”. Luis Cisneros, miembro fundador del CLETA, explica este hecho de la siguiente manera:

A finales de 1972 se forma un grupo con actores del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y actores de Bellas Artes, entre los cuales me contaba yo, para el montaje de la obra *El fantoche lusitano*, que dirigió Carlos Jiménez, coordinador del grupo “Rajatabla”, gracias a lo cual Héctor Azar permitió que nos presentáramos en el Foro Isabelino. Digo permitió, porque estaba prohibido que en los teatros universitarios fuera del “campus” se presentaran grupos estudiantiles o independientes. A pesar del permiso se nos interviene la taquilla y nosotros, como protesta, tomamos el foro el 21 de enero de 1973. A la semana de la toma se da la traición de varios integrantes del grupo que no se presentan a dar función; entre ellos Héctor Vertier y Margarita Castillo. Esto provoca que las dos funciones que se iban a dar ese día sean llenadas por dos grupos independientes: el Mascarones y Los Nacos. Así se echa por tierra el tabú de que en los foros universitarios no pueden trabajar grupos independientes. Después de una asamblea, el primero de febrero del mismo año damos a la prensa nuestro primer manifiesto ya firmado como CLETA [Pineda Baltazar, “Idas y venidas”, Primera parte].

Por su parte, Enrique Cisneros, actual coordinador de la organización y hermano de Luis, explica en términos más clasistas los eventos en torno al nacimiento del CLETA:

CLETA no surgió como un movimiento popular sino como un conflicto universitario entre la pequeña burguesía y la burguesía liberal [...]: el conflicto con Héctor Azar, responsable entonces de los presupuestos para teatro tanto de la UNAM como del INBA, en torno a la puesta en escena de *El fantoche lusitano* y su director Carlos Giménez (*Sic.*) que fue expulsado del país.

A la semana de la toma del Foro algunos sectores esquirolearon al grupo de teatro y recabaron firmas para devolver las instalaciones a la UNAM [...]. En 24 horas otros compañeros del INBA se preparaban para suplir a los esquiroles. Los que fueron invitados plantearon la necesidad de que el movimiento no fuera exclusivamente estudiantil, y así nació CLETA [Campbell: 58].

Los planteamientos de la organización incipiente van dirigidos principalmente a resolver los problemas de los “trabajadores del arte”, y “aunque se habla de que ‘el teatro asuma un papel de cambio social’, esto se hace en una forma demagógica, totalmente desvinculada de la realidad, sin implementar formas concretas para hacerlo”. Además, el hecho de que el CLETA representaba la única posibilidad de organización artística independiente en ese momento determinó que al llamado “respondieran personas con diferentes intereses y de muy distintas extracciones de clase, lo que a la larga crearía contradicciones y conflictos” [CLETA, “Análisis autocrítico”, Segunda parte].

Durante esta primera etapa los colaboradores del CLETA centraron su trabajo en torno al Foro Isabelino. El “Análisis autocrítico” [Segunda parte] señala que a grandes rasgos los primeros “Cletos” podían dividirse en tres categorías:

1. *Compañeros dedicados al arte totalmente*; en su mayoría pertenecientes a la pequeña burguesía y a la burguesía liberal, los cuales tienen como una de sus principales preocupaciones el resolver el problema económico del trabajador del arte. No

están ni acostumbrados ni capacitados para hacer tareas de tipo administrativo y organizativo. Forman grupos sólo para hacer un montaje y al finalizar éste se vuelve a separar. No son de los que se quedan en la organización durante la etapa siguiente.

2. *Compañeros que además de estudiar hacen teatro*; forman grupos de vida efímera o se integran a grupos de personal cambiante, basados sobre un pequeño núcleo estable (por ejemplo, el grupo Mascarones). Realizan trabajo tanto de tipo artístico como organizativo, pero el grupo sigue importándoles más que la organización. Con el tiempo la mayoría de ellos dejarán el teatro para volver a sus escuelas, mientras otros se sumarán al trabajo artístico de tiempo completo, reuniéndose en torno de los pocos elementos que tienen una preparación teatral.

3. *Activistas que no hacen trabajo artístico* pero que ven en el CLETA una forma de avanzar en su proceso de formación individual. Otros elementos abandonan el trabajo artístico para hacer una labor de activismo, encargándose de los departamentos de programación, propaganda, secretaría y finanzas.

Durante este periodo el Foro Isabelino era el centro de actividad del CLETA, en el cual todos los "Cletos" hacían programaciones, ponían obras y organizaban actos, conscientes de que, debido a su presencia no autorizada en el local, "en el momento en que nos detuviéramos las autoridades nos aplastarían". Al mismo tiempo se creó un Comité Coordinador que enlazaba el trabajo de la organización. Pero a pesar de la cantidad de obras que se producían y presentaban, "la mayoría de los trabajos iban revestidos de conceptos y formas pequeñoburguesas que no funcionaban para los sectores populares. Por lo regular nuestro trabajo gustaba en escuelas, pero difícilmente en fábricas o comunidades campesinas" [CLETA, "Análisis...", Segunda parte].

Se consideró además que se debía trabajar tanto en el plano nacional como internacional; había que crear una organización

nacional y vincularla con organismos independientes (sindicatos, organizaciones políticas, comités de lucha), trabajando al mismo tiempo para que sus actividades llegaran a ser conocidas en otros países de Latinoamérica, lo cual proporcionaría al CLETA cierta protección de posibles actos de represión en México. Se nota que durante esta primera etapa los logros se dieron principalmente en el nivel internacional, con la participación de los grupos Fantoche y Torquemada en los Festivales de Manizales, Colombia y en Caracas; la gira del grupo Informe por Centro y Sudamérica; la participación de los Nakos en el x Festival Mundial de las Juventudes en Berlín; la realización de jornadas de solidaridad con las luchas del pueblo chileno, boliviano y brasileño; una jornada con Amnistía Internacional, y la realización del v Festival de los Teatros Chicanos y del Primer Encuentro Latinoamericano [CLETA, "Análisis...", Segunda parte].

En el plano nacional, aunque se realizó el Primer Encuentro Nacional de Teatro del CLETA, la vinculación con los movimientos de masas fue casi nula. Esto se debió a la extracción de clase de la mayoría de los integrantes de la organización: la falta de preparación política los llevó a vincularse con los trabajadores "sólo cuando era necesario para defenderse", y se hacía con actitudes paternalistas de "politizarlos". Pocas veces se representaron obras teatrales que trataran sobre un problema específico [CLETA, "Análisis...", Segunda parte].

Pronto empezaron a surgir dos posturas contradictorias dentro del CLETA: una, representada fundamentalmente por el grupo Mascarones, que anteponía los intereses del grupo a los de la organización, supeditando al mismo tiempo lo económico a lo político. Mascarones llegó a asumir la posición política de que "la lucha no es contra el sistema, sino en contra del imperialismo y el fascismo, y que para darla hay que aliarse con cualquier sector, aunque éste pertenezca a la clase dominante" [CLETA, "Análisis...", Segunda parte], y la otra, la línea adoptada por "el resto de la gente del CLETA", que era de vinculación cotidiana con las masas de trabajadores, mediante la cual se esperaba

resolver los propios problemas económicos y de represión. La posición política adoptada en aquel entonces y que hoy día sigue predominando era la de "luchar por la construcción del socialismo, el cual se lograría haciéndolo en contra de la clase dominante en nuestro país" [CLETA, "Análisis autocrítico"; Tercera parte: 6].

Esta contradicción en el seno del CLETA llega a resolverse en agosto de 1974 con la expulsión del grupo Mascarones, marcando el fin a un periodo en que "los Cletos", metidos en el Foro Isabelino, hablábamos mucho del pueblo, pero en la realidad estábamos totalmente desvinculados de él" [CLETA, "Análisis", Tercera parte: 6]. Luis Cisneros anota que Mascarones fue expulsado "por tratar de llevarnos a ser brazo cultural del Partido Socialista de los Trabajadores" [Pineda Baltazar, "Idas y venidas", Primera parte].

Conversaciones posteriores con exintegrantes del grupo Mascarones (posteriormente del Grupo Cultural Zero) han revelado otra perspectiva y detalles sobre este episodio conflictivo. A continuación reproducimos los párrafos más relevantes de nuestra entrevista que tratan sobre los hechos decisivos del histórico v Festival de los Teatros Chicanos de 1974:

Siempre existe el mismo problema con los teatros independientes: la gente dice "necesitamos dinero" y en ese momento se consiguió dinero para poder tener transporte, hospedaje, comida, un tren especial para traer a la gente desde la frontera. Era durante el gobierno de Díaz Ordaz, y Luis Echeverría estaba en Gobernación. Dentro del gobierno siempre hay gente progresista que patrocina, gente abierta, que puede mover ciertos canales. La Presidencia no apoyó directamente el festival por interés; nada más se pudo sacar ese dinero de allí. Pero dentro de la misma organización [CLETA] había gente que no quería eso y atacaban a uno por vendido. Había una lucha terrible, y después de ese festival expulsan a Mascarones del CLETA por vendidos.

Además se acusa a Mascarones de estar vendiendo el movimiento al PST porque empieza a generarse el partido, y mucha de la gente de Veracruz estaba en el PST. Y cuando llega el tren de los chicanos llega la gente del PCM con sus banderas para contrarrestar a la gente del PST, y desde el comienzo del festival empiezan las diferencias, pero toda la organización recayó en el grupo Mascarones, fue la gente que se movió para poder conseguir los fondos para hacer el festival.

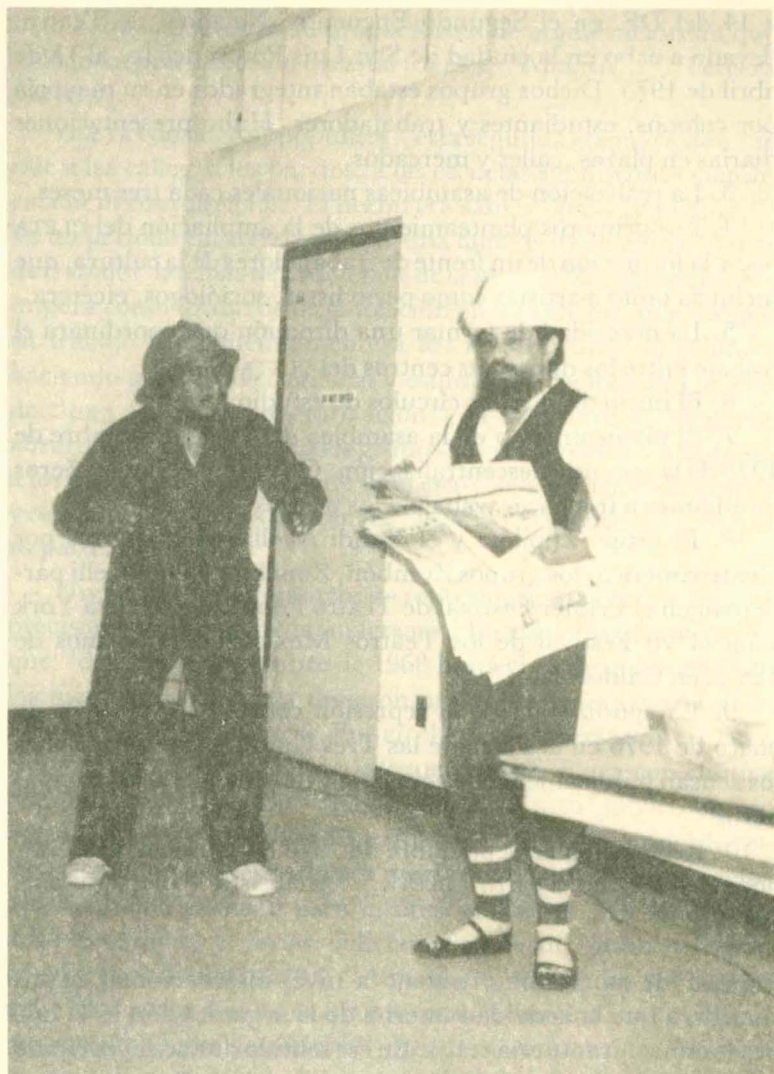
Total, Mascarones es expulsado en una reunión muy agresiva, muy terrible. Al llegar a esa junta Mascarones ya había decidido retirarse. En esos momentos en CLETA son más numerosos los activistas que los grupos de teatro. Nosotros llegamos a sostener como cuatro temporadas cuando no había estos eventos grandes, temporadas de mes, mes y medio; todo lo que traíamos era para la organización y llenábamos el Foro Isabelino; presentamos *Máquinas y burgueses*, *Don Cadamáfer*, *Los corridos*, poesía coral, música, cantatas sobre Chile y sobre la Revolución mexicana [Entrevista con el Grupo Cultural Zero, febrero de 1985].

A partir de este momento, CLETA se replantea su trabajo, tomando dos decisiones fundamentales: La descentralización, entendida como el salir del Foro Isabelino y el trabajo artístico obligatorio para todos los integrantes. Estas medidas a su vez generan una segunda etapa en la historia del CLETA, denominada por la organización "la etapa del populismo" [CLETA, "Análisis...", Tercera parte: 6].

C. Etapa del populismo

Esta segunda etapa de CLETA, según el "Análisis autocrítico", comprende desde la expulsión del grupo Mascarones en agosto de 1974 hasta fines de 1976, cuando fue redactado dicho documento; según el mismo, los hechos fundamentales de este segundo periodo fueron los siguientes:

1. La formación de CLETAS en escuelas del DF.
2. La participación de una treintena de grupos, incluyendo



Ernesto Dzul (izq.) y Enrique Cisneros (der.) de CLETA en *La fábrica de los billetes*. Fotografía: D. Frischmann.

a 14 del DF. en el Segundo Encuentro Nacional de Teatro, llevado a cabo en la ciudad de San Luis Potosí del 10. al 15 de abril de 1975. Dichos grupos estaban integrados en su mayoría por colonos, estudiantes y trabajadores. Hubo presentaciones diarias en plazas, calles y mercados.

3. La realización de asambleas nacionales cada tres meses.

4. Los primeros planteamientos de la ampliación del CLETA hacia la formación de un frente de trabajadores de la cultura, que incluiría tanto a artistas como periodistas, sociólogos, etcétera.

5. La necesidad de formar una dirección que coordinara el trabajo entre los diferentes centros del CLETA-DF.

6. El inicio de algunos círculos de estudio.

7. El planteamiento en la asamblea del 20 de noviembre de 1975 de la segunda descentralización: Obligar a los compañeros estudiantes a ir a hacer trabajo a los barrios.

8. El grupo Zopilote y el Xandi Ayolli realizan giras por Centroamérica; los grupos Zumbón, Zopilotes y Nandyelli participan en el Primer Festival de Teatro Popular en Nueva York y en el VII Festival de los Teatros Mexicanos—Chicanos de TENAZ en California.

9. La agudización de la represión contra CLETA: El 25 de enero de 1976 en la Plaza de las Tres Culturas las autoridades los acusan públicamente de agitación y detienen a varios compañeros.

10. Realización en septiembre de 1976 del II Encuentro Latinoamericano de Teatro [CLETA, “Análisis...” Tercera parte: 6].

A pesar de su continuo trabajo a nivel internacional, CLETA considera que la actividad interna de la organización es la que predomina durante esta etapa. En ese sentido destaca el ya citado II Encuentro Nacional de Teatro en San Luis Potosí, evento “totalmente popular” que les marcó a los Cletos “un camino por donde seguir para avanzar en la búsqueda de un teatro verdaderamente popular”. Como resultado de este festival fueron surgiendo nuevos trabajos así como nuevos centros del

CLETA, que adoptaban su propia forma de organización sin que se lograra una dirección distrital [CLETA, “Análisis...”, Tercera parte: 6].

CLETA considera “populista” esta segunda etapa, ya que “se sale a las calles, a los barrios, a las escuelas sin ninguna planificación ni coordinación. El hecho era salir y ‘llegar al pueblo’.” Es un periodo caracterizado por una falta de definición o planes de trabajo “además de problemas de clase”; el “vanguardismo” impera como forma de organización en los centros, que dirigen su trabajo fundamentalmente a los movimientos de colonos, haciendo poco a nivel sindical y estudiantil. Se fomenta la idea de “una supuesta proletarización”, la cual llevó a “medidas absurdas” como obligar a los grupos de las escuelas a ir a trabajar a los barrios. El resultado de todo esto fue la creación de grupos y centros “de efímera existencia” [CLETA, “Análisis...”, Tercera parte: 6].

Uno de los primeros actos de represión contra CLETA ocurrió precisamente en su tercer aniversario. La organización recuerda que “desde el 2 de octubre de 1968 hasta el 25 de enero de 1976 las fuerzas de izquierda tuvieron prohibida la utilización de la Plaza de las Tres Culturas. Fue en el tercer aniversario del CLETA cuando bajo la consigna de ‘recuperemos la Plaza con cultura popular’ que el pueblo volvió a hacer un acto público en ese lugar. Aunque el acto acabó a sillazos con la policía, desde esa fecha los trabajadores podemos usarla no sólo para efectuar actos artísticos sino también para mítines políticos.” En total hubo doce detenidos, y varios policías y gente del público fueron heridos en la lucha [CLETA, “Actividades realizadas”: 6]. Además, a los pocos días los CLETOS fueron “acusados a ocho columnas de agitadores nacionales” [CLETA, “A discusión, Primera parte: 3]. Como veremos, la condena de la actividad política del CLETA a través de la prensa se repetiría más recientemente en torno a los eventos del primero de mayo de 1984.

En cuanto a los logros positivos de este periodo, el populismo llevó al enriquecimiento del trabajo artístico del CLETA “con la

crítica y aportaciones de obreros y colonos y se sigue adelante en la búsqueda de esos valores estéticos que responden a las necesidades de nuestro pueblo”. Los compromisos cada vez mayores con los grupos populares acarrearán la necesidad de empezar a hacer círculos de estudio a fin de entender la problemática nacional y a hacer obras que respondan a las necesidades políticas del momento [CLETA, “Análisis...”, Tercera parte: 6].

Desde el punto de vista artístico es interesante notar que durante este tiempo los Cletos casi nunca tuvieron talleres que les sirvieran para aprender técnicas teatrales. En el “Análisis autocrítico” se explica que “la necesidad de comunicarnos y las aportaciones de los trabajadores nos llevan a encontrar elementos que nos permiten encontrar nuestras propias técnicas, nuestros propios métodos de trabajo, que derivaron en obras de un magnífico nivel artístico” [CLETA, “Análisis...”, Tercera parte: 8]. Más adelante examinaremos con más detalle los postulados estéticos del CLETA.

En fin, a tres años de actividad se había consolidado “como arma en la trinchera de la lucha ideológica de enorme importancia política para el movimiento revolucionario de las masas oprimidas”. Como resultado de esta evolución, los integrantes se vieron en la necesidad de lanzar un Segundo Manifiesto, producto fundamentalmente “del contacto diario y sistemático de nuestros grupos artísticos con las clases marginadas” [CLETA, “Análisis...”, Tercera parte: 8]. Reproducimos a continuación el texto de este Segundo Manifiesto:

Segundo Manifiesto del CLETA

El CLETA es una organización de trabajadores del arte dedicados a conocer, rescatar, difundir y generar conjuntamente con los obreros, campesinos y clases marginadas sus verdaderos valores culturales, contribuyendo al desarrollo de la conciencia de clase y a la organización política de grupos cuya lucha se encamina al exterminio del sistema de explo-

tación del hombre. No somos brazo cultural de ningún partido político y llevamos una política de frente, entendiendo como tal la participación de diferentes corrientes de izquierda que adoptamos como objetivo común y fundamental la construcción de la revolución socialista.

Consideramos que la experiencia práctica nos ha demostrado la necesidad de que los grupos e individuos efectúen estudios sistemáticos de la realidad nacional, a la vez que asuman la responsabilidad de su preparación, que les permita integrarse seria y conscientemente al proceso revolucionario.

El trabajo de algunos grupos ha rebasado los marcos meramente artísticos y para ser consecuentes con nuestra definición apoyamos y ampliaremos esta posición utilizando todos los medios que estén a nuestro alcance.

Llamamos a la formación de nuevos CLETAS a quienes estando de acuerdo con los principios básicos de nuestra organización estén resueltos a engrandecerla.

“POR UNA CULTURA LIBRE Y PARA LA REVOLUCIÓN”

ASAMBLEA NACIONAL DEL CLETA

México D.F., a 18 de enero de 1976

[CLETA, “Análisis...”, Tercera parte: 8]

Durante esta etapa, el CLETA-DF empieza a funcionar extraoficialmente como coordinador de cada vez más centros nacionales, pero el exceso de trabajo administrativo provoca el abandono o descuido del trabajo artístico por parte de “varios compañeros del DF”. Este segundo periodo culmina con el II Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular en septiembre de 1976, el cual hizo resaltar las insuficiencias de las formas vigentes de trabajo y organización. El documento “Análisis autocrítico” se cierra señalando la necesidad de “considerar e implementar una nueva etapa en CLETA, en la que se ataque hasta exterminar el populismo”, lo que se lograría a través de:

1. La consolidación y cualificación del CLETA-DF mediante la preparación artística y política;
2. Sustituyendo todo tipo de liberalismo por un compromiso real con las luchas de los trabajadores;
3. Implementando una economía que permitiera vivir de su trabajo a los Cletos que trabajan tiempo completo en la organización;
4. La consolidación del CLETA nacional a fin de que el CLETA-DF dejara de asumir el papel de coordinador nacional;
5. La programación de funciones sólo con organizaciones que coincidieran con CLETA en el camino que había que seguir para llegar al triunfo de la lucha de los trabajadores;
6. La discusión y confrontación del trabajo y la posición propios con otros artistas antimperialistas;
7. La vinculación organizada con un público a fin de poder recibir sus críticas, solidaridad, etcétera;
8. Aumentando el trabajo en las escuelas y trabajando para que los trabajadores asistieran a ellas y ayudaran a recuperar los medios de producción artística que están en manos de la burguesía [CLETA, "Análisis...", Tercera parte: 8].

El documento "Análisis crítico" está fechado en octubre de 1976, y su realización marca el fin de este segundo periodo del CLETA.

D. Hacia un primer congreso

El tercer periodo abarca desde fines de 1976 hasta abril de 1979, cuando se llevó a cabo el primer congreso de la organización. Esta etapa está caracterizada por los conflictos internos generados a raíz de la llamada "Reforma Política", por la cual el Estado intentaba incorporar a los artistas, sobre todo los de la oposición, a los programas culturales oficiales, como el del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA). Mientras unos integrantes estaban por aprovechar dicha reforma y optaron por trabajar con los organismos oficiales de cultura, otros seguían oponiéndose fuertemente a cualquier alianza con

el Estado, como veremos más adelante respecto a las conclusiones del Primer Congreso Educativo de 1982 [CLETA, "Conclusiones del Primer Congreso Educativo": 3,6,8]. Los conflictos que surgieron en el seno de la organización se manifestaron en formas diferentes y se intensificaron por la represión de que fue víctima durante este periodo.

Primeramente, a raíz de la represión policial en la Plaza de las Tres Culturas, algunos grupos pertenecientes al CLETA, fundamentalmente los de provincia, "argumentaban que ese tipo de actividades no eran actos artísticos sino políticos y que no competía al CLETA organizar". Un acto terrorista contra la organización agudizaría aún más las escisiones que empiezan a brotar dentro de ella: el secuestro de su director Luis Cisneros en mayo de 1976. Se explica que las nuevas divisiones surgieron del hecho de que "no quedaba claro para toda la organización si este acto represivo era producto de su participación en CLETA o de alguna actividad extra-CLETA". El secuestrado apareció dos meses después, pero cuando se le pidió una explicación sobre su desaparición, "argumentó que no podía decir nada pues había sido amenazado de muerte y decidió retirarse de la organización y de todo tipo de actividad política". Además, el malestar dentro de la organización aumentó durante la clausura del II Encuentro Latinoamericano de Teatro del CLETA a fines de 1976, cuando Luis Cisneros subió a la tribuna y tomó la palabra "para agradecer al público la solidaridad que le dieron durante su secuestro" [CLETA, "A discusión", Primera parte: 3].

Después de este Encuentro, CLETA estaba "desgastada y con una fuerte deuda económica", y como consecuencia la mayoría de los grupos se fueron a trabajar a provincia o abandonaron la organización y "sólo un reducido núcleo se queda en el Foro Isabelino y CLETA-Vallejo para afrontar la situación" [CLETA, "A discusión", Primera parte: 3].

Los conflictos internos continuaban a principios de 1977 cuando se realizó en Chihuahua el IV Encuentro Nacional organizado por Fernando Betancourt y el grupo Fantasma Rojo de

esa ciudad. Los grupos del DF se dieron cuenta de que “atrás de esa actividad estaba el Partido Comunista Mexicano del que ya era miembro Fernando”. Este hecho incrementó las contradicciones, ya que los que no militaban en el PCM criticaban “que se hicieran acciones que respondían más a los lineamientos del partido que a los de CLETA”. Entre estas acciones se contaba la de haber programado actividades dentro del palacio de gobierno y haber invitado a Mariano Leyva del grupo Mascarones, quien había sido expulsado de CLETA en 1974, a las actividades internas del Encuentro [CLETA, “A discusión”, Primera parte: 3].

El siguiente acto de represión en contra del CLETA ocurrió a mediados de año a raíz del apoyo por parte de la organización a la huelga del STEUNAM (Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM). Para entonces los Cletos que se habían quedado en el DF habían logrado consolidar considerablemente su trabajo, liquidando las deudas y llevando a cabo programas regulares en la Casa del Lago de Chapultepec y en el Foro Isabelino. CLETA participó “honestamente y decididamente” en apoyo a la huelga de los trabajadores de la universidad mediante el montaje de *El día que San Pedro entró al STEUNAM*, “panfleto” realizado y dirigido por Enrique Cisneros que fue presentado 4 o 5 veces diarias en las guardias y mítines de la huelga universitaria. El mismo día en que la policía rompió este paro laboral, “allanó y saqueó” el Foro Isabelino, “llevándose mimeógrafo, máquinas, discos, libros, quemando archivos y destruyendo nuevamente parte del local” [CLETA, “A discusión”, Primera parte: 6].

A raíz de este nuevo acto de represión, otra vez “los compañeros más atrasados e impreparados” se alejaron del CLETA; pero nuevamente los que quedaron se dedicaron a arreglar el local y a pagar deudas de materiales destruidos y robados, además de continuar con su preparación artística y política, rehaciendo grupos y remontando trabajos artísticos [CLETA, “A discusión”, Primera parte: 6].

Las contradicciones internas surgieron una vez más en 1978 en el V Encuentro Nacional de Teatro del CLETA celebrado en

Chilpancingo, Guerrero. En esta ocasión los Cletos que también militaban en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y en el PCM, inconformes con la denegación de la dirección de CLETA de unir más estrechamente la organización con esos grupos políticos, “habían decidido mediante maniobra de asamblea que CLETA ya no existía, por lo que había que formar una nueva organización”. La respuesta de la organización fue clara: “Si CLETA ya no existe, no tenemos nada que hacer en ese Encuentro”; en consecuencia, gran parte de los participantes se retiraron del evento [CLETA, “A discusión”, Primera parte; 6].

Después de haber reaparecido Luis Cisneros en este Quinto Encuentro, se le brindó la posibilidad de reintegrarse a la organización, delegando en él la responsabilidad de continuar la formación artística y política de los grupos que estaban trabajando en el Foro Isabelino. Sin embargo, las contradicciones dentro del CLETA se hicieron evidentes una vez más cuando Luis, “basado en supuestas divergencias políticas, hizo una labor de hostigamiento intentando negar y destruir el trabajo que se hizo de 1976 a 1978”. Entre los actos de tipo negativo que se le atribuyen al Cleto veterano está el de haber corrido a los que editaban el periódico, así como a los encargados de finanzas y cine, provocando al mismo tiempo el alejamiento de casi todos los Cletos que utilizaban el Foro Isabelino. Sólo quedó un pequeño grupo que serviría de base para la formación posterior del Teatro Taller Tecolote, grupo que todavía mantiene dicho local [CLETA, “A discusión”, Primera parte: 6].

Los intentos de destruir la organización desde dentro vieron su fracaso absoluto en Sinaloa en marzo de 1979 en el VI Encuentro Nacional, donde “según afirmaban los militantes del PRT y PCM se iba a enterrar a CLETA”. Muy al contrario de lo que esperaban algunos, el Encuentro se inició con un acto en el estadio de la Universidad Autónoma de Sinaloa “con más de cinco mil espectadores con boleto pagado”. Además, vinieron observadores de Francia, Brasil, Colombia y Guatemala; hubo

más de 40 grupos, además de talleres y debates. Debido al enorme éxito del evento, hasta sus más acérrimos críticos decían que “había que defender” a CLETA [CLETA, “A discusión”, Primera parte: 6].

A fin de resolver las contradicciones dentro de la organización, se decidió llevar a cabo un primer congreso en abril del mismo año, en el cual formalmente se legitimó la lucha de corrientes dentro de CLETA. Según análisis internos se dieron cuatro posiciones en este primer congreso, la tercera de las cuales sería la que a la larga sobreviviría y que actualmente caracteriza a la organización:

1. Los compañeros que militando en el PCM y PRT siguen los lineamientos políticos que les mandatan sus organizaciones.
2. Compañeros que sin dejar de estar del lado de la lucha de los trabajadores expresan que su definición es el arte.
3. Los que con una posición crítica frente a la reforma política nos definimos por un trabajo al seno de las organizaciones de masas, caracterizando a los partidos que existen como reformistas y que consideramos como tarea fundamental la popularización del arte, y la construcción del verdadero partido de la clase trabajadora.
4. Compañeros que debido a su reciente participación en la organización o a su bajo nivel político no entienden qué sucede y no logran asimilar e integrarse al proceso que CLETA vive en ese momento [CLETA, “A discusión”, Segunda parte: 3].

Para Enrique Cisneros, los resultados más importantes fueron los siguientes:

Nos definimos como un frente artístico y dirimimos nuestros lineamientos políticos y estéticos. Cada grupo adoptaría su forma de trabajo según su criterio y a la larga se vería cuál corriente avanzaba más. Y de esa manera, CLETA quedaba



Cartel del 13o. aniversario de CLETA.

como el apellido de los varios grupos que se separaron fraternalmente, como El Tecolote, Los Chidos, Zopilote y El Zumbón [Campbell: 59].

Como era de esperarse, la aceptación formal de la lucha de corrientes dentro de la organización generó en la siguiente etapa “una lucha abierta y franca en la que cada corriente intentará demostrar con su práctica que sus posiciones políticas y estéticas son las correctas” [CLETA, “A discusión”, Cuarta parte]. Respecto a los resultados que tuvo la política reformista del Estado en CLETA, la organización considera que:

Si bien es cierto que las estrategias de mediatización del Estado generan contradicciones y divisiones, también provocaron un proceso de maduración política que de no haberse dado hubiera llevado a la desaparición de la organización o la mediatización de los grupos. Sin embargo no fue así. La

organización está viva y fuerte y la mayoría de los grupos que salieron de ella tienen suficiente claridad y fuerza para defender e implementar sus propios proyectos. Independientemente de embretes, podemos afirmar que hemos sabido utilizar los embates del enemigo para reproducirnos. El movimiento en su conjunto ha ganado [CLETA, "A discusión", Cuarta parte].

O sea, aunque CLETA como organización sufrió un periodo de conflicto interno, considera que a la larga los efectos que tuvo la Reforma Política en los artistas comprometidos fueron pocos. Se aprovechó la oportunidad para dedicarse tiempo completo a ensayar, montar, escribir y a intentar consolidar grupos bajo el patrocinio de varias dependencias gubernamentales, aunque generalmente sin sacrificar un indispensable nivel de independencia artística [CLETA, "A discusión", Cuarta parte]. Sin embargo, Enrique Cisneros explica por qué otras corrientes se negaron a aprovechar la coyuntura brindada por el Estado:

Los Chidos y otros grupos creímos, y lo seguimos creyendo, que trabajar con organizaciones del Estado era legitimar la imagen de un gobierno que requiere que las masas lo sigan viendo como árbitro entre las clases. No es lo mismo que un grupo vaya a actuar en una escuela por su propia iniciativa a que ese mismo grupo actúe patrocinado por el director. Si los grupos sustentan su economía en el enemigo, tarde o temprano perderán su independencia a través de la censura o la autocensura [Campbell: 59].

E. Periodo de disolución

Como ya queda dicho, la legitimación de la lucha de corrientes dentro de la organización llevó a una "lucha abierta y franca" en la que cada corriente intentó demostrar que sus posiciones políticas y estéticas eran las correctas. Este periodo que denomi-

namos “de disolución” abarca desde abril de 1979 hasta agosto de 1982, fecha en que renuncia a la organización el Teatro Taller Tecolote, marcando el fin de la participación en CLETA de la mayoría de sus integrantes originales. Entre los grupos que habían renunciado a la organización se contaban los siguientes:

1. *Los Zopilotes*. A mediados de 1979 Fernando Betancourt fue nombrado director de Difusión Universitaria en la Universidad Autónoma de Sinaloa y todo el grupo se fue a trabajar en dicha institución, abandonando hasta 1981 su trabajo artístico. Ese año regresaron a su ciudad de origen, San Luis Potosí, y después al DF, donde reanudaron su actividad teatral que continúa hasta la fecha. Durante su gestión en Sinaloa editaron varios números de la revista *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro* [CLETA, “A discusión”, Segunda parte: 3,8].

2. *Grupo Zumbón*. Consecuentemente con los principios del Primer Congreso entraron a trabajar con organismos oficiales de cultura “pero sin relegar el trabajo popular, el que desarrollan fundamentalmente entre el magisterio democrático”. En 1981 tomaron la decisión de renunciar a CLETA pero no lo manifestaron públicamente hasta 1982, cuando lo hicieron a través de un artículo periodístico. Artísticamente es el grupo que más trabajos ha producido de 1979 a la fecha [CLETA, “A discusión”, Segunda parte: 8].

3. *Grupo Saltimbanqui*. Uno de los dos miembros originales de este grupo renunció a CLETA en 1979 “por no estar de acuerdo con los lineamientos generales” que emanaron del Primer Congreso. El otro ha pasado a trabajar con el director universitario Héctor Mendoza [CLETA, “A discusión”, Tercera parte: 2].

4. *Los Tecolotes*. Después del Primer Congreso se responsabilizaron de la administración del Foro Isabelino. A mediados de 1980 Luis Cisneros y Francisco Muñoz viajaron a Nicaragua donde hicieron, a nombre de CLETA, “una magnífica labor teatral popular”. De 1979 a 1982 “su posición estético-política es zigzagueante. Desde antes del Congreso de 1979 se declararon en lucha contra el reformismo y el lumpenismo, ahora sus prin-

cipales aliados”. Además, el CLETA actual señala que durante este periodo “sus posiciones radicales los enfrentan con muchos grupos artísticos que intentaron utilizar el Foro Isabelino sin acatarse a sus medidas disciplinarias o concepciones políticas”. Como resultado, para 1981 dicho local “ha perdido su imagen de Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística” y es visto “como una cafetería y un centro de reuniones políticas” [CLETA, “A discusión”, Tercera parte: 2].

Sin embargo, el aislamiento artístico, aunado a los problemas económicos, les imposibilitó seguir sosteniendo sus posiciones radicales resultando, según el CLETA de hoy, en un proceso de “rectificación política”, reflejado fundamentalmente en un cambio de actitud respecto a la caracterización de la UNAM y frente al reformismo, con el cual han establecido “una alianza sin principios”. Además, llegaron a criticar las formas artísticas “que ellos mismos utilizaron años antes” y se declararon por trabajar con los organismos oficiales de cultura, cambio que los llevó a incrementar sus contradicciones con los pocos grupos con quienes tenían relación, como El Equipo de los Chidos y CLETA-Vallejo [CLETA, “A discusión”, Tercera parte: 2].

Recientemente Luis Cisneros ha defendido su colaboración con dependencias culturales del Estado, como la Secretaría de Educación Pública, afirmando que Los Tecolotes no entienden la “independencia” como “marginalidad absoluta”, ya que ésta sólo los llevaría al aislamiento. Al contrario, dice Cisneros,

Si nos dan la oportunidad de trabajar en algunas de las instancias del Estado nosotros actuamos. Creemos que los cambios se hacen sin marginarse y, desde luego, no hacemos lo que el Estado nos dicte. Llevamos nuestros propios números y trabajamos según nuestro criterio artístico sin concesiones [Campbell: 59].

En 1981 los Tecolotes iniciaron pláticas con las autoridades de la UNAM e intentaron convencer a Los Chidos y CLETA-Vallejo de

las ventajas de llegar a un acuerdo con dicha institución. Hubo acuerdo en la necesidad de platicar, pero no en los términos de dichas pláticas. El 21 de enero de 1982, durante un acto artístico marcando el noveno aniversario de CLETA, expusieron públicamente su cambio de línea e invitaron a los grupos del teatro independiente a sumarse al proyecto Foro Isabelino [CLETA, "A discusión", Tercera parte: 2].

El 30 de agosto el grupo Tecolotes llamó a conferencia de prensa en la que manifestaron lo siguiente:

1. Que renunciaban a CLETA.
2. Que CLETA había muerto, por lo que nadie podía llamar a la acción en nombre de esa organización, y que no aglutinaba a los grupos que le dieron vida.
3. Que a pesar de la desaparición del CLETA, el Foro Isabelino seguía funcionando con una economía solvente, y una dinámica propia y autónoma.
4. Que el Equipo de Los Chidos del CLETA (del cual es miembro Enrique Cisneros, "El Llanero Solitito") y el Foro Isabelino habían tomado posiciones distintas respecto a las negociaciones con la UNAM.
5. Que advertían a Los Chidos que "cuando se busca se encuentra" y que si la UNAM o el Estado los volvía a reprimir era porque ellos se lo buscaban [CLETA, "Respecto al Foro Isabelino"].

El Equipo de los Chidos respondió públicamente punto por punto a la citada declaración de los Tecolotes. Reproducimos a continuación su respuesta en algún detalle porque para nosotros ilustra muy bien este momento de coyuntura que separaba al CLETA original del nuevo, marcando a la vez el rumbo que éste habría de seguir en su reconstitución como organización artística independiente nacional. Al respecto, los Chidos del CLETA manifestaron lo siguiente:

1. Que las declaraciones del Foro Isabelino demuestran un cambio de línea, respecto a los principios por ellos firmados en el Congreso del CLETA en 1979, por lo que aceptamos su renuncia a CLETA, hecho que los imposibilita a utilizar nuestras siglas para sus actividades o negociaciones.

2. Si se mueren tres integrantes de los cinco que formaban la familia Rodríguez, los dos que quedan vivos se seguirán apellidando Rodríguez; es más, si uno de los dos quiere renegar del apellido va al registro civil y se lo cambia, pero eso no significa que el otro deje de ser Rodríguez.

El Equipo de los Chidos del CLETA somos uno de los integrantes de esta organización que sigue viva a pesar de los intentos de las autoridades y otros organismos de negarnos. Las organizaciones no las conforman los edificios, ni los medios de trabajo, ni siquiera sus miembros, son todo esto junto coordinado por objetivos, principios y estatutos.

Todo esto existe en CLETA, aunque nos neguemos a decirle al enemigo cuál es la magnitud de nuestros ejércitos. Si alguien quiere averiguarlo que trabaje codo a codo con nosotros en las comunidades, fábricas, sindicatos, huelgas, tomas de tierra, etc., y podrá darse cuenta si CLETA existe o no.

Los Tecolotes afirman que tenemos que hacer un congreso para disolvernlos. Nosotros afirmamos que sólo las bayonetas lograrán desbaratar nuestra estructura y ni aun con represión las siglas CLETA podrán ser borradas de la mente y el corazón de la clase trabajadora mexicana.

Los integrantes de CLETA sí realizaremos un Congreso pero para redefinirnos ahora que nos hemos depurado y fortalecido.

3. Respecto al local Foro Isabelino lo consideramos un medio de producción artística rescatado a la clase dominante y la burocracia teatral de la UNAM. Dicho rescate, defensa y mantenimiento ha ido acompañado de una ardua lucha de casi diez años por lo que nuestra organización CLETA no

puede, ni debe, renunciar a la utilización y administración de ese centro hasta que las organizaciones revolucionarias (obreras, campesinas, populares, artísticas) así nos lo mandaren.

El grupo Los Tecolotes fueron encargados por nuestro Congreso en 1979 para administrar dicho centro, mas esto no les da derecho a utilizarlo con el fin de obtener beneficios personales o de grupo.

Proponemos al grupo Tecolotes una tregua de no agresión en la que ellos seguirán administrando ese centro si el grupo Tecolotes demuestra en la práctica teatral y política que está cumpliendo con los objetivos para los cuales ha sido rescatado dicho centro.

4. Con respecto a la UNAM nos rige el documento del Congreso de 1979:

“La Universidad debe ser una institución al servicio del pueblo y dentro de ese marco de referencia CLETA apoya a las universidades consecuentes con ese principio, entendiendo que existen Universidades, la mayoría, que se avocan a elaborar programas que sólo representan los intereses de la burguesía. Tal es el caso de la UNAM, ante la cual y mediante un trabajo artístico y organizativo mantenemos una posición crítica desde hace más de seis años.”

5. Los compañeros del Foro Isabelino nos responsabilizan de la represión de que seamos objeto, triste afirmación. Nosotros preguntamos: ¿Qué represión puede ser mayor para un artista que la de tener que venderse diariamente al mejor postor para poder subsistir económicamente?

Nosotros CLETA-CHIDOS tenemos la suficiente organización para no tener que ser víctimas de esta represión, no tenemos que hacer concesiones al enemigo para subsistir. Nuestro trabajo lo determina su utilidad, no su venta.

Lograr este privilegio en un sistema capitalista cuesta trabajo y trae riesgos.

Por último queremos desmentir la afirmación de que en

CLETA sólo han quedado los grupos que eran teatreros desde antes; a quien le interese conocernos los esperamos en la práctica teatral diaria del Equipo de los Chidos del CLETA y de los demás grupos de nuestra organización.

CLETA-CHIDOS

(“Respecto al Foro Isabelino”)

Vale hacer notar que en el I Congreso Educativo del CLETA, llevado a cabo después de la renuncia de Los Tecolotes y del cual nos ocuparemos más en el siguiente apartado, se decidió que “CLETA deslinda políticamente sobre el uso que de esta fecha en adelante se le dé al Foro Isabelino, el cual quedará bajo responsabilidad del grupo Los Tecolotes”. Además, se concluyó que las diferencias escénicas y políticas entre Los Tecolotes y Los Chidos “no significan que tengamos que tratarnos como enemigos”. Estos puntos, entre otros, fueron comunicados al grupo Los Tecolotes y “a los demás grupos que están trabajando en el Foro Isabelino” mediante una carta firmada por “CLETA-Chidos” y fechada México D.F. a 18 de septiembre de 1982.

En resumen, el periodo que va desde el primer congreso (abril de 1979) hasta la renuncia del grupo Tecolotes (agosto de 1982) es considerado por el CLETA actual como “un lapso importante en el proceso de definición personal, política y artística de muchos compañeros y grupos”. Se nota que ésta es la etapa en que “la izquierda se debate entre los que participan en la cobertura que crea la llamada Reforma Política y los que continuamos organizándonos independientemente de las estrategias de mediatización del Estado”. Finalmente, como hemos visto, esta política de parte del Estado genera contradicciones, las cuales “motivan un proceso de reacomodo en los grupos integrantes que salen y entran, grupos que se disgregan para hacer labores de docencia o difusión cultural; compañeros que son absorbidos por los aparatos oficiales, etc.” [CLETA, “Actividades realizadas”: 7].

Aun así, CLETA ha podido continuar su trabajo, llegando a ser cada día más fuerte tanto en lo artístico como en lo político. Bajo la coordinación de Enrique Cisneros, como veremos en el siguiente apartado, ha recobrado su preeminencia nacional como organización artística independiente.

F. Periodo de reconstitución

Esta última etapa, que denominamos "Periodo de reconstitución", abarca desde la renuncia del grupo Tecolotes en agosto de 1982 hasta el momento en que se prepara este estudio (febrero de 1985). Una fuerte labor de construcción de una organización nacional la caracteriza, para lo cual CLETA ha realizado cursos y seminarios a nivel nacional, giras nacionales y por el suroeste de Estados Unidos (El Paso, Tucson, Los Ángeles), dos congresos educativos, un VIII Encuentro Nacional llevado a cabo en Guadalajara en julio de 1983, y Encuentros Nacionales de Flor y Canto (de música y poesía) y de Productores de Imágenes, además de incontables festivales artísticos realizados en la ciudad de México. También ha podido constituir cinco centros en el Distrito Federal, los cuales llevan a cabo presentaciones artísticas diarias tanto en espacios populares (parques, calles, explanadas del Metro, mercados, etc.) como en escuelas, sindicatos, fábricas en huelga, y en comunidades campesinas, indígenas y obreras. En provincia, principalmente en capitales de estado, cuenta con unos 15 grupos que se han afiliado a la organización, y un CLETA-Los Angeles (California) está en proceso de formación. Las publicaciones del CLETA difunden noticias relativas a su trabajo artístico, educativo y político, y además se editan poemarios, cancioneros y guiones de las obras teatrales escritas y montadas por los varios grupos que han formado parte de la organización.

En el centro de la actividad organizadora del CLETA a nivel nacional e internacional está el *Equipo de los Chidos* bajo la coordinación de Enrique Cisneros, el tan conocido "Llanero Soliti-

to", personaje asiduo del teatro popular callejero mexicano. Trabajando desde el Distrito Federal, su órgano informativo *El Chido* se difunde por toda la República y llega incluso a Estados Unidos durante las giras que se realizan con regularidad en este país.

El Equipo de los Chidos, la corriente más joven del CLETA, fue constituido en 1979 después del Primer Congreso, el que se efectuó en abril de ese año. El surgimiento de dicho grupo es identificado con el nacimiento del periódico del mismo nombre, que apareció por primera vez el 23 de septiembre de 1979; pero fue el 15 de septiembre de ese año "cuando dando el grito en el Foro Abierto de la Casa del Lago con bombos y platillos" se habló por primera vez del "Equipo de los Chidos". No obstante, el grupo señala que los antecedentes de sus posiciones estéticas y políticas se remontan a 1973, cuando varios integrantes del CLETA iniciaron el llamado "Foro Abierto", en la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, el cual reconocen Los Chidos como su "escuela". Allí se conocieron, se reunieron y se organizaron "fundamentalmente trabajadores, que deseamos comunicarnos utilizando el trabajo artístico". Ya para principios de 1980 contaban con un proyector, máquinas de escribir, aparato de sonido y 15 números del periódico publicados y distribuidos. Su foro de presentación fijo era la Casa del Lago y los trabajos artísticos que tenían eran los del Llanero Solitito y del Dúo Positivo y Negativo (integrado por Enrique Cisneros y Roberto Williams, "El Payaso Desbalagado"). Debido al entusiasmo del público de la Casa del Lago se invitó a participar a cualquiera que lo deseara; respondieron principalmente "trabajadores que nunca habían hecho teatro" y el grupo creció a una veintena de personas [CLETA, "Tercer aniversario"].

El Equipo luego pasó por un periodo de formación artística, política y administrativa, y en el segundo semestre de 1980 se dio a la tarea de organizar el VII Encuentro Nacional de Teatro del CLETA y, conjuntamente con la Universidad Autónoma de Guerrero, el III Encuentro Latinoamericano [CLETA, "Tercer Ani-

versario’]. Además, pudo abrir dos nuevos centros de presentación: La Alameda Central y la explanada de Ciudad Universitaria. Aunque al principio se trabajaba en el Foro Isabelino, debido a las contradicciones que se daban con el grupo Los Tecolotes en el primer semestre de 1980 se inauguró el local de Los Chidos en coordinación con el sindicato nacional Liga de Soldadores [CLETA, “A discusión”, Tercera parte: 5].

Poco después se integró el “Grupo Artístico Base”, que se perfiló como “un grupo con posibilidades de ensayo y estudios más amplios” y que implementó un plan artístico de dos etapas iniciales: primero consolidar los trabajos que ya había, y segundo iniciar nuevos montajes. Dentro de la primera etapa se intentó retomar trabajos de varios grupos de CLETA y mantenerlos en el repertorio. Algunas de estas obras son *La represión infantil* y *Buscando al pueblo*, de E. Cisneros, *Gringo el dragón*, creación colectiva del Grupo Zumbón, y *El Chocolate*, diálogo cómico del Dúo Positivo y Negativo [CLETA, “Tercer Aniversario”]; estas obras actualmente siguen representándose y otras nuevas están en proceso de creación.

Otro aspecto importante de su trabajo ha sido la consolidación del periódico (del cual han salido 60 números hasta la fecha) y la edición de libros, folletos de poesía y de numerosas obras de teatro, escritos teóricos sobre el arte, y más recientemente, el primero de una serie de *Cuadernos de Educación Sindical* que tratan el tema de “Las crisis capitalistas”, y la primera de una serie de “Fotonocletas” (fotonovelas a la CLETA).

Entre los otros centros que funcionan actualmente en el Distrito Federal está CLETA-Oriente, el cual surgió a finales de 1982 con el propósito de incrementar el trabajo de CLETA en la zona oriente del DF. Actualmente tiene un foro fijo de presentación afuera del Metro San Lázaro el cual, informa CLETA-Oriente, “ha sido ganado después de echarnos unos ‘rounds’ con las autoridades de la Delegación Venustiano Carranza” [CLETA, “Llégame”: 1]. Nosotros asistimos a una presentación en dicho foro en julio de 1984, y fuimos testigos de la intimidación de parte

de la policía del Metro, del cual CLETA-Oriente ha sido víctima en más de una ocasión. Se le pide a los artistas su "permiso" de la Delegación para utilizar ese espacio público; Los Cletos, sin embargo, se mantienen firmes en su posición de utilizar los espacios públicos para la comunicación popular de acuerdo con el artículo 6o. de la Constitución de México, el cual garantiza la libertad de expresión a todo ciudadano. El trabajo realizado por CLETA-Oriente en la zona abarca las delegaciones Iztacalco, Iztapalapa y Venustiano Carranza, así como Ciudad Nezahualcóyotl, en la cual tiene relación con organizaciones de colonos, juveniles, estudiantiles y comités de apoyo [CLETA, "Llégalé": 3].

CLETA-Centro trabaja en la zona centro del Distrito Federal y mantiene su foro de presentación "en Bellas Artes, bueno... afuerita", como suelen decir sus integrantes; o sea, en el Monumento a Beethoven en la Alameda Central. Respecto a este foro CLETA señala que "casi dos años de lucha se dio para que las camionetas del Departamento del Distrito Federal o los agentes de gobernación desistieran de su intención de violar la Constitución y no permitir a los músicos, poetas, teatreros, etc., utilizar la Alameda Central. Ahora muchos grupos usan esa tribuna" [CLETA, "Actividades realizadas":8].

Últimamente ha habido nuevos intentos por parte de la policía municipal de desalojar a los Cletos de la Alameda Central. Como respuesta a las amenazas y agresiones, más de 50 Cletos aparecieron una noche en dicho foro para enfrentarse con los oficiales. Cuando éstos les anunciaron que no podían presentarse allí, la respuesta de los artistas les ganó la batalla: "No nos estamos presentando; estamos ensayando", lo cual legalmente no se les pudo prohibir. Debido a la cantidad de público que apoyaba verbal y físicamente a los teatreros, la policía desistió de sus intentos de reprimir la actividad [Entrevista personal con E. Cisneros, octubre de 1984].

CLETA-Poniente tiene su local de trabajo en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco (UAM) y como foro de

presentación la explanada del Metro Tacubaya, frente al Mercado Cartagena. Aunque este grupo ha tenido “algunos problemas” con las autoridades, se declaran “preparados para defender el foro de las agresiones de la Delegación en su intento por sacarnos de él”. Además, ha trabajado junto con el grupo cultural Yugo de dicha zona, la que comprende las colonias populares de Primera Victoria, Salitrero, Lomas de la Era, Barrio Norte, 11 de Noviembre y Acueducto [CLETA, “Llégame”: 3].

CLETA-Norte (anteriormente CLETA-Vallejo) cuenta actualmente con más de diez años de trabajo sostenido, luchando “por hacer del teatro un medio de lucha para la liberación de nuestro pueblo, y de hacer un arte del pueblo, y para el pueblo” [CLETA, “Llégame”: 3].

CLETA-Vallejo nació en 1974 en el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Vallejo (CCH), dependencia de la UNAM, cuando un grupo de estudiantes de dicha escuela participaron en el Festival de Teatro de los CCH con la obra *Los papeleros*, de



CLETA. Foro Abierto de la Casa del Lago, 1986.

Isidora Aguirre. Bajo el nombre de Xandi Ayolly y con dirección de Luis Cisneros, este grupo ganó “casi todos los premios” de dicho festival [CLETA, “Actividades realizadas”: 6].

Posteriormente el grupo decidió “por iniciativa propia y con al apoyo de los estudiantes” realizar la misma acción que se había hecho en el Foro Isabelino: tomarse un local sin pedir la autorización de la UNAM. De ahí que en la actualidad sigue “tomado” un cubículo del Colegio “para el fomento y práctica del teatro estudiantil independiente”, en particular el “teatro de búsqueda constante, experimental”. Pronto ese centro se convirtió en semillero de teatreros que dieron vida a muchos grupos, incluyendo: Triángulo, Zumbón, Génesis IV, Alambrada, Pausa, Nanyelli, Perseverancia, Puebléperos y otros, “aparte de numerosas brigadas”. En 1975 el grupo realizó una gira por Centroamérica “teniendo una actividad muy destacada”, sobre todo en Nicaragua donde se sumó artísticamente a la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Además, este Centro ha participado en diversas actividades, apoyando huelgas o participando en comunidades campesinas, además de los festivales que organizan cada mes en la comunidad universitaria realizando “una labor de extensión que no es auspiciada de ninguna manera por la máxima Casa de Estudios” [CLETA, “Entrevista al CLETA-Vallejo”]. Con respecto a los espectáculos producidos dentro de instituciones culturales universitarias y gubernamentales, CLETA-Vallejo opina que:

En ambos ambientes se restringe la libertad del artista y se somete sus trabajos a subsidios, presupuestos, foros y proyectos culturales ya trazados y, por atender las necesidades de ciertos estatus, descuidan la vinculación con los sectores populares.

Lo único que persiguen es brindar una imagen que pretende dar la apariencia preocupante de la defensa de nuestros valores lingüísticos y culturales sin que en realidad éstos preocupen [CLETA, “Entrevista al CLETA-Vallejo”].

En 1982 CLETA-Vallejo nuevamente ganó el primer lugar del concurso de teatro del CCH con su montaje de la obra *El campañólogo*, de Manuel Galich. El grupo señala orgullosamente que el segundo premio correspondió al grupo asesorado por el coordinador oficial de Actividades Culturales del CCH [CLETA, "Entrevista al CLETA-Vallejo"]. Pero a pesar de las distinciones de las cuales ha sido objeto CLETA-Vallejo, el 15 de octubre de ese mismo año el director del CCH, Jorge González Teyssier, intentó quitarle el cubículo al grupo, desocupando el local y posesionándose de sus archivos e instrumentos de trabajo [CLETA-UNAM, "Carta a Teyssier"]. En una pública carta de protesta al director fechada "29 de octubre de 1982", CLETA-UNAM expresó lo siguiente respecto al local en cuestión:

Ni el cubículo de CLETA-Vallejo ni ningún otro de los locales universitarios que utiliza nuestra seccional CLETA-UNAM son de nosotros. Ellos pertenecen al patrimonio de la clase trabajadora mexicana. Ustedes deberían de administrarlos en beneficio de esa clase que de paso afirmamos hace posible que exista la universidad. Como hay funcionarios que no lo hacen así, los trabajadores y sus organizaciones se organizan y exigen sus derechos; es lo que está sucediendo en Vallejo. El cubículo en que trabaja CLETA-Vallejo no lo consideramos propio y la prueba está en que año con año lo usan y lo pueden usar diferentes estudiantes, trabajadores o maestros.

El cubículo fue devuelto a CLETA-Vallejo después de una serie de negociaciones con las autoridades correspondientes, y en la actualidad el ahora llamado "CLETA-Oriente" sigue trabajando desde ese local.

CLETA-Sur tiene su local de trabajo en el salón W-10 de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y da funciones semanales durante la época de clases en la Universidad, en la explanada de Arquitectura [CLETA, "Llégame": 3].

Desde el nacimiento de la organización como “CLETA-UNAM” en el seno de la Universidad, las autoridades de la misma se han negado a reconocer oficialmente el trabajo que ha desarrollado la seccional universitaria del CLETA. Parte de su renuncia sin duda proviene del hecho de que éste, desde hace más de diez años, tiene tomados tres planteles que legalmente son propiedad de la UNAM: El Foro Isabelino, el cubículo del CCH-Vallejo y la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec (sólo para las funciones dominicales conocidas como el “Foro Abierto”). Este hecho ha sido fuente de numerosos conflictos y debates a través de los años entre CLETA y las autoridades de Extensión Universitaria, Difusión Cultural y las diversas instancias teatrales de esta casa de estudios. Lo que la organización sigue pidiendo a la UNAM, sin conseguirlo todavía, es la firma de un documento conjunto entre las autoridades de la Universidad y su seccional universitaria que considere lo siguiente:

1. Reconocimiento de las autoridades de la UNAM a los diez años de trabajo realizados por nuestra seccional universitaria. Este reconocimiento no necesariamente implicaría que estén de acuerdo con nuestros planteamientos ideológicos, sino que basados en el respeto a la pluralidad que debe privar en este centro de estudios, rectificarían su actitud de intentar negar nuestra labor y existencia.
2. Reconocimiento y respeto a los derechos adquiridos en diez años de trabajo ininterrumpido.
3. Reconocer que el hecho de firmar mutuamente este documento no nos priva de los derechos de disentir con las autoridades, ni de seguir luchando para transformar la UNAM.
4. Basados en el punto anterior no renunciamos a nuestros derechos de utilizar los medios de producción y circulación artística con los que cuenta la UNAM

[CLETA, “Llamé a la UNAM”: 11].

Propone además, “en caso de llegar a un acuerdo sobre la firma de este documento”, que las autoridades de la UNAM revisen la posibilidad de apoyar varios proyectos de la organización, como la realización de sus próximos Encuentros de Teatro y Música y una Escuela Popular de Arte de los Cletos. Se advierte, sin embargo, que independientemente del apoyo recibido de la UNAM, estas actividades han de realizarse [CLETA, “Llamé a la UNAM”: 11].

A fin de demandar la atención del director de Actividades Teatrales de la UNAM, Luis de Tavira, CLETA le envió una carta en septiembre de 1982 en la que el Equipo de los Chidos lo retó a un duelo teatral. A los ocho días se reunió una comisión de los Chidos con el señor Tavira, y en las pláticas que sostuvieron éste expresó que “no veía ningún inconveniente para que la UNAM reconozca, en los marcos de su legislación, un trabajo como el que ha desarrollado la seccional universitaria del CLETA el que, al igual que otras corrientes universitarias se ha ganado el derecho a existir en el marco de esta institución”. Además, señaló que “el reconocimiento de CLETA-UNAM le parece justo, exigible y promovible y que jamás había declarado lo contrario, por lo que se comprometía a manifestarse públicamente en este sentido, lo que haría a los periodistas que se lo requirieran”. Prometió además entregar un documento dirigido al CLETA donde externaría esta posición. No aceptó, sin embargo, el reto del duelo teatral [CLETA, “¡Última hora!”.].

Tavira efectivamente entregó dicho documento al CLETA, en el cual mientras manifiesta que “la Dirección a mi cargo no responde ni considera con seriedad ninguna provocación”, reconoce “la labor teatral que el Equipo de los Chidos realiza en ocasiones en los escenarios universitarios, de acuerdo siempre a las normas establecidas para el uso de estos escenarios que deben someterse siempre a una programación prefijada” (Tavira se refiere aquí a la actividad dominical de CLETA en la Casa del Lago de Chapultepec). Finalmente, señala que “esta Dirección condena cualquier agresión o acción represiva que se atente contra

el ejercicio de la libertad de expresión de CLETA o cualquier grupo de artistas, en el seno de nuestra Universidad''. Esta carta está fechada el 17 de septiembre de 1982.

Sin embargo, hasta la fecha no se ha llegado a un acuerdo que satisfaga al CLETA, y en consecuencia han seguido los conflictos con la UNAM en torno al continuado uso dominical de parte de la organización de la Casa del Lago de Chapultepec en la que se efectúa su Foro Abierto. Este Foro tiene un programa de unas cinco horas de teatro, música y poesía de artistas afiliados al CLETA, o bien solidarios con la organización. El Foro Abierto ha llegado a ser cada vez más el centro de entretenimiento para las multitudes, casi todas provenientes de las clases populares, que llenan el Bosque de Chapultepec los fines de semana debido a las atracciones poco caras que éste ofrece. La avenida de Chapultepec que conduce a la Casa del Lago se ha convertido en foro de presentación de numerosos "merolicos", magos, músicos y cantantes que se ganan el pan de cada día como siempre lo han hecho los artistas populares. Mientras más se acerca uno a la entrada de la Casa del Lago por la avenida, más crece el gentío que se aprieta intentando ganar entrada al Foro Abierto de CLETA.

Además de centro de entretenimiento dominical para miles de personas, el Foro Abierto se ha ido transformando en foco de organización popular; un círculo de estudios a un lado del escenario intenta informar sobre las realidades políticas; el Frente Democrático de Enfermeras y Médicos Desempleados mantiene una clínica gratuita a otro lado; en otro rincón un grupo de jóvenes enseña técnicas de diseño gráfico a fin de promover la comunicación popular; en una mesa vende CLETA sus publicaciones, discos de nueva canción y refrescos; *Radio Venceremos*, de El Salvador, y varios grupos políticos mantienen puestos informativos. Al mismo tiempo, el público goza enormemente las canciones de grupo Paria, las obras del grupo de teatro infantil "Llanero" y la declamación de poesía popular de Enrique Cisneros hecha a través de su alter-ego: "El Llanero Solitito".

A las 14:00 horas en punto se da inicio cada semana a la "Asamblea Popular", un foro abierto en el que cualquiera puede tomar el micrófono para expresar lo que quiera. Integran-tes de los Chidos dirigen una discusión que acaba en la decisión de traer comida y dinero semanalmente a la Casa a fin de brindar apoyo a trabajadores en huelga. Dos miembros de la Organización de Acción Campesina Independiente de la Sierra Norte de Puebla denuncian la reciente agresión de parte de la policía judicial y pistoleros de los caciques locales de la que han sido víctimas campesinos que sólo han exigido sus "justos derechos"; han sido quemadas sus casas, se ha matado a niños y muchos han sido encarcelados, incluyendo a todas "las mujeres jóvenes" de una comunidad. Muchas comunidades se hallan en verdadero estado de sitio y se pide al público su solidaridad y su participación en una próxima manifestación de apoyo a los campesinos. Una representante del Comité Nacional en Defensa de los Presos y Desaparecidos Políticos invita a todo el público a una próxima vigilia cultural dedicada a la defensa de los derechos humanos. Dos jóvenes de la Prepa Popular Tacuba denuncian el reciente saqueo de parte de la policía de su escuela independiente e instan a todos a asistir a un plantón en la UNAM. Un representante de *Radio Venceremos* extiende un "saludo fraternal y revolucionario" e invita al público a un ciclo de películas revolucionarias salvadoreñas. Un hombre se levanta y propone que el presidente De la Madrid establezca la pena de muerte para la corrupción política, si está realmente interesado en llevar a cabo su programa de "renovación moral". Últimamente Enrique Cisneros toma la palabra para señalar la necesidad de organizar mejor el Foro Abierto a fin de parar efectivamente cualquier forma de represión futura; el Foro se está convirtiendo en "peligro para las autoridades", y hay que estar preparado para cualquier tipo de ataque.

Los Cletos saben por experiencia que su presencia en la Casa del Lago no puede darse por segura. Ejemplo de las luchas que se han tenido que dar para no perder los foros conquistados son

los hechos de febrero de 1984. El martes 7 avisaron a los Cletos de que se estaba levantando una barda en la entrada más utilizada a la Casa del Lago, la que da a la Avenida de Chapultepec. El miércoles 8 los Cletos se declararon “en plantón indefinido” en esta entrada para impedir que se llevara a cabo “ese nuevo atentado contra la libre manifestación de las ideas”. El director de la Casa comunicó al CLETA que esa acción era parte de “un proyecto de remodelación”, aunque no quiso mostrar los planos por no ser CLETA “reconocido por las autoridades de la UNAM”. A los ocho días de iniciado el plantón el director comunicó a la organización en nuevas pláticas que si no se retiraban iba a “proceder con toda su investidura de autoridad”. La respuesta de CLETA fue la siguiente: “Nos quedamos, pase lo que pase”. El día 18, después de once días de hacer “guardias y toda una serie de movilizaciones como pegas de carteles, pintas y funciones en las distintas dependencias universitarias”, las autoridades desistieron de su actitud y mandaron tirar la barda [CLETA, “¿Qué pasó en el Foro Abierto?”].

CLETA atribuye gran parte de su éxito al apoyo brindado “por organizaciones democráticas universitarias y extrauniversitarias”, incluyendo al autogobierno de arquitectura, la Prepa Popular Fresno, la Unión de Vecinos de la Colonia Guerrero y el Sindicato de Trabajadores de la UNAM. En fin, CLETA pudo mostrar a las autoridades que el apoyo popular de que goza no permitiría una “remodelación” que hiciera sumamente difícil que el pueblo entrara a su Foro Abierto dominical [CLETA, “¿Qué pasó...”].

Según ellos, las acciones de la UNAM respondieron a la caracterización que de esa institución ha difundido CLETA; o sea, la de “un centro de formación de cuadros al servicio de la burguesía”. Al contrario, los once años de trabajo ininterrumpido de CLETA en la Casa del Lago ha hecho de ese lugar “un espacio de comunicación y de cultura popular: los obreros, los campesinos, los colonos, los maestros, los estudiantes, los artistas populares, aquí hemos difundido nuestros problemas, nos hemos

organizado, hemos recibido la solidaridad del público”, llegando a cuestionar “este sistema que nos explota, enajena y reprime”. Con la barda, en fin, “el Estado y las autoridades de la UNAM pretendían irnos aislando”. Pero a pesar de la solución al problema de la barda, señala que “el problema de fondo no está resuelto, pues siguen siendo indefinidas nuestras relaciones con las altas autoridades universitarias” [CLETA, “¿Qué pasó...”].

Otros intentos recientes (en 1984) para impedirle el trabajo en los espacios públicos incluyen la construcción de una barricada alrededor del templete en la glorieta del Metro Insurgentes, en el cual había programado un festival artístico. Los Cletos dicen haber cubierto los trámites legales para usar este escenario, pero sin ser tomados en cuenta. También, las autoridades de la Delegación Venustiano Carranza mandaron quitar el alumbrado público de uno de los foros de presentación de la organización. Tercero, el Director de Bellas Artes negó a los Cletos el uso del Auditorio Nacional para la realización de una jornada artística popular; la organización afirma haber cubierto en tres ocasiones los trámites legales, pero sus solicitudes fueron rechazadas por las autoridades. En consecuencia organizó el 28 de enero un acto artístico de protesta en las escalinatas del Palacio de Bellas Artes; las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) solicitaron la intervención de la policía y los Cletos fueron desalojados [CLETA, “¿Por qué hacemos el Noventario?”]. Además, los cómicos y mimos que trabajan en las calles de la Zona Rosa, incluyendo el “Payaso Desvalagado”, Roberto Williams, han caído víctimas de las llamadas *razzias*, o sea redadas policiales en las cuales se llevan a la cárcel a los artistas y a toda persona que se encuentre observando los espectáculos callejeros, y ha habido alegatos de golpes y extorsión de parte de la policía [CLETA, “¿Quién tiró la molotov?”].

Nosotros hemos sido testigos de la presencia amenazante de la policía durante representaciones artísticas en las calles de la Zona Rosa, aunque no de las *razzias*. Cuando algún artista empieza a entretener al público en las calles cerradas al tránsito



CLETA. Foro Abierto de la Casa del Lago, 1986.

vehicular, se acercan varias patrullas de policía cuyos miembros observan fijamente la escena, macanas en mano, mientras los espectadores empiezan a dividir su atención nerviosamente entre la actuación del artista y la presencia de la policía.

Debido a todo lo anterior, del 2 al 24 de febrero de 1984 CLETA llevó a cabo en las calles de la ciudad de México la “velación” del artículo 6o. Constitucional, el que establece la libertad de expresión para todo ciudadano mexicano. Este acto artístico-político incluyó la exhibición pública en varias partes de la ciudad de un ataúd en cuya tapa estaban pintadas las palabras: “Artículo 6o. Constitucional, Descanse en Paz”. El ataúd fue llevado por un grupo de portaféretos encapuchados y vestidos totalmente de negro. El día 24 llevaron el “cadáver” al señor Ramón Aguirre, regente del Distrito Federal “para que decidiera si lo enterraba, lo embalsamaba o lo resucitaba”. Los Cletos esperaron hasta el 10 de marzo para que se diera respuesta a su solicitud de respeto a su derecho de expresarse y manifestarse. Pero como no hubo tal respuesta, ese día decidieron iniciar el

“Noventario”, el cual finalizaría el 7 de junio, Día de la Libertad de Prensa [CLETA, “¿Por qué hacemos el Noventario?”].

En la convocatoria que lanzó para ese acto artístico-político se establece el propósito de “combatir al orden ilegal y enajenante de la comunicación oficial, alterando, borrando y quitando anuncios que promueven vicios, alimentos chatarra, y en general el consumismo” [CLETA, “¿Por qué hacemos...?”]. Otros problemas que dieron inicio a este proyecto, además de las restricciones de libertad de expresión, fueron los siguientes:

1. Los mexicanos tenemos fama de borrachos, parranderos y jugadores, y no sólo es fama, pues somos de los pueblos con más alto índice de alcoholismo.

Sin embargo, en la TV, la radio, la prensa, el Metro, las paredes están saturadas con propaganda de bebidas alcohólicas.

2. Se supone que estamos en crisis, que deberíamos evitar gastos superfluos; sin embargo, por todos lados nos envuelven, absorben, corrompen con propaganda de “alimentos chatarra”, de artículos nocivos e inútiles que tienen como único objetivo lucrar promoviendo la sociedad de consumo. En su mayoría son productos de grandes compañías transnacionales [CLETA, “¿Por qué hacemos...?”].

Últimamente se insta al pueblo a “alterar, borrar y quitar anuncios enajenantes de publicidad”, además de “manifestarse por medio de pintas, pegas y otras formas en lugares públicos”, o bien “como se te ocurra” [CLETA, “¿Por qué hacemos...?”]. Efectivamente, los Cletos se lanzaron a la acción, atacando los anuncios comerciales públicos, especialmente los que suelen hallarse en abundancia en los trenes y salas de espera del Metro de la ciudad de México; hecho irónico, comenta E. Cisneros, ya que si entra un borracho a esas áreas es sacado a golpes por la policía [Entrevista, julio de 1984].

El día 7 de junio, “Día de la libertad de la Prensa” en México, se dio fin al Noventario. (Irónicamente, escasas semanas antes cayó asesinado en pleno Insurgentes Sur Manuel

Buendía, el periodista mexicano de mayor prestigio.) Como acto final efectuó una “marcha bufa” a la Secretaría de Gobernación, demandando su intervención,

Pues diversos funcionarios y policías violan el artículo 6o. constitucional al obstaculizar o impedir representaciones artísticas, al reprimirnos por hacer murales en las bardas, al negarnos autorización para utilizar auditorios y salas teatrales, al intentar censurar nuestros libretos, etc. [CLETA, “Primero matan a periodistas”].

Cinco días después, mientras efectuaban otra manifestación en la Secretaría de Gobernación, un integrante del dúo Pasa las Pasas (de CLETA-Centro) fue secuestrado por agentes de Gobernación mientras repartía volantes frente al edificio de Bucareli. Se alega, además, que fue torturado durante las 24 horas que lo tuvieron preso [Entrevista personal con el Comité Coordinador de CLETA, julio de 1984].

Quizás la amenaza más seria para la seguridad de los integrantes del CLETA surgió a raíz de la participación de la organización en el desfile independiente del primero de mayo de 1984 organizado por la Asamblea Nacional Obrero-Campesino-Popular (en oposición a otro “oficial”, organizado perennemente por sindicatos y organizaciones afiliados al PRI). Durante esta marcha, unos proyectiles de tipo “molotov” fueron lanzados al Palacio Nacional, acto que coincidió con la presencia del contingente de CLETA frente a ese edificio. El día siguiente en el diario *El Heraldo* CLETA fue acusado en primera plana de haber causado enfrentamientos con elementos de seguridad durante el desfile, así como de haber hecho un plantón frente al Palacio Nacional “para lanzar improperios” contra el presidente de la República. Además, en dicho diario se comentó la cercanía de la brigada de CLETA al Palacio en el momento en que se tiraron los proyectiles [CLETA, “¿Quién tiró la molotov?”].

CLETA rechazó enfáticamente las acusaciones, interpretando los hechos como un plan trazado desde arriba para desprestigiar

a la organización y para abrir posibilidades de destruirla de una vez. En pegas públicas declaró que “nos atacan porque les decimos sus verdades al gobierno”; y en un volante se manifestó “contra la acción violenta del 1o. de mayo, pues el arrojar proyectiles explosivos al Palacio Nacional ni fue un acuerdo de la ANOCP, ni responde en este momento a los lineamientos del pueblo de México y sus organizaciones” [CLETA, “¿Quién tiró la molotov?”]. A través de una intensa campaña cuyo fin fue refutar las acusaciones y conseguir el apoyo popular necesario para protegerse contra las autoridades, organizó un “maratón artístico” que se llevó a cabo el 3 de junio en la Escuela Superior de Economía de la ciudad de México. El evento atrajo a miles de espectadores, y quizás creó la base de apoyo necesaria para que CLETA no fuera acusado formalmente de los hechos del primero de mayo.

De acuerdo con todo lo anterior, el futuro de la libertad de expresión en México parece ser incierto. El Partido Revolucionario Institucional (PRI) efectivamente ha mediatizado gran parte de la comunidad artística disidente dándole trabajo bien remunerado en brigadas del CREA o de la SEP, negándoles a la vez permiso para usar los espacios públicos a aquellos artistas que no se suman a dichos proyectos. Mientras que no se especifican los lineamientos que deben seguir los artistas (tanto los que aceptan este tipo de trabajo como los que se mantienen independientes), sí se ejerce la censura contra ellos; se examinan los libretos de las obras que determinado grupo tiene en repertorio, y se aprueban sólo aquellos que le parece conveniente al Estado que se presenten ante el pueblo [entrevistas personales con el Comité Coordinador de CLETA y con el Grupo Cultural Zero, julio de 1984].

A pesar de este panorama difícilísimo, CLETA está firmemente resuelto a “resistir y avanzar” y a mantener la postura “radicalmente independiente” que ha caracterizado a la organización a través de sus once años de actividad [E. Cisneros, Casa del Lago, 8 de agosto, 1984].

CLETA: caracterización actual

A fin de desglosar punto por punto la concepción que de sí misma ha manifestado la organización recientemente en su publicación titulada *¿Qué es CLETA?*, repitamos aquí la autodefinition citada al inicio de este capítulo:

Una organización cultural formada por CLETAS autónomos y una coordinación central que tiende a implementarse como un organismo nacional e internacional.

Los CLETAS son centros culturales que trabajan fundamentalmente en las áreas de la propaganda, el arte y la educación proletaria, centros integrados por trabajadores, estudiantes y trabajadores de la cultura cuyo punto de unidad es conocer, rescatar, generar y difundir conjuntamente con obreros, campesinos y en general sectores marginados, nuestros valores culturales, con el fin de contribuir al desarrollo de la conciencia de clase y a la organización política de grupos cuya lucha se encamina al exterminio del sistema de explotación del hombre por el hombre y consecuentemente por la construcción del socialismo [CLETA, *¿Qué es CLETA?*].

Primero, no cree poder definirse en la actualidad como un "organismo nacional" porque muchos de los grupos teatrales que se han solidarizado y que han participado tanto en sus cursos como en su VIII Encuentro Nacional no se han establecido *formalmente* como CLETAS autónomos. (Para una lista completa de estos grupos, véase nuestro reportaje sobre el "VIII Encuentro".) En la actualidad, las únicas entidades artísticas que han cumplido con los requisitos formales son los varios CLETAS que funcionan en la capital de la República. Sin embargo, el Comité Coordinador cree que "las condiciones están dadas" para la formación de la organización nacional, asunto que será discutido en los próximos congresos que reunirán tanto a integrantes formalizados como a aspirantes de todo el territorio nacional.

Por otro lado, CLETA ya se atribuye estatus "internacional" por los contactos que mantiene, y por la participación que ha habido en sus eventos pasados de parte de teatristas de varios países latinoamericanos, y también del territorio suroeste de Estados Unidos (Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Luis Valdez, entre otros). Además, ha llevado a cabo numerosas giras a nivel internacional y ha participado en muchos festivales artísticos más allá de las fronteras nacionales (Centro y Sudamérica, Europa, suroeste de EU).

Segundo, se define como "una organización cultural", aunque no como "organización política". Para CLETA, las organizaciones políticas son "grupos de individuos que se juntan para crear aparatos que les permitan tener fuerza y tomar o mantener el poder político dentro de un núcleo social determinado", como es el caso del PRI, PSUM, PAN, ACNR, etc. Aunque afirma que su organización "hace política, tiene posiciones políticas", señala que su objetivo fundamental "por lo menos por ahora" no es el mismo que define a las organizaciones antes mencionadas. Es más, el concepto de "cultura" que maneja es "algo más amplio" que el simple proceso de "almacenar información", incluyendo las costumbres, la historia, los conocimientos científicos "y muchas actividades más de la vida cotidiana" (definición que coincide con la que nosotros proponemos en nuestro capítulo 1). Debido a la amplitud de esta concepción, ha decidido particularizar en su definición que su organización trabaja "fundamentalmente en las áreas del arte, la propaganda y la educación proletarias". Para ellos estas tres áreas están íntimamente relacionadas, ya que mediante una presentación artística se pretende cumplir a la vez funciones educativas, didácticas. En forma semejante, al imprimir un volante para hacer propaganda sobre tal o cual concepto se producen a la vez materiales artísticos: dibujos, poemas, escritos. Y cuando la organización trabaja en educación infantil alternativa, promueve la actitud creadora del niño, "invitándolo a pintar, actuar, modelar".

Tercero, el objetivo fundamental de CLETA es “contribuir al desarrollo de la conciencia de clase y a la organización política de grupos”. Cree que hay dos clases sociales: Por un lado está la “burguesía”, formada por los grandes industriales, latifundistas, casatenientes, oligarquía financiera y los “intelectuales burgueses”; por otro lado está la “clase trabajadora”, cuyos integrantes son “aquellos que lo único que tienen para vender es su trabajo” (obreros, asalariados agrícolas, empleados, amas de casa), los intelectuales que “han decidido poner sus conocimientos al servicio de esta clase” (artistas, médicos, científicos, etc.) y “aquellos que poseen medios de producción en cantidades muy reducidas” (ejidatarios, comuneros, campesinos de poca tierra, pequeños industriales y comerciantes, estudiantes pertenecientes a familias proletarias, etcétera).

La clase trabajadora, numéricamente superior, es la “productora de casi todos los bienes materiales y espirituales que se producen”, mientras que la burguesía minoritaria “hace suyos esos bienes, reparte y comparte, llevándose la mayor parte”. Para rectificar esta situación de desigualdad hace falta la organización, de la que carece actualmente la clase trabajadora “porque no tenemos conciencia de nuestra fuerza ni del papel que debemos jugar; en síntesis, no tenemos conciencia de clase”. Por eso, CLETA ha establecido como su objetivo fundamental agruparse “para contribuir a que más trabajadores adquieran conciencia de su valía, de su fuerza: conciencia de clase”. La organización subraya que sólo puede *contribuir* a la creación de esa conciencia, ya que ésta se adquiere “en el momento en que el individuo participa activamente en transformar la realidad que lo circunda, por medio de una huelga, actividades en las colonias, tomas de tierra, lucha legal, militar, etc.”. Su contribución se realiza, por lo tanto, juntándose “para influir de una manera constante y organizada en sectores de trabajadores con los que tenemos contacto”.

Cuarto, CLETA enfatiza que no es “brazo cultural de ningún grupo o partido político”, ya que considera que “el partido

proletario en México no existe”, aunque “se está gestando al calor de las luchas cotidianas de las masas”. Y aunque cree en el partido “como forma de organización de los trabajadores”, sostiene que éste se forma “con lo más selecto, con lo más avanzado, con las personas más probadas en la lucha, los que son reconocidos por los trabajadores como su vanguardia”. Por lo tanto, la organización se declara “no antipartido”, aunque no acepta como auténtico a “los que actualmente se autodenominan partidos”. No obstante, para que su trabajo artístico tenga la mayor efectividad posible, reconoce que es necesario trabajar con los organismos que tienen como fin fundamental “agrupar a los trabajadores para luchar por sus demandas inmediatas o por la toma y conservación del poder”.

Último, en CLETA participan trabajadores, estudiantes y “trabajadores de la cultura”; o sea, “aquel trabajador que ha decidido hacer de la cultura su oficio, su profesión”. Todos los Cletos trabajan y estudian “para conocer, rescatar, generar y difundir conjuntamente con obreros, campesinos y en general sectores marginados nuestros valores culturales” o sea, los valores propios de la clase trabajadora. Existen diferentes niveles de participación en la organización; el “simpatizante” es aquel que “sin participar internamente con nosotros y sin adquirir un compromiso regular y constante, ayuda al trabajo que realizamos”; el “colaborador” es aquel que “sin participar internamente adquiere compromisos regulares y constantes, por ejemplo dando funciones, talleres, aportaciones económicas, etc.”; finalmente, el “aspirante” es aquel que “conociendo los principios de la organización ha decidido hacer labor para ‘ganarse la camiseta’ de militante” [CLETA, *¿Qué es CLETA?*].

Ahora que hemos revisado en detalle tanto la historia como las características que definen al CLETA actual, pasemos a examinar algunas de las obras mediante las cuales la organización realiza actualmente en el plano escénico sus variadas propuestas.

CLETA: concepto, función y carácter popular del texto teatral

En las “Aclaraciones pertinentes” con que Enrique Cisneros presenta la segunda parte de su obra *Primero de mayo en el cielo*, el autor nos dice que “este folleto no es una obra de teatro. Es la segunda parte de una guía para una obra de teatro. Son ideas, que pueden ser montadas tal cual... o que pueden ser cambiadas, desbaratadas, reacomodadas, para que cumplan con el fin para el que fueron escritas: Que sirvan a las luchas de emancipación de los trabajadores” [3]. Además, aclara que “esta ‘obra’ (como otras que vamos a tratar de publicar) primero fue escenificada y después escrita” [4]. Este teatrista, por lo tanto, no concibe el texto escrito como algo que tiene que seguirse estrictamente en el caso de que lo quiera realizar algún grupo teatral; al contrario, es sólo una “guía” que puede resultar en algo más o menos parecido a la versión que queda impresa en el folleto de CLETA. La obra es vista como fenómeno esencialmente escénico u oral, no “literario” en el sentido de texto escrito, rasgo que caracterizó el teatro a través del medievo y que sigue vigente hoy día entre los intérpretes populares [García Canclini: 209-210]. Además, al espectáculo teatral se le asigna una función de tipo sociopolítico, la cual se cumple en la medida que las obras del CLETA ponen el acento en lo cognoscitivo, con la mira puesta en la concientización de la clase obrera, realizada a través del goce del producto artístico.

Estas ideas hallan eco parcial en la “Aclaración” preliminar a otra obra de Cisneros, *Nazionalismo revolucionario*: “Fieles a nuestra concepción de que la labor de dramaturgia no termina con el texto escrito, sino que se continúa, complementa y enriquece con el montaje, a continuación presentamos una guía dramática” [2].

Además, en varios de los folletos de obras teatrales o poéticas de CLETA aparece la siguiente advertencia: “No sólo se permite, sino que se incita a la reproducción total o parcial de estos materiales (favor de citar la fuente)”. Estas obras, por lo tanto,

no se presentan como propiedad exclusiva de sus autores, sino que en gran medida se entregan al “dominio público”, reflejando una visión no mercantilista del arte que, como hemos visto en nuestro primer capítulo, es un aspecto fundamental del verdadero arte popular [García Canclini: 74].

Estas nociones acerca del texto teatral y su función están de acuerdo con opiniones expresadas por otros integrantes e investigadores del movimiento del nuevo teatro popular. Por ejemplo, Enrique Buenaventura afirma que “entendemos por Texto Teatral un sistema de textos o códigos (visuales y sonoros) que no puede producirse sin la mediación de los espectadores” y que “pasada la representación queda una ‘notación’”. Es más: “El espectáculo es irrepetible y la partitura no es el texto teatral sino uno de sus elementos constitutivos, los cuales se vuelven a convertir en texto vivo en la próxima representación [...] Se trata de un texto que podríamos llamar ‘oral’”. Finalmente, el dramaturgo y director colombiano afirma que “una vez establecida con el público la relación que nosotros queríamos: una relación polémica, con debates al final de la representación [...] quería decir que el trabajo no estaba concluido sino que, por el contrario, apenas empezaba” [“Ensayo de dramaturgia colectiva”: 18-19].

Por su parte Santiago García, director del Grupo La Candelaria, de Bogotá, opina que “un texto teatral no es ni un texto literario ni la codificación escrita de un espectáculo [...] sino un *proceso* de invención (escrito o no) que culmina en la *relación* entre lo que acontece en una escena y un público” [5].

Domingo Piga también subraya la importancia que este intercambio entre el artista y el destinatario tiene en el teatro popular: “Un diálogo vivo, cara a cara, entre creador y público. En un auténtico teatro popular, si no existe el diálogo, no existe el fenómeno teatro popular”. Piga cree además que el surgimiento del teatro de creación colectiva constituye una “respuesta necesaria, imprescindible, a la carencia del autor que creara la obra que la época, su gente y sus problemas reclamaban” [19].

Todo lo anterior se aplica al trabajo teatral de CLETA, sobre todo respecto a su noción de la "presentación/ensayo", un proceso por el cual la obra continuamente sufre modificaciones de acuerdo con los comentarios expresados por el público después de una función, y según las circunstancias en las que se presenta. Enrique Cisneros ha afirmado que "nuestros procesos de aprendizaje se dan no en una escuela, sino a través de cientos de funciones" [Pineda Baltazar, "CLETA: movimiento cultural"]. Además, Cisneros nos ha relatado que durante sus primeros tanteos con el teatro en el barrio de Tepito de la ciudad de México, los ensayos se realizaban en plena calle, por falta de otro local. Siempre se reunía bastante público en torno al grupo de artistas, y daba su opinión cuando algún aspecto de la obra no le parecía bien [Entrevista, junio de 1983].

Para resumir, la comprobación de la presencia de estos rasgos en el trabajo teatral de CLETA viene a subrayar su carácter popular. Se trata, en fin, de una labor artística que tiende hacia lo oral (en el sentido de no apego estricto a un texto escrito), lo colectivo (el "texto" o es creación colectiva o se entrega al dominio público para ser usado y transformado) y que incluye la participación del público en un proceso creador interminable que asegura que el producto final sea *por* y *para* el pueblo.

CLETA: obras teatrales

Para dar la visión lo más amplia posible del trabajo teatral que actualmente realiza hemos hecho una selección de obras basándonos esencialmente en dos criterios, uno que podríamos llamar "genérico", y otro que responde a la frecuencia de representación. O sea, a continuación presentamos análisis de obras representativas de los distintos subgéneros que trabaja CLETA, que son a la vez los textos que se presentan al público con mayor frecuencia. Antes de analizarse las obras mismas, cada subgénero será descrito brevemente según sus rasgos formales e históricos.

A. El monólogo

El monólogo es un género muy utilizado por el Llanero Solitito por la obvias conveniencias que presta para el artista que trabaja solo. Este género, nos dice Nomland, “es el más elemental de todas las producciones dramáticas. Fue, sin embargo, una forma muy popular, y aún hoy recibe ocasionalmente la atención de autores, actores y público”. El género nunca existió independientemente de obras más largas, sino que era ofrecido por un actor festejado como parte de una función en beneficio suyo, a manera de un pequeño *encore* que obsequiaba al público. Generalmente varían de seis a veinte páginas, y la mayoría están escritos en verso. Los temas son básicamente tres: gloria y amor a la patria; manifestaciones amorosas de carácter religioso, maternal o sensual, y la preocupación por asuntos morales o sociales [Nomland: 127-128]. Algunos de los monólogos estudiados por Nomland presentan casos de verdadera protesta social en favor de la clase trabajadora. Los demás reflejan el temario descrito anteriormente.

Las presentaciones del Llanero Solitito suelen ser un popurrí de monólogos, chistes políticos, de obras cortas en las que el único artista hace todos los papeles, y de poesía declamada en forma dramática. (Véase el apartado C para una discusión detallada de este personaje.) Para nosotros, la línea que divide el monólogo propiamente dicho de estas otras formas artísticas es borrosa. A fin de cuentas, los monólogos citados por Nomland no son más que poemas que adquieren estatus dramático por el hecho de seguir representaciones teatrales, o de ser escritos para tales situaciones. De tal manera, cualquiera de las decenas de poemas que el Llanero Solitito incluye en sus presentaciones, y que recoge en sus *Poemarios*, podrían considerarse “monólogos”. Por otro lado, en las publicaciones teatrales de CLETA han aparecido varias obras denominadas “monólogos”.

A fin de delimitar el campo de análisis hemos escogido para ser analizado un monólogo que todavía durante el verano de

1983 era presentado a menudo por el Llanero Solitito: un poema-monólogo titulado *El brindis del gobierno*.

Esta obra fue publicada en el poemario tres del Llanero Solitito, *De Chile, de dulce y de política*; y de acuerdo con la costumbre popular de parodiar obras conocidas, se indica debajo de su título que *El brindis del gobierno* es una “parodia del *Brindis del bohemio*”, obra que Nomland atribuye a Guillermo Aguirre y Fierro. Según el estudioso norteamericano, el original es “un largo poema narrativo que describe una reunión de amigos en Nueva York, la noche de Año Nuevo. Cada uno de ellos ofrece un brindis en tono engolado, hasta que el bohemio habla de su único y verdadero amor, la madre”. El crítico agrega que el poema está dedicado a Angelina Lechuga, “que no siendo madre, se hizo cargo de la librería teatral de su padre, cerca de la Secretaría de Educación Pública”. Nomland no reproduce ningún fragmento de la pieza, no cita la fuente, ni da la fecha de composición, aunque anota que algunas de las obras de este género de las cuales se ocupa están fechadas en 1890, y que más de la mitad fueron publicadas en la primera década del siglo XX, éstas tal vez segundas ediciones de aquéllas [128-129].

En la versión de Cisneros, los brindis ocurren la víspera del día en que el presidente José López Portillo ha de entregar su cargo a Miguel de la Madrid, su sucesor. Varios políticos presentados como “seis alegres rateros” están sentados “en torno de una mesa de partido”, y uno por uno brindan por sus propios intereses de poder y de lucro, ganados a costa del pueblo. El motivo de la reunión se explica en la séptima estrofa:

Olvidaba decir que aquella noche,
aquel grupo ratero
celebraba entre risas, libaciones
golpes bajos y versos,
la agonía de un presidente que amarguras
dejó en todos los pechos,

y la llegada, consecuencia lógica,
de un nuevo gobierno.

A continuación empiezan los brindis en tono “engolado”, igual que en la versión original, el primero de los cuales también se dirige a la situación básica de la obra: el fin de una presidencia que acabó en el más profundo fracaso de las promesas hechas al pueblo, en revelaciones del “enriquecimiento inexplicable” de la familia del presidente, en la indignación de los banqueros por la nacionalización de la banca, y en el enojo general del pueblo por sentirse defraudado otra vez. En el primer brindis, se notan los anhelos de los políticos profesionales por deshacerse de la oveja negra:

Una voz incógnita dijo de pronto:
De la Madrid, compañeros:
digamos el “resquiscar” por Portillo
que ha pasado a formar entre los muertos.
¡Brindemos por el candidato que comienza!
porque nos traiga ensueños;
porque no sea su equipaje un cúmulo
de amargos desconsuelos.

Al mismo tiempo, estos hombres públicos anticipan un nuevo sexenio lleno de medro para ellos, como expresa otro a continuación:

Brindo, dijo otra voz, por la tranza
que a la vida nos lanza,
de vencer los rigores del destino
por el capital, nuestro amigo,
que las penas mitiga
y convierte en vergel nuestro camino.

Interesan sobre todo los parlamentos del "Candidato" (Miguel de la Madrid) y de "don Pepe" (José López Portillo) porque iluminan las costumbres políticas en México:

Yo brindo, dijo el Candidato, porque en mi mente
brote un torrente
de demagogia divina y seductora
porque vibre en las cuerdas de mi campaña
el verso que suspira,
que envuelve, que apendeja y que enamora.

Brindo porque mis discursos cual saetas
lleguen hasta las grietas
formadas de metal y de granito
del corazón del pueblo ingrato
que a desdenes me mata,
pero que hace un trabajo muy bonito.

Porque a su intelecto llegue mi canto,
porque enjuguen mi llanto,
su fuerza de trabajo que pague mis trinquetes,
porque con creces mi ambición me pague,
¡vamos! porque me embriague
los próximos seis años con billetes.

El último brindis, el de "don Pepe", vendrá a sustituir el brindis del Bohemio del poema de Aguirre y Fierro; pero ahora no es por la madre, sino

¡Por la silla presidencial! Bohemios, por la anciana
que tengo que dejar esta mañana
como algo muy dulce y muy deseado,
por la que me arrastré como gusano
durante muchos años
por la que a partir de hoy no volveré a estar a su lado.

Por el PRI aclamado y bendecido,
que con la sangre de muchos me dio vida,
y ternura y dinero.
Ese mismo que fue la luz del alma mía,
y que mañana
me culpará de todo como yo lo hice con Luis Echeverría.

Por esa brindo yo, dejad que llore,
que en lágrimas desflore
esta pena letal que me asesina;
dejad que brinde por mi poder ausente,
por lo que no me alcancé a llevar
y que en ausencia lo veré como un fuego que calcina.

En este último parlamento, no es difícil imaginarse las pocas palabras que del original se trocaron en la creación de esta versión contemporánea; versión de un artista popular creada según la visión del mundo del pueblo mexicano y que ayuda a la colectividad a desahogar su sentido de frustración por las acciones poco respetables de un presidente de la República. Es realmente impresionante observar las reacciones aprobatorias (sonrisas y risas, aplausos frecuentes) de un público popular, congregado de noche en torno al Monumento a Beethoven en la Alameda Central de la ciudad de México, mientras el Llanero Solitito denuncia y representa en forma artística los abusos de las autoridades y las actitudes despreciativas con las que se supone miran al pueblo. De esta manera, la literatura tradicional se rehace según la situación más inmediata de su destinatario y pasa a ser patrimonio suyo.

B. El diálogo, el teatro carpero de revista y el circo

Para Nomland, el diálogo constituye “tal vez el más primitivo del género menor, después del monólogo”. El crítico, sin embargo, no describe las circunstancias bajo las cuales se han

presentado obras de este género, aunque sí analiza varias de ellas, editadas en 1911. Los temas abarcan el amor, la felicidad de los pobres (no obstante su falta de dinero), la tradición romántica (en forma de parodia), y la comparación del hoy con el ayer. En fin, “piezas alegres, llenas de vida y optimismo; escenas cortas sin fines didácticos ni lecciones de moral” [134].

El diálogo del CLETA titulado *El chocolate* es de otro “sabor”, sin embargo, respondiendo más bien a la tradición cómica del teatro mexicano de carpa (fenómeno del cual nos ocuparemos de nuevo al tratar el trabajo del Grupo Zero en el próximo capítulo). A continuación caracterizamos el fenómeno a grandes rasgos.

El género de revista fue introducido en México por el español expatriado Enrique Olavarría y Ferrari en 1869; posteriormente, en 1880, se introdujo la costumbre de vender el teatro por horas o por “tandas”, hecho decisivo para la popularización del género chico y de su público de todos los teatros de la capital. Con la caída de Porfirio Díaz en 1911 apareció plena y abiertamente la revista política al lado del género chico frívolo y el costumbrista que hasta entonces habían dominado [Bryan: 141-142 y 147].

En la actualidad, el nuevo avance de manifestaciones de teatro de revista en la ciudad de México parece confirmar la opinión de un teatrista contemporáneo de que “el mexicano es carpero por naturaleza” [Merino Lanzilotti: iv]. De hecho, existe un nuevo interés generalizado por el teatro de revista cuyo auge se dio durante la primera mitad de nuestro siglo en teatros de toda categoría en la capital, incluyendo bajo las lonas de los teatros provisionales o itinerantes de pocos recursos conocidos como “jacalones” o “carpas”. Aunque los teatros-jacalones habían existido desde la época colonial, en los años posteriores a la Revolución las carpas se extendieron rápidamente por toda la ciudad de México, asumiendo durante la primera mitad de nuestro siglo un punto intermedio entre la tradición cirquera y los espectáculos de revista tal cual se representaban en los teatros de mayores recursos (p.ej. el Principal, el Colón, el Lírico).

Covarrubias había observado que las revistas, presentadas en teatros de la categoría del Lírico (“La catedral de la tanda”), a menudo eran clausuradas por las autoridades por su sátira política mordaz; al mismo tiempo, los jacalones y las carpas se establecían en terrenos baldíos de la capital, o bien realizaban largos peregrinajes de pueblo en pueblo, atrayendo siempre al más variado público de extracción popular que con frecuencia intervenía directamente en la acción escénica [21-22].

Asimismo, Bonfil Batalla observa que el teatro de revista era:

Un espectáculo popular en el sentido más amplio del término: el público no sólo asistía y gozaba como espectador sino que intervenía directa e indirectamente en múltiples formas [...] Los temas, siempre actuales y con frecuencia candentes, eran tratados por los libretistas [...] con el lenguaje popular, alburero, y desde el punto irreverente de la burla y el chiste iconoclasta. El escenario estuvo poblado desde muy pronto y permanentemente por los tipos (¿estereotipos?) populares [“Cuando el teatro”: 9].

En las carpas se apreciaban versiones menos elaboradas o “refritas” de las revistas que estaban en auge así como pantomimas, monólogos, diálogos, esqueches, juguetes cómicos, sainetes de un acto, escenas de zarzuela y pequeñas óperas y obras teatrales [Nomland: 173]. Las carpas fueron también semillero para muchos de los grandes cómicos de este siglo, como Mario Moreno “Cantinflas”, quien después pasó a imprimir el sello del humor típicamente mexicano y popular en el cine al darse el ocaso del teatro político mexicano; esto ocurrió a partir de los años cuarenta, cuando el género empezó a ser objeto de represión y a ser sustituido poco a poco por otras formas de entretenimiento como el cabaret, las variedades, la radio, la televisión y el cine [Maria y Campos *El teatro de género chico*: 363-439].

Durante los últimos veinte años, la búsqueda de un teatro netamente popular y nacional en México ha conducido en múl-

tiples ocasiones hacia formas teatrales derivadas de la tradición carpera y revisteril. A finales de la década de los sesenta el pionero grupo Mascarones, en estrecha colaboración con el Teatro Campesino de Luis Valdez, llevó a cabo experimentos con el género mexicano que habrían de imprimirles un estilo muy particular a estos dos grupos y que a su vez influyeron fuertemente en el movimiento teatral chicano mediante la organización Teatros Nacionales de Aztlán (TENAZ). Esta colaboración resultó por ejemplo en *La gran carpa del corrido*, de Mascarones, y *La gran carpa de los Rasquachis*, del Campesino, así como en un montaje compartido de *Las calaveras de Posada*, realizado durante una gira conjunta por Francia en 1969 [Entrevista con el Grupo Zero, febrero de 1985].

Otro experimento importante para la resurrección y actualización del género fue el de la Carpa Geodésica-UNAM bajo la dirección de Ignacio Merino Lanzilotti. En este foro innovador, así como en otros teatros de la capital y de provincia, el espectáculo musical de Merino Lanzilotti *Las tandas del tlancualejo* alcanzó más de 600 representaciones entre 1975 y 1981, y fue reestrenado en 1986 [véase Frischmann, "México 1986": 98-100]. En las tablas de la Carpa Geodésica también gozó de gran éxito el espectáculo antológico dirigido por Merino Lanzilotti *Revistas políticas de la Revolución Mexicana*. A través de la Carpa Geodésica-UNAM centenares de estudiantes de arte dramático se volvieron no sólo conocedores sino también practicantes del género chico mexicano, y públicos jóvenes pudieron apreciar por primera vez la esencia y potencialidad artística y social de esta forma teatral [véase Clavel]. La revitalización del género continúa hasta nuestros días, como en el caso de CLETA y del Grupo Zero, como veremos a continuación y en el próximo capítulo.

El diálogo del cual nos ocupamos aquí, *El chocolate*, está basado en la técnica del cómico y el "patíño" o serio, propia del teatro de carpa y originada en el circo con el gran payaso inglés-mexicano Ricardo Bell y el director de pista del Circo Orrin, Carlos Patiño. Posteriormente Cantinflas, quien hizo su

debut en la Carpa Sotelo en 1930, introdujo esta técnica al teatro carpero, derivándose de ahí el esquech, que vino a ser otro número en el desfile de atracciones [Maria y Campos, *El teatro de género chico*: 403]. Otros elementos que acercan el diálogo de CLETA a la tradición del payaso cirquero son las formas de vestuario y de maquillaje empleados en la pieza. De hecho, Maria y Campos ha demostrado que el payaso es descendiente del juglar europeo medieval y a la vez precursor del cómico de carpa; por lo tanto, Mario Moreno “Cantinflas” así como otros cómicos populares de ayer y de hoy, agregamos nosotros, vienen siendo “herederos directos” del legendario payaso cirquero mexicano [José Soledad Aycardo, *Los payasos*: caps. I y XVIII]. Por su parte, Luis Britto García ha observado que “el teatro popular apropia para sí las técnicas de reclame del circo, del vendedor ambulante y del acróbata de feria” [8].

No es sorprendente, pues, que gran parte del trabajo escénico de CLETA se emparente con estas tradiciones artísticas populares, no sólo por los elementos de expresión corporal, formales y a veces temáticos de sus obras, sino también por el vestuario y maquillaje extravagantes que frecuentemente emplean. Los últimos recursos mencionados responden, a nuestro juicio, al deseo de reforzar a nivel visual los elementos cómicos verbales de muchas de las obras, constituyendo al mismo tiempo una técnica para atraer espectadores entre los transeúntes que pasan cerca de los foros de presentación, establecidos generalmente en lugares públicos (parques, plazas, estaciones del Metro). Nos ocuparemos otra vez de estas interesantes relaciones al enfocar más adelante el “teatro de merolico”.

CLETA presenta el diálogo titulado *El chocolate* como un “acto teatral basado en un fragmento de la obra *Revolución en América del Sur*, de Augusto Boal”. Se hace notar también que la puesta en escena es por “varios grupos del CLETA”, y que “ésta es su última versión, adaptada y desarrollada por Roberto Williams (Negativo) y Enrique Cisneros (Positivo). Escrita por este último, integrante del Equipo de los Chidos del CLETA”. Dicho sea

de paso, este diálogo constituye una muestra de una veintena de sketches desarrollados en el periodo 1979-1982, durante el cual Cisneros y Williams se dieron a la tarea de actualizar los personajes del cómic y el patíño, propios, como hemos visto, de la tradición del teatro carpero.

Un examen de la obra citada de Boal revela que en realidad *El chocolate* está basado en varios fragmentos de dicha pieza, todos pertenecientes a la escena uno del primer acto, los cuales constituyen una parte mínima de una obra mayor. Sin embargo, la versión desarrollada por CLETA no se halla desligada del contexto original mayor, siendo éste una tragicómica introducción al tema del hambre en América Latina: dos obreros, José y Zequiña almuerzan juntos; su comida es simple, típica de un obrero de salario mínimo. Zequiña observa que hace unos 20 años que no come postre, cuando inexplicablemente aparece un dulce de membrillo en su almuerzo. Zequiña comprende de inmediato el valor de este objeto, y cobra varios pesos a José a cambio de “todas las olidas” que el otro quiera. Cuando ella llega al postre, ya no se acuerda cómo comerlo y José, en forma didáctica, se lo demuestra, comiéndose la mitad de la golosina. Está a punto de repetir la lección cuando Zequiña rápidamente engulle el pedazo que sobró. A continuación se presenta la “Canción de la Feria”, un tipo de diálogo cantado entre el Pueblo y un Vendedor. A propósito de una naranja, el Vendedor comenta: “El que quiera saborearla/que se meta a trabajar”; y más adelante: “Quien no trabaja no come” [5-9].

Luego de haber examinado la fuente del diálogo de Williams y Cisneros, nos damos cuenta de que éstos tomaron prestada solamente una situación básica (uno tiene un dulce y otro lo quiere) y uno o dos detalles particulares de la escena (el embaucador consigue comerse algo del dulce, el comentario “quien no trabaja no come”). Aparte de estos elementos, *El chocolate* aparece como una pieza sumamente original e ingeniosa, basada, como queda dicho anteriormente, en el recurso carpero del cómic y el patíño. En nuestro comentario de esta obra nos

referiremos tanto al texto publicado por CLETA como a la puesta en escena de E. Cisneros y Ernesto Dzul, realizada el 23 de octubre de 1984 en El Río Neighborhood Center de Tucson, Arizona.

Antes que nada diremos que, por su vestuario y maquillaje, los dos personajes caben perfectamente dentro del patrón del payaso: tienen las caras parcialmente pintadas y usan ropa extravagante de diversos colores; además, Positivo lleva un casco de trabajador de la construcción. En el transcurso de la obra se utilizan también elementos de expresión corporal que por su exageración semejan recursos de payaso cirquero o del artista de la antigua Commedia dell' Arte [Uribe: 16]. Es más, los artistas incorporan al público al espectáculo, tomándole prestados artículos que luego usan como utilería, moviéndose por el espacio que ocupa, o pidiéndole su aprobación o desaprobación verbal de algún elemento de la obra misma. De esta manera, la obra afirma su carácter verdaderamente popular.

A partir de las primeras líneas de *El chocolate* resaltan de inmediato el lenguaje popular mexicano y el humor alburero algo colorado, típico del teatro de revista:

Positivo: Ésele mi Negativo.

Negativo: ¿Qué pasó mi Positivo?

Positivo: A que no sabes lo que he estado haciendo.

Negativo: Seguramente lo mismo que yo.

Positivo: No, yo a eso no le hago... he estado trabajando.

Un poco más adelante, Positivo dice que ha estado trabajando "como caballo", a lo que Negativo responde: "Será como mula". Continúan los juegos de palabras y los chistes albureros, hasta que Positivo anuncia: "Pues con todo lo que junté trabajando horas extras y como ya estamos en plena recuperación económica me compré... un sabroso y rico chocolate [saca una barra]". Inmediatamente Negativo pregunta: "¿Y no me vas a dar?" Positivo contesta: "Si no trabajaste no tienes por qué

comer de mi chocolate”. De tal modo, el chocolate se convierte en motivo para el desarrollo subsecuente del diálogo en el que Negativo intenta quitárselo al otro, logrando al final su propósito.

Es importante para la interpretación correcta de la obra el concepto de la “técnica”, y ocupa un lugar trascendente en el juego que sigue. Negativo le explica a su contrincante: “Si te lo comes sin técnica te pueden salir unas lombrizotas por donde te platiqué el otro día”. Como resultado, Positivo le pide al embustero que se la enseñe, para lo cual Negativo toma el chocolate y a continuación le muestra unas “técnicas” ridículas. Positivo protesta porque ya no está en posesión de su golosina, pero Negativo le explica que lo primero que tiene que hacer es “echarle i-ma-gi-na-ción... Como si la tuvieras, pero que no la tienes”. Positivo afirma que esa técnica la aprendió en México, agregando: “Mi vieja me da de comer puros frijoles. Me imagino que es pollo y hasta los huesitos le siento”. Sin embargo, después de varias tentativas a Positivo no le ha servido su imaginación: El “chocolate” fingido que ha estado “comiendo” (mientras Negativo ha estado comiendo el verdadero) no le ha sabido “a nada”. Está a punto de golpear a su amigo tramposo cuando éste declara que queda una técnica más, una del Vaticano, que les “acaban de enseñar en enero” (posiblemente una referencia a la visita del Papa a México). Este anuncio surte un efecto inmediato en Positivo: “Retrocede, se quita el sombrero, adopta una posición humilde”. A continuación Positivo sigue una vez más las indicaciones del otro: Se hinca, pone su sombrero en el suelo, levanta los brazos formando una cruz y con la cara volteada hacia arriba pone “cara de baboso”. Mientras Negativo se va alejando, le habla al otro desde lejos: “Ahora le rezas mucho, ya tienes la técnica, ahí que te manden el chocolate”. La última acotación dice que Negativo “sale corriendo. Positivo se queda unos segundos esperando que el chocolate le caiga del cielo”.

Al final de la representación de este diálogo se ofrece una moraleja que lo sitúa en un contexto político-económico: “Al que piense que esto no es cierto va un ejemplo: Los capitalistas

yanquis nos prestan dinero para meter el tubito y mandarles el gas. Les mandamos el gas y con lo que nos pagan del gas tenemos que pagarles el tubito y la técnica para ponerlo, y nos quedamos sin gas, y sin dinero. ¡Técnica, técnica!” De acuerdo con esta interpretación que ofrece la obra, Positivo viene a representar a México, país cuyos recursos tradicionalmente han sido explotados por las empresas estadounidenses, con relativamente pocos beneficios para la economía nacional, mientras Negativo simbolizaría a EU, país que so pretexto de enseñar la “técnica”, en realidad tan sólo está arreglando la apropiación de los bienes ajenos. De hecho, en la presentación de la obra a la que asistimos, Negativo habló con un marcado acento estadounidense, tal vez a propósito del sentido más “profundo” de la obra, o bien combinando esta función con el estereotipo del turista tan utilizado en el teatro de revista [véase Nomland: 159].

Sin embargo, la dicotomía entre “víctima” y “verdugo” no se da de una forma tan tajante: En esta obra, Positivo-México tiene mucho que ver con su propia derrota; se deja engañar demasiado fácilmente, y cuando ya es muy tarde, acepta la religión en espera de una solución milagrosa a sus males. Además, la moraleja que provoca estas reflexiones constituye un elemento diríamos “didáctico” a una obra que de otro modo estaría centrada en una situación cómica de mero entretenimiento. De esta manera, CLETA utiliza eficazmente el diálogo carpero del cómico y el patino, al mismo tiempo que lo enriquece con un interesante comentario final que lo sitúa en un contexto significativo para el pueblo mexicano.

C. El teatro de merolico

La categoría de “teatro de merolico” que aquí proponemos es la que deriva de técnicas propias del vendedor o del artista callejero ambulante; en fin, formas de atraer y de cautivar a un público con elementos visuales (maquillaje, vestuario y utilería) y retóricos probados y usados por los vendedores y artistas



Enrique Cisneros de CLETA como el "Llanero Solitito" en *Teatro, poemas y otras yerbas* (fotografía: D. Frischmann).

trashumantes cuyo ingenio verbal les ha ganado a través de los siglos el pan de cada día.

Tradicionalmente, por "merolico" en México se ha entendido una clase de vendedor ambulante. Alberto Arizmendi explica que el merolico es parte del paisaje de las grandes ciudades en México, sobre todo del Distrito Federal, donde en el antiguo mercado de La Merced se congregaban diariamente vendedores ambulantes. Algunos pintaban un cuadro con gis para delimitar su área de trabajo, y en cuanto se acercaban algunas personas comenzaba el pregón [1-A]. De hecho, Enrique Cisneros, al asumir el personaje de merolico del Llanero Solitito, hace uso de la misma técnica para crear su "escenario" improvisado, escribiendo también en el suelo el título de su espectáculo de contenido variable, "Teatro, poemas y otras yerbas", título que sugiere una confluencia de elementos de vendedor y de artista callejeros. (Dicho sea de paso, este escenario especial ha sido demarcado más de una vez por el Llanero Solitito en el piso ladrillado de la "Memorial Fountain" de la Universidad de

Arizona.) Arizmendi nos describe también el encanto y misterio del que se valían los merolicos para atraer a compradores:

Más de una vez se observaba a alguien que, para llamar la atención, tenía frascos con culebras y todo tipo de "alimañas", y entre gritos anunciaba: "A ver Chimino, animal del demonio, vamos a trabajar... Señora, señor, su niño puede tener lombrizotas como ésta en el estómago y usted no se da cuenta". Aprovechando el viaje y la impresión que pudiera causar a los transeúntes, vendía desde la "cura milagrosa", a base del conocido jarabe del "Tío Juan", hasta cápsulas de hígado de tiburón [1-A].

Hoy día pocos vendedores ambulantes en México (por lo menos los que nosotros hemos conocido) encajan en la descripción anterior; queda tan solo su pregón, que ha perdido lo "teatral" del merolico de antaño. Sin embargo, esta tradición popular sobrevive hoy día en muchos teatristas populares. Basta con dar un paseo los fines de semana por la Gran Avenida de Chapultepec a un lado del histórico Castillo para poder presenciar decenas de presentaciones de cómicos, maromeros, magos y músicos que se valen de variadas técnicas llamativas para asegurarse un público numeroso y, por consiguiente, una buena cantidad de monedas al finalizar el día.

El más afamado de los merolicos-teatristas contemporáneos en México es sin duda Enrique Cisneros, el Llanero Solitito, personaje popular dedicado a las luchas de la clase trabajadora. Cuando se para en las escaleras del Monumento a Beethoven en el centro de la ciudad de México y pregona: "¡Acérquense, señores, que la función ya va a empezar! ¡Va a haber teatro! ¡Todavía hay lugar en la luneta! ¡Tenemos asientos bien acojinados! ¡Nosotros tenemos los asientos, ustedes traen los cojines! ¡Acérquense, tercera llamada! ¡Teatro del CLETA", uno no puede sino pensar que lo que está presenciando es una reactualización de una tradición antiquísima, otrora propia de "los heroicos

'cómicos de la legua', los trashumantes, los juglares de feria, los carros de Tespis y la comedia del arte" ["El teatro retorna al pueblo": 4].

Indudablemente los merolicos y gran parte de los nuevos teatristas populares de los cuales nos ocupamos constituyen "los leales continuadores de la verdadera tradición teatral, los que buscaban su mejor público en la plaza, en los mercados, en los campos para decir, con donaire y sin texto redactado bajo el dictado señorial, verdades contra el sistema, que el pueblo reía, primero, y comprendía después" ["El teatro retorna al pueblo": 3]. Basta con oír la "Presentación" en verso con la que el Llanero Solitito suele dar inicio a sus funciones para darse cuenta de la humildad y la visión crítica del "sistema" actual que caracterizan su trabajo:

Soy un obrero apenas,
un obrero sencillo
con hambre en los rincones
de todo mi organismo:
renta descongelada,
cuatro vientres vacíos
que llenar de frijoles
con un salario mínimo,
tan miserable siempre
como el alma del rico.

Sin embargo, en las horas
de mi solaz más íntimo
cuando florece el cielo
y se apagan los ruidos,
suelo a veces marcharme
por líricos caminos
en busca de algún verso
o en busca del olvido
de tantas penas diarias

que sufro en condominio
con todos mis hermanos
los del salario mínimo.

A ellos, a los pobres
mis versos les dedico.

Es importante notar que Cisneros no “creó” su personaje de la noche a la mañana, ni es simple producto de la observación de tipos populares. De hecho, antes de empezar a hacer teatro de una forma “consciente”, digamos (y luego de haber cursado hasta tercer año de ingeniería), llevó vida de vendedor ambulante, de “trotamundos” en la parte sur de la República, viajando de pueblo en pueblo vendiendo naranjas, juguetes, peines y botones. Cisneros afirma que “el vender tiene mucho que ver con el teatro” por el ingenio verbal que se necesita para ganarse la vida [Entrevista personal, junio de 1983]. Más tarde, al iniciar su trabajo con CLETA, era el encargado de programar el Foro Abierto de la Casa del Lago y recuerda que:

Algunos grupos se daban el lujo de llegar tarde o de no aparecer, y había que hacer algo para llenar los huecos; primero fue un rollo, se quedó poca gente, después un poema, más gente resistió y así vino el saludo, el maquillaje, el vestuario, el chiste, el teatro. Los recuerdos de trabajos anteriores como los de vender juguetes en las ferias me fue dando ideas y poco a poco se fue conformando el personaje del Llanero Solitito.

No pasó mucho tiempo para que alternara con los más reconocidos y más comprometidos artistas de esos tiempos. Los ofrecimientos de trabajo para el Llanero empezaron a darse. Ahora ya no sólo me presentaba solidariamente sino que las organizaciones que podían me pagaban [“El Llanero Solitito Opina”: 2].

A pesar de que el personaje del Llanero Solitito es representado sólo por Cisneros, éste no vacila en afirmar que “no es mío es el merolico y los merolicos no son míos. Después, cuando lo racionalicé, me di cuenta de que era ese mismo que vendía en las calles. Pero ha habido miles de gentes que han hecho eso que es una forma de comunicación”, que en México data de los pregoneros indígenas del mercado de Tlatelolco, afirma el teatrista. Hay dramaturgos en México que crean personajes de merolicos, dice Cisneros, utilizando chistes o albures *aprendidos*, lo que “a la burguesía sí le gusta y es teatro, pero entre dos o tres funciones distintas es lo mismo, y están actuando. Pero a lo que nosotros hacemos, le dicen: ‘¡Uff! ¡Son merolicos!’”, y nosotros decimos: ‘¡Sí, eso somos!’” [Entrevista personal, junio de 1983].

Algunos aspectos del teatro de merolico del Llanero Solitito aparecen también entre teatristas peruanos. De hecho, un joven actor y director limeño, Jorge Acuña, al ir a trabajar a la retirada Universidad de San Cristóbal de Huamanga, encontró que allí su arte resultaba inútil frente a una enorme masa de espectadores a la que él pretendía llegar pero que no lo entendía por diferencias culturales. Luego Acuña transformó motivos quechuas en espectáculos de pantomima y salió a recorrer las aldeas montañosas. Igual que el Llanero Solitito y sus seguidores, se vestía y se maquillaba en el mismo lugar en el que tendría lugar su presentación, y tenía la costumbre también de dibujar con una tiza en el suelo los límites del “escenario”. Al final de su función explicaba lo que significaba su trabajo, la importancia del teatro y sus orígenes. Su éxito fue enorme, y sus contactos con el pueblo lo habían transformado: Comprendió lo absurdo que era trabajar para las élites burguesas que frecuentaban las salas de la capital, y aunque con el tiempo volvió allí para presentarse de nuevo, ahora fue en las plazas y para el pueblo. La iniciativa de hacer un teatro popular fue adoptada después por otras universidades peruanas [Rogério Paulo: 130].

La obra *La Chumina*, de Enrique Cisneros, según la introducción de su autor es un “cuento de merolicos” cuya función

es “comunicarse con miles y miles de trabajadores”. Es un trabajo que no debe ser “ni rescatado ni sofisticado, ni puesto al servicio de las clases sociales para las que no fue hecho”. Cisneros advierte además que a él “no le interesa discutir con los enterados de la materia si lo que hacen los merolicos es teatro o no”, comentario que refleja su creencia de que tales cuestiones son puramente académicas y tienen poco que ver con los fines que persigue a través de su trabajo. Nosotros, sin embargo, no vacilamos en afirmar que sí es teatro lo que hace el Llanero Solitito, lo cual resultará evidente en nuestro comentario de *La Chumina*. Esta obra corresponde, igual que los trabajos del dúo Positivo y Negativo, al periodo 1979-1982.

Exactamente como en la descripción que ofrece Arizmendi, el Llanero Solitito inicia su espectáculo con la siguiente invocación misteriosa: “A ver Chumina animal del demonio salga de su agujero que vamos a trabajar”, coincidencia que establece desde las primeras líneas de la pieza un contexto de popularidad auténtica. El resto del parlamento inicial está dedicado a captar la atención del público so pretexto de exhibirle una pulga amaestrada y de presentarle el tema “serio” del espectáculo:

Acérquese señora, no se quede con las ganas, es malo quedarse ganosa, le hace daño. Acérquese señor que va a salir mi Chumina, sensacional pulga brincadora graduada en 25 universidades, doctorada en la escuela de la vida. Chumina pulga acróbata que va a ser la delicia de chicos y grandes... Efectivamente yo no tengo absolutamente nada pero yo le digo que estamos en el teatro y en el teatro si usted tiene imaginación puede ver no sólo una pulguita sino hasta un elefante. Si usted no tiene imaginación lo siento por usted. ¿Y sabe lo que es peor? Que cuando salen del teatro, cuando se enfrentan a la verdad siguen con la misma enfermedad: Tienen ojos y no quieren ver, tienen oídos y no escuchan y lo que es peor tienen cabeza y no piensan.

Ya captada la atención del público, el Llanero Solitito, igual que el merolico de antaño, anuncia el asunto central de la presentación: Una especie de “enfermedad”, pero no de tipo físico sino de otra índole, la que será explicada y ejemplificada a continuación. Para ese fin, el merolico continúa combinando técnicas del vendedor con las del teatrera popular, anunciando: “Para ello me valdré del mejor contador de cuentos de todos los tiempos, del único, del extraordinario, del sensacional cuentista de la carpa, del Llanero Solitito: ¡Florindo Flores!” (Sale el merolico y entra un homosexual estereotipado como los que comúnmente actúan en las carpas populares).

El nuevo personaje, por su extravagancia y su arraigo popular, seguirá captando la atención del auditorio mientras cuenta la historia de *El traje mágico del rey*, basada en el cuento de Hans Christian Andersen. Florindo introduce al público los siguientes personajes a través de su narración: Los tejedores “extranjeros” que hablan con un marcado acento estadounidense y que están “vestidos mitad de artesanos de la Edad Media, mitad yanquis”; el Rey, “vestido la mitad a la usanza de los reyes, la otra mitad caracterizando al mandatario del lugar”; y el primer ministro del rey y varios integrantes del pueblo. La historia sigue la versión tradicional, con unos cambios, aparte de los ya mencionados en la caracterización, respondiendo a técnicas de narración oral y a la mexicanización del cuento. A continuación comentamos esos cambios.

Primero, al aceptar el rey la idea de mandar hacer la tela mágica que le ofrecen los tejedores, el narrador cuenta que “desde ese día el rey les daba a los pillos todo el oro y la plata que le pedían. Ay, hasta petróleo les daba. Los pillos hacían como que tejían y toda la prima de la materia se la llevaban para el reino del norte”, repitiendo en cierta medida el tema subyacente de *El chocolate*. Además, el personaje de Florindo Flores incorpora al público en la obra, haciéndole preguntas como la siguiente: “¿Pero quién pagaba? Sí, ¿quién pagaba? (breve diálogo con el público hasta que se concluya que el que trabaja

y paga impuestos es el pueblo). Claro, el pueblo, siempre el pueblo”. También, cuando el rey manda al primer ministro a revisar los avances del tejido, el merolico les pregunta a los espectadores: “¿Qué fue lo que vio? (responde a las reacciones del público) ¿Nada? Claro que nada. ¿Y por qué no vio nada? Eso es, un premio para la señorita; porque no había nada”. Luego va el rey mismo a revisar la tela, y perplejo, sin saber qué comentar acerca de ella, se dirige a “alguien del público: señor ministro de educación: ¿Qué le parece la tela? (según la respuesta del público lo trata de tonto y corrupto o de listo y honrado)”. El rey pide además que con la maravillosa tela le hagan un traje para vestirse con él el próximo primero de septiembre, día del informe anual presidencial en México.

En el trozo narrativo final se introducen otras variaciones del original, al mismo tiempo que se vuelve al tema básico. La mujer y su niño que osan decir públicamente que el rey, al aparecer éste en su balcón “está en calzoncillos”, desaparecen, “y así siguieron otros; mas fueron tantos que el rey empezó a sentir un gran temor, el pueblo tenía ojos y empezaba a usarlos, oídos y se atrevía a escuchar, y lo que era mejor, corazón y empezó a atreverse a amar”. O sea, el pueblo empieza a tomar conciencia de los engaños perpetrados por sus líderes. A fin de enfrentarse a esta situación peligrosa, los tejedores le recomiendan al rey que se le tomen fotografías en calzoncillos “con los que se hicieron grandes carteles que decían: Vea usted el gran traje del rey. Los carteles se pegaron en todas las paredes del reino y tanto se repitieron que el pueblo tenía ojos y ya no sabía lo que veía”. El narrador relata que las fotos se pasaron también en la televisión, “y el pueblo tenía oídos y ya no sabía lo que escuchaba y lo que era peor, intentaba tener dignidad y no luchaba”. Estos elementos constituyen una crítica al enorme poder enajenante de los medios masivos de comunicación, los cuales efectivamente son utilizados hoy día por los poderosos para controlar la opinión pública, tema que volverá a surgir más adelante en esta misma obra. Cabe observar, sin embargo, que como en *El chocolate*, el

pueblo es visto en esta pieza como parcialmente responsable de su enajenación de la realidad, dejándose engañar demasiado fácilmente. Le corresponde, al mismo tiempo, iniciar su propio proceso de desalienación mediante una toma de conciencia. Es hacia este propósito al cual va dedicada no sólo esta obra, sino toda la labor artística de CLETA.

A renglón seguido, Florindo adapta una fórmula narrativa oral para cerrar esta historia y para presentar un poema que funciona como punto de transición: “Y colorín colorado este cuento aún no se ha acabado. (Va a salir y antes de retirarse regresa). Ah, ahora que recuerdo les dije a los que me vacilaron cuando entré que les iba a hacer un cuento, sí, sí, porque son unos machos, macho-menos”, comentario que desemboca en el siguiente poema, original del Llanero Solitito y que nos regresa plenamente a la realidad socioeconómica y política actual:

Qué risa me dan los machos
esos machos peleadores
que además de ser borrachos
dicen ser muy valentones
Le pegan a su mujer
toman tequila a montones
y juegan hasta perder
la raya y los pantalones.

Son machos en su cantón
porque lo que es en la chamba
les habla fuerte el patrón
y le dan hasta las ... gracias.
¡Pum!

Todos salen de escena haciendo “una caravana tradicional”, y el merolico reanuda su narración en la que se introducirán varios personajes a fin de probar que los hechos del cuento de Florindo sí corresponden a la realidad. Primero, se relata el caso del

trabajador que sale de la fábrica en día de pago, “se mete a la cantina y en pocas horas sale sin un quinto, pero sale feliz cantando ‘yo pa’ qué quiero dinero, dinero maldito que nada vale; yo conocí la pobreza y ahí entre los pobres jamás lloré”’. El merolico pregunta al público: “¿Ya se dio cuenta de lo que nos hacen repetir a los trabajadores? Tenemos ojos y no queremos ver, oídos y no escuchamos, cabeza y no pensamos”’. Este tipo de crítica a formas culturales enajenantes propias de las clases populares, o adquiridas por ellas a través de su contacto con la cultura de masas, se repite frecuentemente en el trabajo teatral del CLETA, e igual que vimos en nuestro comentario de obras del Proyecto de Arte Escénico Popular en el capítulo anterior, el nuevo teatro popular no vacila en poner en tela de juicio algunas de las tradiciones del pueblo, a veces sugiriendo cambiar o eliminar alguna por su efecto nocivo sobre el mismo.

A continuación se presenta el caso de una muchacha obrera a quien “no le alcanza con el salario mínimo” y lamenta su situación diciendo: “Es mi destino, me ha tocado ser pobre, Dios así lo ha querido, tengo que seguir aguantando, es mi penitencia”’. Esta exhibición de atavismo mental hace que el merolico vuelva a las técnicas del vendedor ambulante para la presentación de su “remedio”, aunque de acuerdo con la “enfermedad”, éste no es de tipo medicinal, sino político:

Si usted, usted, o usted padece de este mal y quiere curarse, no se preocupe que le traigo el remedio a esa enfermedad, le traigo presentando cortesía del Equipo de los Chidos del CLETA la única, extraordinaria, maravillosa pomada ¡TOMA-CONCIENCIA! Si se unta tres veces al día en los párpados, los oídos y la parte baja del cerebro verá usted que poco a poco se le irá aclarando el panorama.

El merolico sigue con su pregón de buhonero experimentado, pero con un cambio significativo: no quiere vender la pomada sino regalar la fórmula, la que requiere primero que nada “un

tanto por ciento de des-ena-je-na-ción”. Para aclarar este término a los que tal vez no lo entiendan, el merolico saca su “tumbaburros” (diccionario) y le pide a alguien del público que lea la definición en voz alta: “Privar del uso de la razón”. A continuación se dramatizan tres ejemplos de cómo el hijo del trabajador llega a este estado, resultado de su consumo de la cultura masiva, especialmente la televisión y las historietas.

Primero, un padre de familia vuelve cansado del trabajo, y en vez de jugar fútbol con su hijo le manda a ver la televisión que lo acaba idiotizando, al punto que más tarde no puede acertar con un helado en la boca. Segundo, un niño que hace un encargo de su madre va por la calle leyendo un “comic”; casi lo matan los carros, y al llegar a la tienda, no se acuerda a qué iba. El merolico comenta: “Por esto le sugiero mi fórmula: Un tanto por ciento de desenajenación, apague su TV y prenda un libro que trate sobre los asuntos de los trabajadores, o después no se esté lamentando de que su hijo se avergüenza de su propio padre”. Este fenómeno resultará de la observación e internalización de los personajes de la televisión: El héroe “es el que no trabaja o el que se las ingenia para no trabajar; cuando mucho será policía. El gacho, el asesino, el malo de la película será obrero, chofer, trabajador”.

A continuación se presenta un diálogo entre dos niños, uno rico y el otro pobre. El padre del niño rico no trabaja porque “vale mucho” y es dueño de varias fábricas, mientras el niño pobre declara con orgullo que su padre es obrero en una fábrica de automóviles; hace muy bonitos coches y “está bien ‘juerte’”. Pero cuando el niño rico declara que piensa ser como su papá, “valer mucho” y “tener mucho dinero para no trabajar”, el niño pobre decide que eso sería lo mejor para él también. Sin embargo, a renglón seguido el merolico advierte que en la mayoría de los casos el hijo del rico podrá realizar su sueño, mientras que “el hijo del trabajador [*al público*], su hijo, tendrá en la cabeza puras ilusiones, puras esperanzas” que no se podrán lograr por falta de acceso a la educación.

A continuación el merolico narra una escena en la que un obrero, que se va haciendo viejo, intenta vez tras vez ganar suficiente dinero para “juntar”, trabajando horas extras y con los años agotándose prematuramente. Al darse cuenta finalmente de la imposibilidad de lograr su sueño, se enfrenta a su hijo cuando éste le anuncia que lo acaban de correr de la fábrica por “luchar contra los charros” sindicales. El padre, enajenado por demasiado contacto con la televisión y las historietas, se pone furioso, diciéndole al joven: “Para eso me estuve sacrificando toda la vida, habías de dejar tu política y ponerte a trabajar”. Inmediatamente después, a manera de ejemplo, el merolico hace que el padre responda correctamente a su hijo, lo cual contrasta con lo anteriormente dicho: “Adelante hijo, si yo no fui capaz de darte un mundo mejor, usted vaya a buscar otros caminos. Adelante hijo mío, no lo entiendo bien, pero adelante”.

Al terminarse este episodio, el merolico vuelve a su papel de “vendedor” de pomadas, concluyendo su espectáculo con un último brinco de la Chumina y con el siguiente comentario:

Recuerde que estamos en el teatro y que después de que mi pulga caiga tendrá usted que imaginar, a ver si se atreve, lo que hay más allá de sus narices, pero ya no en el teatro, sino en la realidad. Lista Chumina, a la de una, a la de dos, a la de tres, mire usted cómo se eleva, primer brinco mortal en el aire, segundo, qué bonito, tercero, cae mi Chumina. Muchas gracias.

Según las circunstancias de la presentación, *La Chumina*, como gran parte de las obras cortas de CLETA, puede convertirse en monólogo del merolico, haciendo éste todos los papeles y cambiando parcial y rápidamente de vestuario y de voz. Aparte de varias representaciones de esta índole a las que hemos asistido en la ciudad de México, *La Chumina* se representó en forma de monólogo en la Universidad de Arizona el 30 de noviembre de 1983. Cada presentación ha seguido la estructura básica que

queda apuntada en el texto que acabamos de comentar, pero los chistes, los poemas y el intercambio con el público siempre varían de representación en representación, comprobando el aspecto básicamente oral de esta forma artística.

Resulta obvio, pues, que existe un parentesco innegable entre el teatro de merolico tal cual lo desarrolla el Llanero Solitito y la tradición popular, y por lo menos parcialmente teatral, del vendedor ambulante. Mientras en el caso de éste los recursos de tipo teatral sirven al propósito de vender un objeto, el Llanero Solitito pretende cumplir con objetivos de tipo artístico a la vez que políticos: La concientización de la clase trabajadora. Espectáculo que varía con cada representación, el género de teatro de merolico debe mucho a la tradición popular del juglar y de la comedia del arte por su aspecto "oral", por no apegarse estrictamente a un texto escrito y por ser reflejo vivo y crítico de las relaciones sociales imperantes. Finalmente, la incorporación del público a la obra, la utilización de poesía popular y de personajes del teatro popular de carpa, la crítica a los medios masivos de comunicación y el examen crítico de tradiciones enajenantes, como la canción ranchera, constituyen todos elementos característicos del nuevo teatro popular, los cuales se reúnen en la obra de merolico *La Chumina* haciéndola una forma de comunicación por y para el pueblo, un teatro verdaderamente popular.

D. El juguete cómico y el panfleto

Género algo informe en el cual cabe una gran parte de las obras de CLETA, el juguete cómico está, según Nomland, "a un corto paso adelante del diálogo"; se halla en el teatro para niños, en las funciones de marionetas y en el circo, y "varía del diálogo solamente en que es más restringido en cuanto al asunto y se limita a una situación cómica con el fin primordial de hacer reír al público". El crítico agrega que la revista teatral "no es a menudo otra cosa que una serie de juguetes cómicos intercalados entre números musicales", aunque el juguete no sólo forma

parte de un espectáculo mayor sino que se ha usado como *encore*, como “fin de fiesta” después de una obra seria, y se han presentado grupos de ellos como si fuera una obra en un acto. Se nota además que la popularidad de este género “ha disminuido en años recientes” y “la mayoría data del siglo XIX”. Finalmente, “la mayor parte de los juguetes cómicos descansan en tramas humorísticas a base de evidencias inconclusas e identidades equivocadas” [135-136].

Aunque en los juguetes cómicos de CLETA no se halla ausente de modo alguno el propósito de “hacer reír al público”, éste no es el único fin que persiguen estas piezas, ni quizás el “primordial”, lo cual no nos debe sorprender. La forma que le ha dado CLETA, igual que en el caso del monólogo, el diálogo y el teatro de merolico, constituye una evolución del género de acuerdo con los planteamientos y los lineamientos generales que ha ido adquiriendo el arte popular en los últimos 20 años (véase nuestro capítulo 1 para una discusión de este fenómeno). Lo mismo podría decirse de las obras del teatro popular dentro del Estado, comentadas en nuestro capítulo 2, de los experimentos dentro de la estructura del teatro carpero del Grupo Cultural Zero, materia de nuestro capítulo 4, y la utilización del corrido para fines de denuncia, característica de algunas obras de Felipe Santander, lo cual se comentará más en nuestro capítulo 5.

El juguete cómico es un género fundamental en el trabajo de CLETA porque se presta fácilmente a necesidades de tipo inmediato: Igual que en los tres géneros ya estudiados, el juguete requiere de pocos personajes para su realización y, como explica un integrante del CLETA-Centro, “si tienes una función y hay una huelga o un plantón, será más fácil reunir a uno, dos o tres artistas que a diez” [Entrevista personal, julio de 1984].

En este sentido, es significativo que CLETA utilice el término “juguete cómico” como sinónimo de “panfleto”, siendo éste un trabajo “que es necesario por su inmediatez en determinadas circunstancias” [Pineda Baltazar, “CLETA: Movimiento cultural”]. Son obras que han sido “representadas y probadas cientos

de veces antes de ser escritas” [Introducción de E. Cisneros a *Buscando al pueblo* y *La Chumina*] y cuya génesis ha correspondido a situaciones ante las cuales CLETA decidió en algún momento manifestarse artísticamente, con el fin de contribuir a que esas situaciones se resolvieran o modificaran de acuerdo con los intereses y necesidades del pueblo. Es más: para los Cletos el término “panfleto” no es sinónimo de “obra de poca calidad”; al contrario, explica Enrique Cisneros:

Hay panfletos bien hechos y los hay mal hechos. Nosotros pugnamos por el panfleto bien hecho, y que requiere toda una práctica y una larga experiencia. Porque llegar a plantearte qué hay que decir mañana teatralmente de lo de la invasión a Granada, cuando hoy la están invadiendo, es una situación compleja. Poder llegar a decir algo en pocas palabras de un hecho complejo, no es fácil. En ese sentido sí le entramos al panfleto, pero no somos exclusivamente panfletarios [Pineda Baltazar, “Nosotros no queremos”].

De hecho, aunque muchas de las obras de CLETA denominadas “juguetes cómicos” o “panfletos” han surgido a raíz de una situación concreta, como se verá a continuación, las que se imprimen como parte de la “Serie Obras de Teatro” (libretos de 32 páginas) no corresponden a la visión estereotipada que se tiene frecuentemente de un “panfleto”; no son obras elaboradas de la noche a la mañana para responder a algún hecho político. No nos equivoquemos: CLETA sí elabora esta clase de trabajo, la que frecuentemente presenta en actos políticos, sin embargo, lo que caracteriza los juguetes y panfletos de la “Serie Obras de Teatro” en su potencialidad para trascender el contexto temporal y espacial dentro del cual han surgido. ¿Qué es lo que presta a estas obras un cierto grado de universalidad? Consideremos el caso de la obra original de Enrique Cisneros titulada *Buscando al pueblo*, nacida durante la permanencia de su autor en el grupo “Poca Madre” del barrio de Tepito (1975), y que “pretende

llamar la atención de compañeros que viviendo en el barrio, al entrar a estudiar a la Universidad niegan 'la cruz de su parroquia' y cuando se refieren al pueblo hablan de nosotros en tercera persona" [Introducción de E. Cisneros a *Buscando al pueblo*]. Se trata de una obra surgida del contacto con una situación concreta; es más, una que corresponde precisamente a conflictos generalizados emanados de las diferencias de clase socioeconómica. Este hecho, para nosotros, es determinante para que muchos juguetes cómicos o panfletos de CLETA sean menos inmediatistas y para que se presten a la adaptación de parte de otros grupos, en otros tiempos y lugares, pero que viven una realidad semejante a la reflejada en la obra.

Los personajes de *Buscando al pueblo* son varios, pero según una acotación inicial esta obra "se representa con dos actores que doblan personajes, pero puede ser escenificada por más". En las presentaciones a las que nosotros hemos asistido, tanto en la ciudad de México como en la Universidad de Arizona, un actor hace el papel del "Alumno que va a buscar al pueblo", mientras otro se encarga de los nueve papeles restantes, cambiándose rápida pero sólo parcialmente de vestuario entre las varias escenas.

La pieza se inicia en un salón de clases donde el maestro está dejando a sus alumnos un trabajo: "Nos encontramos en la Universidad y con eso de que los programas de estudio dicen que el estudiante se tiene que vincular con el pueblo, me van a traer un estudio sobre el pueblo. ¿Hay alguna duda?" Esta forma artificial de crear dicha clase de vínculo provoca en el alumno una respuesta no sorprendente: "[*Entre el público*] Oiga maestro, ¿dónde podemos encontrar al pueblo?", a lo que el maestro responde hábilmente: "Búsquelo usted, es su trabajo". A continuación, el alumno, sin saber por dónde empezar, se embarca en una odisea por el recinto universitario, haciéndoles la misma pregunta a muchos estudiantes de otras carreras. Esta estructura sirve no sólo al propósito de mostrar la falta de nexos entre estos individuos que se suponen típicos universitarios en México y el

pueblo, sino también se presta para introducir el elemento satírico, que resulta del estereotipo de los que cursan determinados campos de estudio.

El primero con quien se encuentra el alumno es un estudiante de leyes, entre cuya palabrería extraemos los siguientes comentarios: “Según he visto en los periódicos y según me han enseñado en la Universidad al pueblo lo puedes encontrar junto a nuestro presidente [...]. Al pueblo lo puedes encontrar en la Constitución [...] fundamentalmente en los artículos 27 y 123 producto de las luchas del pueblo mexicano durante la Revolución y bla, bla, bla”. Obviamente, se aprovecha este encuentro para introducir en la obra una crítica dirigida no sólo a la enajenación del estudiante, sino también a la retórica oficial en México, al oficialismo en la prensa y a las garantías legales para el pueblo que frecuentemente resultan ser puro papel.

El segundo encuentro es con el estudiante de ingeniería que entra “haciendo cuentas y leyendo un gran libro” y comentando consigo mismo algo que parece ser pura jerigonza científica, pero que puede interpretarse como un interesante comentario sociopolítico: “365 menos 622 nos da un punto uno de diferencia porque no es lo mismo la presión que viene de arriba para abajo que la que viene de abajo para arriba”. Al ser interrogado por el alumno, su respuesta obviamente tiene mucho menos sentido que la anterior, y demuestra su grado de enajenación: “Al pueblo, ah, si aplicas esta fórmula desde la A hasta la B y según el cateto cuadrado seguramente que lo encontrarás”. El alumno, todavía muy ingenuo, apunta todo lo que dice el otro.

Después, entra un estudiante de odontología “que viene lavándose los dientes”. Éste aconseja que “para saber si alguien es del pueblo lo primero que tienes que hacer es abrirle la boca [*le revisa al alumno la dentadura*]. Si tiene las muelas picadas es del pueblo. Con eso de que el pueblo come muy mal y nunca se lava los dientes. Científico, científico compañero”. En seguida, el alumno “se dirige al público y les revisa la dentadura”, comentando: “Éste no es del pueblo, los tiene de oro”, incorporando

así al público otra vez a la obra, y en el acto quizás desmintiendo lo aconsejado por el estudiante de odontología.

A continuación entra el estudiante de antropología, “quien de rodillas y con una lupa ‘rastrea’ el terreno”. Su respuesta al alumno es la siguiente: “En México entre los mayas y los aztecas grandes sectores de la población ya pertenecían al pueblo. Muy fácil muchachito, al pueblo lo puedes encontrar en el Museo de Antropología [...]. Ahí hay unas calaveritas y abajo dice ‘pueblo Maya’. Ahí está”. Pero el alumno, “desilusionado”, insiste en que quiere encontrar “al pueblo actual, al de ahora para hacerle una entrevista”. Luego, el estudiante de antropología muestra su propia alienación de su sociedad, así como su miopía extrema: “¿El actual? Este... este... discúlpame compañero, pero es que eso todavía no me lo enseñan, es que apenas estoy en segundo semestre”.

El “porro”, especie de rufián que so pretexto de ser estudiante mantiene la “paz” en algunos recintos universitarios de México, entra y responde en forma agresiva a la llamada del alumno: “¿Compañero? ¿Qué soy caletín para ser compañero?” Al ser interrogado sobre el paradero del pueblo, explica al alumno, “molesto y agrediéndolo”: “Al pueblo yo también lo ando buscando. Lo encuentro y le parto su jeta [*lo persigue y sale*]”.

En la próxima escena el alumno, “desilusionado”, deja el recinto universitario y se va a su colonia a buscar a un amigo, el estudiante consciente, quien en ese momento se encontraba en una asamblea de colonos. El alumno interrumpe a su amigo mientras éste hace unos comentarios a la asamblea, claves para el tema de la obra: “Compañeros colonos, en primer lugar queremos agradecerles que a los estudiantes de la colonia nos hayan tomado en cuenta invitándonos a esta reunión sobre los terrenos del barrio”. Explica además que “varios compañeros ya se están organizando para lo que nos habían solicitado del consultorio popular y lo del bufete jurídico”. Al ver a su amigo el alumno, el consciente lo saluda: “Hola mano, qué bueno, qué

bueno que viniste. ¿No decías que las juntas de colonos era pura perdedera de tiempo?” El alumno explica que busca al pueblo y que tiene que hacer una encuesta, y el consciente, “burlándose y sin entender bien”, le responde que vaya a entrevistar a su papá. Pero el alumno, “enojado”, declara: “¿Mi papá? Él gana el sueldo mínimo, él no es del pueblo”, demostrando su ignorancia de los hechos sociales además del elitismo mental que esta obra busca denunciar. Pero ni siquiera el último consejo del consciente puede sacar al alumno de su ilusión: “Sólo lleva tu vista más allá de tus narices. Aquí está el pueblo. Tú, yo, todos ellos, veles las manos callosas pero vacías de dinero”.

Todavía sin norte, el alumno va a buscar al pueblo a la Zona Rosa. El encuentro que tiene con un estudiante de arte dramático sirve a tres propósitos: seguir mostrando la ceguera del alumno, provocar la risa mediante la presentación de otro estudiante estereotipado y presentar una perspectiva elitista sobre el mismo trabajo de CLETA y sobre el arte popular en general. Entra el estudiante de arte dramático “con modales muy, pero muy refinados” (este personaje normalmente adopta formas de comportamiento propias del homosexual estereotipado). Declara que estudia arte dramático “para hacer teatro” y el alumno pregunta: “¿Cómo los de CLETA?”, a lo cual el otro responde: “¡Ay, qué cosas dices! Yo soy de Bellas Artes; los de CLETA, toco madera”. Cuando el alumno le hace la pregunta sobre dónde puede encontrar al pueblo, la respuesta es la siguiente: “[*Horrorizado*] ¿Al pueblo? Ay, ay, y más ay. ¿Qué tiene que ver el pueblo con el arte? El pueblo, fuchi, fuchi”.

La odisea del alumno termina cuando vuelve a sus clases en la Universidad, lugar en el que se efectuará la ya esperada revelación: Un obrero interrumpe la lección para pedir a los estudiantes su solidaridad con la huelga en la fábrica, a lo cual el alumno, todavía enajenado, replica: “Mejor deberían ponerse a trabajar. Están interrumpiendo la clase.” La siguiente respuesta del obrero provoca el repentino y cómico descubrimiento de parte del alumno:

Obrero: Disculpen pero es que para seguir adelante con las luchas del pueblo...

Alumno: ¿De quién?

Obrero: Del pueblo.

Alumno: Cierren las puertas que no se escape, a ver las muelas picadas; ¿dónde tienes el cateto cuadrado?

Obrero: ¿Cuál cateto cuadrado? Yo no fui, yo acabo de llegar.

Alumno: Ahora me enseñas el cateto cuadrado.

Obrero: ¿Cuál cateto cuadrado? ¡Méndigo mono loco!

[*lo empuja y sale*].

La siguiente y última escena lleva hasta sus últimas consecuencias el tema de la enajenación del estudiante y del maestro universitarios mientras éste lee y comenta selecciones de los trabajos presentados:

Muy buenas tardes queridos alumnos, he revisado muy bien sus trabajos y quiero hacer una felicitación muy especial al niño Mario por el trabajo que me presentó.

Les voy a leer dos partes que son altamente constructivas, científicas y edificantes: “El pueblo en nuestro país afortunadamente ya no existe; se conservan algunas muestras por folklore para atraer turistas de los Estados Unidos”. Magnífico, magnífico. Aquí está otra nota muy interesante que denota un alto grado de investigación: “El poco pueblo que existe es muy mal hablado ya que dice muchas chingaderas que se oyen de la pu... ma...” ejem [*se congela la escena*].

Como en muchas obras de CLETA, esta escena final termina en una nota cómica. Además, se da una ruptura en la acción para que uno de los actores pueda reafirmar la base seria y real de la pieza, y a la vez provocar una toma de conciencia en el público: “Compañeros, esto que acabamos de presentar es en broma y es en teatro, pero muchos estudiantes que son hijos de trabajadores

hacen cosas como éstas en la vida real. Si las universidades existen es porque los trabajadores trabajan”. Notemos que es de doble filo la toma de conciencia que se procura suscitar mediante este final: por una parte, entre los jóvenes, a fin de evitar en ellos la mentalidad enajenada del alumno; y por otra, entre los trabajadores, con el propósito de contribuir a que más de ellos adquieran “conciencia de su valía, de su fuerza: conciencia de clase” [CLETA, *¿Qué es CLETA?*].

Buscando al pueblo, en fin, es una obra que intenta corregir lo que se considera un vicio social: el olvidarse de las raíces populares de uno, precisamente cuando los conocimientos adquiridos en una universidad pueden ponerse al servicio de su pueblo, tan necesitado de este tipo de ayuda de parte de sus hijos para poder salir adelante en su lucha por una vida mejor.

El tema evidente de este juguete cómico puede generalizarse además a otros sectores de la población. E. Cisneros apunta en su introducción que se pretende también “cuestionar las actitudes de muchos otros que perteneciendo a la pequeña burguesía oscilan entre el arribismo de ser ‘alguien’ y el intento de plegarse a las luchas de los trabajadores”. Este segundo tema subyacente, junto con el otro más obvio, es lo que rescata esta pieza del “inmediatismo” que caracteriza frecuentemente a trabajos de este género y que restringe su elemento de actualidad. En fin, la naturaleza de los conflictos, basados en divisiones de clase, proporciona cierto grado de universalismo que permite que esta pieza, como obra de arte popular, sea retomada por otros artistas; éstos, a su vez, la pueden hacer suya, utilizándola tal cual queda apuntada en el texto escrito, o bien la pueden adaptar libremente para que satisfaga mejor las necesidades de otro público popular.

Obras de CLETA: conclusiones

En nuestro comentario del trabajo teatral del CLETA hemos intentado dar la visión más representativa posible de obras

pertenecientes a los géneros más desarrollados por la organización: el monólogo, género caído en desuso en el teatro comercial, pero que sigue vivo y fuerte en el teatro popular; el diálogo cómico, que sigue los lineamientos del teatro popular carpero; el teatro de merolico, nueva versión de la tradición popular del vendedor trashumante; el juguete cómico, otro producto del teatro de revista, y el panfleto, género que se ocupa de problemas inmediatos. Hemos visto cómo CLETA ha retomado obras de otros autores, adaptándolas según las necesidades del pueblo mexicano actual, y cómo ha utilizado formas y tipos teatrales populares para expresar una visión crítica de la realidad política y socioeconómica de hoy.

Habrá resultado obvio que las obras que hemos analizado son originales de Cisneros, o adaptaciones hechas por él. Como hemos visto en nuestro bosquejo histórico del CLETA, Cisneros ha constituido en los últimos años la fuerza motriz de la organización, reconstruyéndola y consolidándola a nivel nacional a partir de su disolución casi completa en 1982. Desde entonces muchos de los grupos nuevos que han recibido su formación o impulso artístico por obra de Cisneros se han iniciado en el teatro popular montando las piezas de él. Además de las que ya hemos mencionado, se cuentan *La fábrica de los billetes* y el "panfleto" *La represión infantil*. Sin embargo, éstas no son las únicas obras que los varios grupos del CLETA mantienen en repertorio, aunque hasta el momento siguen predominando espectáculos creados por antiguos integrantes de la organización; por ejemplo, *Gringo el dragón*, creación colectiva del grupo Zumbón; *Los gatos valerosos*, original de Fernando Betancourt, y el diálogo carpero *Pero sigio siendo el rey* del grupo Saltimbanqui, así como una obra del extranjero, *El asesinato de X*, creación colectiva del Libre Teatro Libre (Chile-Argentina), casi todas editadas y que están a la venta en las funciones de CLETA.

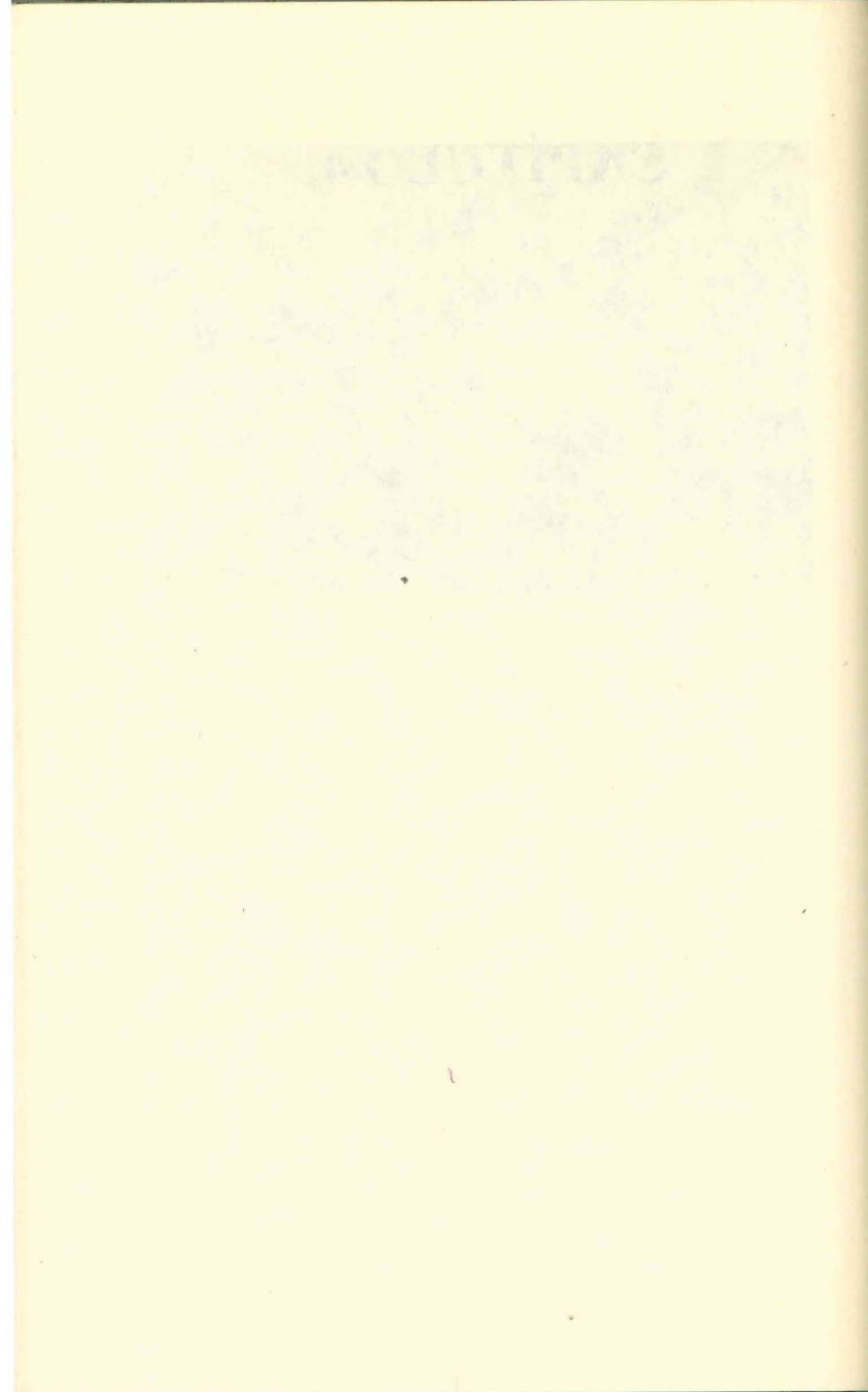
Quisiéramos señalar que, como dramaturgo, Enrique Cisneros últimamente no se ha limitado a los géneros mencionados en este estudio, sino que ha desarrollado también obras más



Grupo Zopilote.

largas y más complejas, como *Nazionalismorevolucionario*, y *Primero de mayo en el cielo*. Hasta ahora estos trabajos han sido montados pocas veces debido a ciertas exigencias inherentes a ellos: Requieren una sala, escenografía, luces y otros elementos que rebasan los medios con que actualmente cuenta CLETA. Sin embargo, la organización espera empezar pronto a extender su trabajo hacia formas teatrales más complejas, siempre colaborando, mediante su gran talento y visión clara, a la lucha de sus hermanos de la clase trabajadora de México, y constituyendo parte importante, como hemos visto, del movimiento del nuevo arte popular latinoamericano.

CAPÍTULO 4



Teatro popular independiente: el Grupo Cultural Zero

Introducción

Como ejemplo de grupo de teatro popular que funciona en lo esencial, aunque no completamente, en forma independiente, presentaremos en este capítulo el trabajo del Grupo Cultural Zero, de Cuernavaca. En el otoño de 1983 el Grupo Zero realizó una gira por las zonas rurales de diversos estados de la parte central y sur de la República, bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública; sin embargo, desde su génesis el grupo se ha sostenido principalmente prestando sus servicios de una forma independiente. Así, viene a ser representativo de muchos grupos artísticos que luchan hoy día por la supervivencia económica en México sin querer aliarse en forma permanente a los programas de las distintas instancias del Estado, aunque recurren a estos programas por razones económicas y/o para alcanzar un público más amplio.

Pero a pesar de las ventajas que han obtenido por su trabajo con la SEP, el Grupo Zero lamenta que este organismo seleccione las obras que presenta un grupo, restringiendo el tipo de trabajo que se realiza ante los públicos campesinos. Estas restricciones para el Grupo Zero son arbitrarias: la SEP le prohibió presentar su espectáculo titulado *Yo soy chicano*, que muestra el lado feo de

la vida del bracero mexicano en Estados Unidos, aunque le permitió presentar algunos actos de Carballido, en los cuales se explora toda la problemática de la vida capitalina [Entrevista, julio de 1984]. Arbitrariedad, quizás, o posiblemente una cuestión de preferencias por parte del gobierno: tratar de evitar que el campesino emigre al Distrito Federal, pero dejarle la opción de emigrar a Estados Unidos. Con todo, durante la participación del grupo en programas estatales, se limita su independencia artística y política.

El Grupo Cultural Zero nació a la vida cultural en junio de 1978, y desde entonces está dedicado de tiempo completo a las actividades artísticas, esencialmente en lo que se refiere a teatro, poesía y música. Mediante un método colectivo de trabajo, el Grupo Zero extrae de la realidad del pueblo mexicano la materia prima para crear sus obras. El marco de sus representaciones no se ha limitado a lugares cerrados ni a salas de público seleccionado, sino que “su grito, su canción, poesía, han transformado el parque, la plaza, el portal de la iglesia y la cancha deportiva en un escenario de la vida” [Materiales publicitarios del G.Z.]. El grupo explica de la siguiente manera el simbolismo de su nombre: “‘Cero’, un elemento que por sí solo no vale nada. El principio y el fin de un proceso. ‘Hora Cero’, momento decisivo del inicio de una lucha. ‘Z’ (Zeta), aún seguimos vivos” [ibid.].

A continuación examinaremos algunos antecedentes históricos del Grupo Zero y comentaremos sus experimentos con el teatro carpero, en el cual se ha distinguido particularmente.

Grupo Cultural Zero: antecedentes históricos

De los seis integrantes que componen actualmente el Grupo Cultural Zero, cinco de ellos anteriormente fueron miembros del ya desaparecido grupo pionero independiente, Mascarones. Bajo la dirección de Mariano Leyva, este grupo trabajó en forma independiente por más de diez años, manteniéndose económica-

mente mediante la venta de sus discos, carteles y libros. En su serie de publicaciones llamada "Cuadernos del Pueblo" aparecieron por lo menos diez títulos de poesía popular mexicana y de teatro latinoamericano contemporáneo e indígena bajo el lema de "un pueblo con cultura será siempre un pueblo fuerte y libre". El grupo fue de los primeros que trabajaron con CLETA en 1973, y colaboró con esta organización hasta agosto de 1974 (véase el capítulo 3).

José Manuel Galván, del Grupo Zero, afirma que en Mascarones "se dieron buenas búsquedas y logros muy buenos con respecto a la formación de un equipo", pero en 1978 once de los 20 integrantes del grupo se separaron para formar el Grupo Cultural Zero. La razón principal que dan los "Zeros" para aquella salida en masa es la falta de una organización democrática para poder hacer unos planteamientos de desarrollo del mismo grupo. Dicha falta llevó a un "estancamiento total", crisis acarreada por la actitud de Leyva, de quien partían todas las decisiones, tanto administrativas-económicas como estéticas.



Grupo Cultural Zero en *En la tierra del nopal*. Fotografía: D. Frischmann.

Además, el trabajo de Mascarones se centró en el género de la poesía coral, que consiste en la declamación de piezas poéticas realizada entre todo un grupo de recitadores. Eduardo López, del Grupo Zero, sostiene que Leyva se negó a experimentar más con ese género que consideraba “suyo”, y a pesar de que éste constituía la base del repertorio del grupo, su desarrollo “se quedó en niveles primarios”. Además, el grupo “quería hacer en realidad teatro”, hecho que también contribuyó fuertemente al nacimiento del Grupo Cultural Zero [entrevista, julio de 1983]. El grupo todavía tiene en repertorio algunas obras de poesía presentadas en forma coral, como “Revolución raptada”, del mexicano José Muñoz Cota, y “Despierta joven América”, del colombiano Carlos Castro Saavedra; sin embargo, obras teatrales propiamente dichas han venido a asumir un lugar de primera importancia en el trabajo del Zero, en particular el género de teatro carpero, como veremos más adelante.

El nuevo grupo se salió de la ciudad de México para ubicar su lugar de residencia y centro de estudio en la ciudad de Cuernavaca, aunque presentándose con frecuencia en el Distrito Federal. Pronto estableció su taller y oficinas en el Taller Siqueiros y solicitó la participación del teatrista veterano Humberto Proaño como director y asesor artístico. Desde entonces ha realizado varios centenares de presentaciones en casi todos los estados de la República, donde ha trabajado bajo el patrocinio de algunas instituciones públicas (como la SEP y universidades estatales) o asociaciones locales o independientes interesadas en la promoción de la cultura (grupos campesinos independientes y sindicatos); se presenta con regularidad también en colonias populares y en huelgas. Nosotros tuvimos la oportunidad de acompañar al grupo a Xoxocotla, Morelos, en julio de 1983, donde su función, patrocinada por los maestros de la Escuela Normal Popular de ese pueblo y realizada en la cancha deportiva pública marcó el día de clausura de clases.

La fama del Grupo Cultural Zero también lo ha llevado más allá de las fronteras nacionales, principalmente a Estados Uni-

dos, donde se ha presentado en California, Texas, Arizona, Nuevo México, Oregón, Washington, Detroit y Chicago; también ha participado en el Festival Internacional de Teatro de Nancy, Francia. De abril a mayo de 1984, realizó una gira internacional que incluyó su participación en el XI Festival de TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán) en Santa Bárbara, California, en el cual su nuevo espectáculo carpero *En la tierra del nopal* se destacó entre las mejores obras del festival chicano. La última función de su gira fue dada en Tucson, Arizona donde el pueblo méxico americano y universitario acudió en masa al espectáculo programado en El Pueblo Neighborhood Center.

Desde los tiempos de Mascarones, los Zeros han participado activamente en TENAZ, y prueba de su interés por la dramaturgia y por la problemática chicanas es su espectáculo titulado *Yo soy chicano*. En este popurrí de canciones y obras del Teatro Campesino de Luis Valdez se incluyen los actos *Soldado razo* y *Las dos caras del patroncito* [véase Frischmann, "El Teatro Campesino"]. El Grupo Zero considera que los mexicanos tienen una imagen equivocada de los "hermanos" que están al otro lado del río Grande; por lo tanto, es necesario que el pueblo entienda quiénes son los chicanos y cómo son utilizados, como en *Soldado razo*, para una guerra que "no es de ellos ni que ellos buscaron".

Este espectáculo, que representa un "compromiso" del grupo con los teatros chicanos, fue estrenado en Cuernavaca junto con la Exposición del Cartel Chicano en el Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca (IRBAC) el 17 de marzo de 1979. *Yo soy chicano* queda como uno de los espectáculos que "más satisfacción" le ha dado al Zero como grupo, y es el que lleva más representaciones: cerca de 800 durante cinco años de trabajo [Entrevista, julio de 1983].

Prueba de la conciencia social y artística del grupo a nivel popular es su papel fundador (como Mascarones) de las Tandas Culturales de Tlaltenango. Este evento anual, que acompaña la conmemoración de la Natividad de la Virgen María en un barrio de Cuernavaca, fue creado para reemplazar la borrachera gene-

ral que caracterizaba hasta 1973 esta fiesta del pueblo. Fue entonces cuando a petición de 300 feligreses el presidente municipal de Cuernavaca prohibió la instalación de “cantinas y centros de vicio” durante los diez días de la feria. Dos años más tarde, “con el objetivo de brindar diversión saludable, educativa y concientizadora”, se fundaron las Tandas Culturales tanto por iniciativa de la comunidad como de los grupos Mascarones y Huachichilas, bajo el lema de “arte y cultura para la liberación”. El capellán del Santuario de Tlaltenango, el presbítero Baltazar López Bucio, observa que este lema “responde a la corriente de artistas comprometidos con ese mismo pueblo que intenta liberarse de todas las enajenaciones, muy principalmente de la diversión comercial, que mantiene a un público cautivo para introyectar mejor la dominación capitalista”. Es más: “El pueblo necesita de cada vez más tribunas para expresarse artísticamente porque estamos asistiendo a la primavera de la música y teatro populares, como reflejo de las luchas de liberación en América Latina” [Tandas Culturales:1]. Vale hacer notar que esta aseveración de López Bucio corrobora una de las tesis que guían nuestras investigaciones.

El grupo Mascarones-Zero ha participado anualmente en la feria tanto a nivel artístico como organizativo, y durante sus diez días se programan presentaciones diarias de distintos grupos de música y de teatro de México, Centroamérica y del suroeste de Estados Unidos, incluyendo a integrantes de CLETA, Teatro Vivo de Guatemala, concheros aztecas, Felipe Santander, Gabino Palomares y Teatro de la Gente de San José, California [Tandas Culturales]. En fin, las Tandas Culturales de Tlaltenango vienen a ser una manifestación importante del nuevo arte popular al cual se dedica este estudio, y constituye otra prueba del lugar destacado que ocupa el Grupo Zero en ese movimiento en México.

Actualmente, el Grupo Zero sigue su intensa preparación artística desde el Taller Siqueiros, y dedica cinco horas diarias, bajo la asesoría técnica del maestro Proaño y otros especialistas,

a talleres de actuación, danza- calentamiento, juegos teatrales y voz-dicción-música, así como al ensayo de obras. En las tardes los Zeros programan funciones e imparten gratis talleres de actuación a niños y adolescentes en Cuernavaca y Tepoztlán.

Grupo Zero: objetivos y carácter popular

El objetivo ideológico del Grupo Cultural Zero es “servir al pueblo a través del teatro”. El grupo considera principalmente al teatro como “un foro abierto a la reflexión crítica de los problemas sociales, ajustado a los cánones y exigencias que son peculiares de la producción artística”. En esa virtud y por esos medios, el teatro viene a ser “un instrumento para ayudar a la transformación de las estructuras opresivas que apuntalan un mundo en decadencia” [Materiales publicitarios].

Dentro de este enfoque general, el Grupo Zero considera como propósitos específicos de su actividad los siguientes:

1. Cooperar en la difusión de aquellas obras del teatro nacional cuyos autores comparten nuestras preocupaciones, así como las mejores manifestaciones del arte universal que constituyen herencia común de la humanidad, conscientes de que el arte verdadero tiene una función eminentemente social.
2. Rescatar y dar expresión dramática a las aportaciones poéticas vernaculares que constituyen nuestra herencia, desde el remoto pasado precolombino hasta el corrido en el que el pueblo refleja sus vivencias.
3. Investigar y recuperar otras manifestaciones teatrales nacidas de la inspiración popular, como el sketch de carpa y las expresiones de sus mitos y leyendas [*ibid.*].

Por lo tanto, el grupo entra perfectamente en nuestra concepción del nuevo teatro popular, emparentándose con los grupos exa-

minados anteriormente. Asigna a su trabajo una función eminentemente social y concientizadora, trabaja fuera del circuito comercial y desarrolla y promueve principalmente formas artísticas populares. Tiende a la creación colectiva de sus obras originales y adopta otras obras de calidad popular como las de Valdez. Su público generalmente consiste en estudiantes, maestros, obreros, colonos, campesinos y otros que comparten su perspectiva sumamente crítica de la realidad política y socioeconómica del México actual. Por lo tanto, su trabajo responde a los intereses de un público que según nuestras definiciones de trabajo es popular (véase el capítulo 1).

Grupo Zero: el teatro carpero de revista

El género que ha desarrollado más es indudablemente el teatro carpero de revista. En este apartado ampliaremos lo dicho sobre este género en el capítulo anterior respecto al trabajo de CLETA (véase el capítulo 3).

Para el maestro Ignacio Merino Lanzilotti, investigador destacado de esta forma teatral, el “género mexicano” apareció primero como “débil parodia del teatro ínfimo derivado de la zarzuela española de género chico”, cuyos orígenes remotos son las églogas, farsas, autos, juegos de escarnio, pasos y entremeses que se representaban durante el reinado de los Reyes Católicos [VIII]. El investigador observa que “el mexicano es carpero por naturaleza”, y esta cualidad ya puede observarse en los “baldzames” y los “teltlahuehuetzquiti” entre mayas y nahuas, respectivamente, descritos en la *Relación de las cosas de Yucatán* de Fray Diego de Landa, así como en las fiestas a Quetzalcóatl en Cholula, relatadas por el padre Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias*. Esta tradición teatral autóctona aseguró a los misioneros españoles la participación voluntariosa de los indígenas en el teatro evangelizante. En el siglo XIX, el teatro romántico nacionalista de influencia alemana, con su ensalzamiento de héroes



Grupo Cultural Zero en *En la tierra del nopal*. Fotografía: D. Frischmann.

locales, tipos nativos y temas vernáculos, aproxima el teatro a la vida del pueblo; y a fines del siglo XIX y comienzos del XX, el teatro español de género chico ofrece los elementos formales para la consolidación de un teatro mexicano nacional [IV-VII]. Este teatro, comenta Merino Lanzilotti, que “representa la primera victoria cultural nacional a nivel auténticamente popular, es cuna de varias generaciones de cómicos que impusieron una moda en dichos y caricaturizaciones típicas, extraídas de la calle y del campo” [XI].

Este rasgo del teatro carpero de revista, ya señalado por Covarrubias [21], se reactualiza en los múltiples sketches interrelacionados que constituyen la obra *La Carpa Zero*, con unas modificaciones originales: Al lado del pelado y el policía, los campesinos y los charros, personajes asiduos de la carpa tradicional, aparecen el comisariado ejidal, el cacique, el gerente de banco rural, los granaderos (policía de motocicleta), los agentes secretos de policía y anunciadores de la televisión. El grupo nos señala que “los personajes que a diario se ven caminando por las

calles de la vida real, salen ahora al escenario de La Carpa. Acompañados por música y bailes, nos presentan por medio del chiste político, la sátira y el lenguaje de doble sentido, una crítica a los diferentes problemas que padecen los ciudadanos de nuestro país” [Materiales publicitarios].

En este aspecto, el teatro de revista se aproxima a la *commedia dell’arte italiana*, en la que un puñado de personajes-tipos conjugaba en un equipo permanente todas las contradicciones económicas, sociales y culturales de la península itálica durante unos tres siglos: Arlequín, payasito multicolor, no era sino la burlesca representación del miserable campesino harapiento y remendado que venía a la ciudad en busca de comida; el payaso blanco Brighella era otro *zanni* o sirviente igualmente llegado del campo, con su blanco atuendo campesino; el Dottore jorobado era el rico comerciante renacentista, y el famosísimo Capitano, con su traje lujoso, pero que se caracterizaba como el mayor fante y cobardón del mundo, representaba a los ejércitos españoles, tan importantes en ese momento [Brun:1].

Resulta interesante observar la presencia de los personajes-tipos también en los actos de Valdez, algunos de los cuales forman parte del repertorio del Zero. Ante este hecho, uno no puede sino preguntarse en qué medida el interés del Zero en el género teatral de carpa responde a su conocimiento del trabajo de Valdez. Aunque no es el único grupo que en México ha experimentado en años recientes con esta forma teatral, parecen existir posibilidades interesantes de influencias *chicanas* en la dramaturgia del Grupo Zero. Al interrogar al grupo sobre las influencias artísticas recibidas de los teatros chicanos, respondió que “la influencia principal del teatro chicano es la pasión y las ganas que le meten al trabajo”, además del hecho de que “se ligó a un movimiento social” [Entrevista, julio de 1983]. Tal vez nuestra hipótesis no sea certera, aunque no deja de sugerir posibilidades interesantes.

El Grupo Zero afirma que ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a la experimentación con el teatro carpero de revista

porque constituye un género que “está muy cercano al pueblo mexicano”, y además por “la tradición del pueblo mexicano de usar este ‘género chico’ para comentar las noticias del día, para hacer algunas críticas a ciertos funcionarios, y en algunas ocasiones para desahogar algunas tensiones sociales”. El grupo espera llevar este género “más adelante para que tenga la importancia que tiene realmente el teatro, o sea, la de poder influir y provocar en la gente la participación social”, y agregan que “no lo hemos rescatado puramente, sino que le hemos dado un estilo más o menos de nosotros” [Entrevista, julio de 1983].

Merino Lanzilotti señala que el nombre “de revista” responde al hecho de que los principales autores de obras políticas fueron en su mayoría periodistas que tomaban sus temas de los diarios y semanarios, parodiando los problemas, noticias y manifiestos revolucionarios, y estimulando la inquietud sembrada por los periódicos [XI]. El teatrista agrega que el resurgimiento de este género hoy día responde a “ese juego de represión y escape con que el teatro suele corear los cambios políticos y la volubilidad de la conciencia moral de un pueblo”, y que este tipo de teatro crítico se ha dado por todo el mundo desde tiempo inmemorial “muy particularmente en momentos de crisis sociales” [III-IV].

Es interesante observar no sólo el resurgimiento de este género satírico, sino el desarrollo generalizado de un nuevo arte crítico y popular en los últimos 20 años, el cual, a juicio de García Canclini, responde a “nuevas condiciones económicas, sociales y culturales”, entre las cuales se cuenta la “agudización de las contradicciones del capitalismo dependiente y del sistema cultural burgués” [10]. El mismo Grupo Zero viene a corroborar la hipótesis de Merino Lanzilotti al conceptualizar el teatro como “instrumento para ayudar a la transformación de las estructuras opresivas que apuntalan un mundo en decadencia” [Materiales publicitarios].

La Carpa Zero

El grupo caracteriza su espectáculo *La Carpa Zero* como “obra de creación colectiva del Grupo Zero con material recopilado de *Los Agachados*, de Rius; de Chava Flores; *Picardías mexicanas*, de A. Jiménez; *Vida, pasión y muerte del mexicano*, y de los Ingenieros Aplanacalles y Doblaesquinas, a quienes les damos, especialmente, las gracias” [Materiales publicitarios]. Igual que ocurre con varios trabajos de CLETA, la obra del Grupo Zero constituye una mezcla de elementos originales del grupo y de otros textos especialmente reelaborados y que comparten una base popular, la que asegura la identificación del público con los personajes y



Grupo Cultural Zero.

los chistes. Además, esos textos se toman prestados como si fueran del dominio público, igual que ha hecho CLETA, confirmando una vez más el carácter colectivo que generalmente es propio del arte popular. Al mismo tiempo, el texto escrito no constituye sino una guía para la representación; ésta puede ser modificada según el tiempo del que se dispone para la misma, o según el número de artistas disponibles para una función dada. De hecho, una presentación de *La Carpa Zero* a la que asistimos se tuvo que modificar por la ausencia de un artista, y además se tuvo que cortar por las limitaciones de tiempo. El espectáculo mantuvo la coherencia a pesar de estos cambios, deleitando a jóvenes y ancianos del pueblo agrícola de Xoxocotla, Morelos.

La obra consiste en una "introducción", seguida de una serie de "sketches" y "números" musicales satíricos en los que se pone en tela de juicio el sistema político y socioeconómico del México actual. De manera similar a las obras de Arte Escénico Popular [véase el capítulo 2] y la comedia antigua, el espectáculo se abre con una introducción cantada en la que se saluda al público y se anuncia en términos generales lo que se presentará:

Muy buenas tardes
les decimos primero,
bienvenidos a ver
a los del Grupo Zero.

Que les ofrece
a todos sus artistas,
pues del mundo tenemos
las mejores coristas.

Tenemos trágicos
tenemos cómicos,
unos muy léperos
pero humorísticos.

Tenemos músicos,
unos románticos,
otros impúdicos
pero simpáticos.

Para que admiren
cómo es que en esta pista
vamos a presentar
el teatro de revista.

Y les deseamos
de una manera sana,
que gocen disfrutando
la carpa mexicana.

A continuación, un breve intercambio entre dos actores sirve para presentar una escena en la que un “pelado” queda dormido en la vía pública urbana, soñando con una “indita con morral y rebozo” cuya entrada al escenario va acompañada de la siguiente música grabada:

Llegaste el año pasado
yo te vi llegar descalza
traibas un morral cargando
cuando venías de tu casa
y 'ora andas apantallando
y alborotando a la raza.

Cuando juites pa'la tierra
dijiste que eras artista
que ya te habían hecho estrella
allá en el Teatro Blanquita
y que un productor te espera
porque te trae en su lista.

Entra “un grupo de anunciadores con máscaras y diversos productos” cuyos anuncios comerciales, parodias de los que se presentan por radio y televisión, surtirán un efecto ineludible en la indita. Mientras un coro canta: “Compre, tenga/mire, venga/satisfaga sus deseos de ser quien/en la vida siempre todo le sale muy bien”, distintos anunciadores promueven maquillaje, champú, ropa elegante, vitaminas y cigarros. Aunque por sus rasgos formales los mensajes se aproximan al discurso comercial contemporáneo, la perspectiva es sumamente crítica del fenómeno del consumismo, propio de las sociedades capitalistas actuales. Citamos como ejemplo lo siguiente:

Mire esta pintura señorita
se la pone en la cara con cuidado
y en un mes usted será
el payaso para boda más solicitado.

Para andar en forma exhuberante
hay calzado que le quita lo aplastada
y con estos zapatos de piel de ante
estará totalmente realizada.

A continuación, “la muchacha que entró de indita está totalmente transformada, inicia su ‘striptease’. Es acompañada por los anunciadores con movimientos de marionetas.” Esta escena constituye, por lo tanto, una denuncia de la degradación del ser humano, en este caso la mujer, como resultado de la presión psicológica ejercida por los anuncios comerciales. Recordemos que el fenómeno del consumismo ha sido atacado también por CLETA en su Noventario (véase el capítulo 3).

Al salir los anunciadores y la muchacha, “entra por el otro extremo un policía al ritmo de la música. Se da cuenta de que el peladito está acostado, lo despierta a silbatazos, el peladito le responde a silbidos.” Así se da inicio a un sketch que incorpora a estos dos personajes-tipos, constantes del teatro carpero, que

utilizan aquí la técnica del cómico (pelado) y el patíño (policía). El Grupo Zero reúne además en esta escena el humor cáustico y el lenguaje popular y de doble sentido, propios del género. El policía le pregunta al pelado: “¿Cuándo se pone a trabajar? ¿Qué no ha oído lo que dice el señor presidente? ¡Que hay que elevar la producción!” El pelado responde: “Pos en eso estoy de acuerdo, pero pos... las chamacas no quieren si uno no se casa”, comentario que le gana un golpe con la macana. El pobre luego da vuelta a la situación, cuestionando la productividad del policía: “¿Qué produce usted? Porque un campesino produce maíz, frijol, papas, leche, betabel [*mientras va mencionando los productos, hace la pantomima de cosecharlos*]; un obrero produce tuercas, coches, radios, camas, muebles [*igual juego que antes*]; nosotros los albañiles, ¡las casas y los edificios! [*muy orgulloso*].” Admite que hace años que no trabaja, pero ello se debe a que “no ha habido chamba”. El policía finalmente responde que lo que él produce es “seguridad”: “Velamos por la sociedad, cuidamos las fábricas, cuidamos las residencias, cuidamos los bancos. ¡Siempre estamos atentos al llamado de la patria! [*saluda militarmente*].”

El pelado, sin embargo, adopta otra perspectiva sumamente crítica del papel de la policía en el México actual: “¿Y en qué nos beneficia a nosotros? Eso sólo a los riquillos. ¿A poco seguridad es andarse aprovechando de los humildes, de las Marías, de los albañiles como nosotros?” El policía luego acusa a su contrincante de ser un “rojillo alborotador”, a lo cual el pelado contesta: “A poco cualquier persona que hable de sus derechos ya es rojillo. Enton’s por qué no meten a la cárcel a los habladores del gobierno.” El policía le acusa de “atentar contra las altas autoridades”, y el otro comenta: “¿Pos qué pasó con la libertad de expresión en esta patria libre y soberana?” De esta manera el Grupo Zero trae a colación el tema tan candente hoy día en México de las restricciones oficiales a la libertad de expresión, asunto que hemos comentado anteriormente en nuestra discusión del trabajo de CLETA.

A esta escena sigue un intercambio entre “dos actores” sobre qué elementos había en la carpa; recuerdan que “además del peladito y el policía, había el indio, el campesino, el espalda mojada”. Uno se propone sacar a un campesino del refrigerador, ya que “en el teatro siempre hay personajes en refrigeración”. Así lo hace, y el otro trae a una indita “también en una tabla con ruedas”. Al salir los actores, comienzan a actuar los dos campesinos. Luego de que se reconocen y se abrazan, él [“Juan”] explica que acaba de regresar de trabajar de ilegal en los “Yunaites”, y denuncia el maltrato de que fue víctima, diciendo que tuvo que aguantar todo por haber agarrado “la mala costumbre de comer tres veces al día”.

Aunque no se descubre hasta el final, esta escena constituye otro sueño de un mexicano pobre, ahora perteneciente al sector rural. La indita [“Juana”] explica a su compañero que las cosas han cambiado mucho en el pueblo, y luego entra el comisariado ejidal, llamando “caballero” al campesino, y rogándole que no le diga “patrón” sino “compañero”, ya que “la revolución



Grupo Cultural Zero.

mexicana acabó con esos distingos''. Les explica a los dos que les serán devueltas todas sus tierras explotadas ilegalmente por el terrateniente, "con la debida compensación depositada en el banco agrario". El cacique y el gerente del banco se portan de una manera igualmente increíble para el campesino. Totalmente confundido, éste pregunta a su compañera: "¿Este comisariado ejidal, el terrateniente y el gobernador... son mexicanos?". Al responder Juana: "¡Mexicanos y del PRI!", Juan se desmaya. Al volver en sí acepta todos los regalos del gobierno (tierras, instalaciones de irrigación) y del banco rural (semillas, fertilizantes, tractores, cancelación de deudas) y para celebrar, todos se emborrachan juntos. Pero al despertar de su sueño el campesino ya no está la indita, tan sólo el cacique que le insulta llamándole "indio pendejo". Se estatiza la escena, y el campesino es sacado del escenario.

Así se pone punto final a este sketch realizado a base del recurso de la ironía y de personajes-tipos, los cuales, no obstante la exageración cómica, son representativos de la gran mayoría de los campesinos mexicanos por la situación vital problemática que encarnan. Ésta incluye no sólo los problemas con los que se enfrenta el campesino en México, sino que el punto de vista se ensancha para abarcar también la realidad vivida por el mexicano que ha ido a trabajar de bracero a Estados Unidos.

En una próxima escena de transición, se vuelve brevemente al tema de la manía anticomunista al entrar de nuevo el policía, llevando "unos enormes lentes rojos" y comentando consigo mismo:

¡Ora por donde quiera veo rojillos! Ya no puede uno ni siquiera hacer su ronda en calma. Que si no son los agitadores... ahí anda uno corriendo tras los asaltabancos. No... si ya no es como antes. Ahora hasta los niños nos avientan sus biberones cuando tratamos de acariciarlos. Antes no, todo era sonrisas y buenos días.

El resto del monólogo del policía evoca la memoria de tiempos pasados y mejores, y de la música que se escuchaba entonces; de este modo se presenta una de las escenas más aplaudidas por los públicos del Grupo Zero, la de "Los Charros del Recuerdo". A continuación "se escucha música mientras el policía desaparece y entra un trío de ciegos tocando una melodía romántica, quedan en el centro del escenario y cantan":

Buenas noches
aquí hemos llegado
por si no nos conocen
ahora nos presentamos:
Los Charros del Recuerdo
nos dicen a nosotros.
Cantamos los momentos
amargos de uno que otro
el hueso que tenemos
nunca nos ha fallado
ya que es nuestro compadre
De la Madrid Hurtado.
Brindemos ahora y siempre
pues se acaba el sexenio
ya le queda muy poco
a Pepe pa' destierro.

Estos tipos populares constituyen una aportación original del Grupo Zero al reparto tradicional del teatro de carpa. Emplean trozos de canciones románticas mexicanas hechas populares por los muchos tríos musicales de antaño, insertándolos dentro de nuevos contextos que les confieren un carácter satírico y de denuncia, y modificando su letra sólo mínimamente. Notemos que este procedimiento difiere del uso de canciones tradicionales del Proyecto de Arte Escénico Popular (véase el capítulo 2) ya que en éste se modificaba radicalmente la letra de acuerdo con nuevos propósitos. También vimos las parodias que Enrique

Cisneros ha hecho en lo que se refiere a la poesía (véase el capítulo 3). A propósito, la primera canción de Los Charros, por el contexto en el que se coloca, recuerda mucho el monólogo de Cisneros, *El brindis del gobierno*. Uno de los Charros la presenta diciendo: “A nosotros nos dicen Los Charros del Recuerdo, porque cantamos pasajes históricos de nuestra nación. Yo recuerdo lo que le dice nuestro señor presidente, en su último año de gobierno, a la silla presidencial”:

Nosotros
que nos queremos tanto
debemos separarnos
no me preguntes más.

No es falta de cariño
te quiero con el alma
te juro que te adoro
y en nombre de este amor
y por tu bien
te digo adiós.

En total, Los Charros utilizan trozos de nueve canciones que son reconocidos inmediatamente por el público; también, la sorpresa cómica realizada a través de la técnica de la contextualización resulta sumamente eficaz. Citemos otros cuantos ejemplos: “Lo que le cantan los rancheros gringos a los braceros mexicanos: Ven/mi corazón te llama/Ven/que necesito verte”; y lo que “el bracerito le contestó: Sabrá Dios/si tú me quieres/o me engañas”; y lo que la migración le canta: “Te vas porque yo quiero que te vayas/A la hora que yo quiera te detengo.”

Los Charros también presentan canciones que ejemplifican lo que cantan “las minorías de los Estados Unidos a la justicia social” (“Te he buscado por doquiera que yo voy/y no te puedo hallar”), lo que le cantan “los pueblos de Latinoamérica a la libertad” (“Y tú, y tú, y tú/ quién sabe por dónde andarás”) y



Eduardo López (Grupo Cultural Zero en *En la Tierra del nopal*. Fotografía: D. Frischmann.

lo que le cantan "los gringos al petróleo" ("Yo estoy obsesionado contigo/y el mundo es testigo/de mi frenesí"). La última canción va dedicada a "Don Fideo Centenario v." (Fidel Velázquez, líder veterano de la Confederación de Trabajadores Mexicanos): "Toda la vida/estaré en la CTM/no me importa en qué forma/ni que a diario me quemé/yo ahí seguiré."

La escena de Los Charros del Recuerdo continúa con un largo brindis, en el que cada músico completa en forma satírica lo dicho por otro, por ejemplo:

Charro 3: Va mi primer recordatorio por México entero.

Charro 1: ¡Porque en él no exista ni un solo ratero!

Charro 3: ¡Por México bebo licor de magueyes!

Charro 2: ¡Por sus 60 millones de... leyes!

Charro 3: El pueblo es dichoso, aun con la carestía.

Charro 1: Que al cien por ciento suben cada día.

Charro 3: Por la agricultura levanto mi canto.

Charro 2: Porque habrá abundancia en el campo... santo.

Siguen ocho brindis más en los que se utiliza el doble sentido, procedimiento cómico típico del teatro carpero y que se presta bien a los propósitos de sátira social y política del Grupo Zero. José Manuel Galván explica que la estructura básica de esta secuencia de los brindis fue tomado de un clásico sketch carpero titulado *Los tres Reyes Magos* de autor desconocido, adaptado e incorporado a la escena de Los Charros del Recuerdo, concepto original del Grupo Zero [Conversación, febrero de 1985].

Los Charros luego pasan a ocupar un extremo del escenario, siguiendo adelante con sus parodias, la primera del poema de Bécquer:

Volverán las oscuras golondrinas
de su balcón sus nidos a colgar
pero aquellos bolillototes de a 5 centavos
esos, carajo, no volverán.

Luego, de la canción tradicional mexicana:

México... México... ¡México!
México lindo y querido
si muero lejos de ti
ya se va López Portillo
y viene De la Madrid.

De repente “entran dos chinas poblanas bailando” y cantando el siguiente refrán: “¡Hermosa provincia mexicana! Desde el Distrito Federal.../Televisa.../Te idiotiza.” En este segmento el Grupo Zero utiliza otra vez los tipos populares comunes al teatro de revista, pero por su ubicación en un nuevo contexto, el de los medios masivos de comunicación, ataca la comercialización de la cultura popular. Recordemos que Enrique Cisneros también los ha criticado como fuente de alienación del ser humano (véase el capítulo 3).

Una última canción satírica servirá de puente entre esta escena y la siguiente, titulada “El tango electoral”. La canción, original del Grupo Zero, satiriza la política de poder dentro del PRI, las costumbres en torno a la campaña electoral, lo inevitable de que el candidato priísta gane en los comicios, y las ganancias malhabidas que suelen ser propias de un primer mandatario en México:

Hasta ayer ignorado en tu oficina
permanecías en un mísero rincón
esperando sumiso que el partido
por un milagro te hiciera promoción.

Mas de repente hoy eres conocido
tu preclaro apellido apareció
en los muros y en los cerros pelones
nos extasía e ilumina como un sol.

¡Ay! Qué vidorria tan entretenida
de un coctel a una comida
brotan amigos de las esquinas
ese es mi cuate, con él jugué escondidas.

Trabajarás tres meses cual vil negro
en tu campaña por toda la región
mas qué te apura si te espera un sexenio
para chuparle la sangre a la nación.

Durante esta canción, aparece en el escenario “el tapado”, nombre usado en México para designar al que será precandidato a un puesto de representación política antes de que el partido revele públicamente su identidad. Trae una bolsa de papel en la cabeza y se viste de traje “con su respectiva pistola”. El tapado permanece inmóvil durante toda la escena del tango, mientras aparecen personajes que llevan una malla en la cara “que les desfigura el rostro y les despersonaliza”, moviéndose al ritmo de la música e intentando “destapar al tapado antes que otro”. Se desarrolla “un juego de gánsteres [sic.] que intentan ser los primeros y además salir ilesos”. Al final se ponen de acuerdo y cuando termina el tango el personaje del centro queda destapado: usa máscara y es un viejo colérico; todos los que participan salen despavoridos.

En ese momento se da un salto temporal para enfocar el tema de la corrupción del destapado, después de que éste ha estado algún tiempo como representante electo. El monólogo que pronuncia este personaje constituye una denuncia feroz y satírica de la mentalidad “empresarial” propia de unos oficiales electos en México, y de las razones que esta visión del mundo les proporciona para justificar su adquisición ilegítima de bienes. El destapado se defiende de la siguiente manera:

¡Ya los estoy oyendo como ladran... Quieren despedazarme,
los estoy oyendo! ¡A la cárcel el gobernador! ¡Que se acabe

la corrupción! ¡Que caiga el gordo! Y querrán hacer fiestas y pachangas para celebrar mi caída. Pendejos, no sé qué quieren decir con eso de corrupción. Comprendo que me digan déspota carente de apoyo popular. Lo que quieran, pero que no me llamen corrupto. ¡Claro que atraigo mucho al dinero, qué le voy a hacer, tengo mentalidad empresarial! A mi estado lo dirijo como a un banco, una fábrica, un fraccionamiento. Dándole de vez en cuando por su lado a los trabajadores. Yo admiro mucho a los hombres de empresa y creo que la política es una industria, en donde a quien no tiene lo expulsan del mercado. ¿No hay ahora una nueva regla de oro? ¡Un político pobre es un pobre político! ... ¿Que mi enriquecimiento es ilegítimo? ¡Que me den un solo caso de enriquecimiento legítimo!

El destapado queda en el escenario y participa en la última escena, "La mordida número 8". Este sketch, realizado totalmente mediante la pantomima y sin palabra hablada, es el más animado del espectáculo entero, y el que requiere más destreza física por parte de los artistas que ejecutan todas las acciones al ritmo de un mambo. Además constituye el momento culminante de la denuncia de la corrupción oficial en México, e incorpora en una forma interesante a Estados Unidos.

Resumiendo, la escena se desarrolla de la siguiente forma: Un ratero le arrebató la bolsa a una señora; un policía agarra al ladrón, le quita una parte del botín y le deja en libertad; el policía luego da su parte a dos motociclistas que aparecen, y a su vez dan su parte a un agente secreto, y éste al destapado, quien le va a pegar una mordida al billete cuando aparece Superman, quien se lo arrebató y desaparece volando. (Durante toda la secuencia el billete es cada vez más grande, en proporción a las mordidas). El destapado ha permanecido inmóvil en posición de morder el billete, y pasa el ladrón del principio. Cuando aquél no reacciona, éste lo sube a un diablito y se lo lleva. Antes de desaparecer aparecen todos los personajes, bailan, se quitan el vestuario y

agradecen al público, poniendo punto final a *La Carpa Zero*.

Esta última escena ejemplifica de una forma sumamente artística toda la cadena propia de la institución mexicana de la "mordida" o soborno oficial. Además, se aumenta el reparto carpero agregando nuevos personajes además del simple policía tradicional; modificación original del Grupo Zero cuyo propósito es actualizar las formas de teatro carpero de acuerdo con las exigencias del medio político de hoy.

El personaje nuevo más novedoso es sin duda Superman, quien funciona aquí como símbolo del imperialismo económico de Estados Unidos: No importa a quién pertenezca el billete, ya que su destino final será el mismo, debido a la compra ineludible de artículos de compañías transnacionales. Cabe anotar que en un nuevo espectáculo de carpa del Grupo Zero titulado *En la tierra del nopal*, en lugar de Superman aparece un enorme muñeco del Tío Sam que se lleva el gigantesco billete. Así resulta más claro el sentido del fin del sketch "La mordida número 8" con el que culmina la obra.

Conclusiones

En resumen, el género de la revista carpera sigue vivo hoy después de que casi muere alrededor de 1950, gracias principalmente al trabajo de los nuevos teatristas populares como el Grupo Cultural Zero. Estos artistas han buscado en el acervo cultural mexicano formas artísticas que han servido para expresar la visión del mundo de su pueblo, y han utilizado esas formas para seguir la lucha, a través del arte, en favor de los miembros menos privilegiados de su sociedad. Aunque el pueblo aparece en unas cuantas figuras que son más bien tipos que personajes desarrollados, en ellas el pelado, el campesino y el indio del público se reconocen y se ríen de sus propias limitaciones, adquiriendo al mismo tiempo una mayor conciencia de los mecanismos



Grupo Zumbón. ¡Traición!

de intereses creados que afectan su vida personal y cultural, como los anuncios comerciales y la comercialización de la cultura popular, así como los mecanismos que deforman el destino colectivo de su sociedad, como la corrupción oficial y la institucionalización de la mordida.

De esta forma, el teatro del Grupo Zero cumple con su propósito declarado de ser “un foro abierto a la reflexión crítica de los problemas sociales”, adquiriendo la potencialidad para influir en la gente y provocar la participación social a fin de resolver esos problemas, insertándose plenamente en el movimiento del nuevo arte popular latinoamericano. A propósito, recordemos una vez más las palabras de Boal: “Para ser popular, el teatro debe abordar siempre los temas según la perspectiva del pueblo, vale decir, de la transformación permanente, de la desalienación, de la lucha contra la explotación” [*Técnicas*: 28].

CAPÍTULO 5

1847

Teatro popular independiente: Felipe Santander

Introducción

Dentro de lo que denominamos teatro popular independiente, Felipe Santander, como dramaturgo y como director de la Cooperativa de Teatro Denuncia, constituye un caso excepcional debido a la fama que ha adquirido como artista no sólo en su patria, sino también en el extranjero. Este hecho es resultado principalmente del éxito que ha tenido su drama campesino *El extensionista*, que recibió en 1978 el Premio Xavier Villaurrutia a la mejor obra de búsqueda y mejor compañía teatral, así como el Premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra de autor nacional de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro; el Premio Sor Juana Inés de la Cruz a la mejor obra de autor nacional de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, y en 1980 el Premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba). En 1984 su temporada de seis años ininterrumpidos en el Teatro de la Juventud de la ciudad de México ya había sobrepasado las 2 000 representaciones, por lo cual se develó en Cuba una placa conmemorativa. En México le habían otorgado honores semejantes, por cada cien representaciones, figuras de renombre como Gabriel García Márquez, Atahualpa del Cioppo (Teatro el Galpón) y Juan Rulfo. Además, *El extensionista* está en proceso de filmarse

bajo la dirección del progresista Robert Young (director de *El alambrista* y *The ballad of Gregorio Cortez*), y junto con la pieza *Los dos hermanos* del mismo autor, ha sido traducida al inglés y montada por la compañía Milwaukee Repertory de Estados Unidos. El maestro Santander también ha llevado su obra en giras por ese país y varios de Latinoamérica.

La independencia que Santander y su grupo gozan de las instancias culturales del Estado, al igual que en el caso del Grupo Cultural Zero (véase el capítulo 4), no es absoluta, ya que dependen de la cooperación de varias dependencias gubernamentales para los teatros que utilizan: el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS); también la UNAM patrocinó durante el primer semestre de 1984 una primera temporada de 100 representaciones de su obra más reciente, *Los dos hermanos*. Pero a pesar de este respaldo por parte de las instituciones oficiales, Santander considera que su trabajo es, en el fondo, independiente, ya que además de mantener una autonomía de las instituciones políticas (y a diferencia de las experiencias del Grupo Zero con la SEP), logra montar las obras que quiere y en ellas se expresa de la forma que quiere, sin concesiones, lo cual constituye para él “la única ventaja de hacer teatro independiente en México”. Entre las desventajas de la independencia, según el dramaturgo, se cuentan las dificultades de encontrar un foro, de hallar quienes promuevan sus obras, y de lograr que éstas se publiquen [Entrevista personal, octubre de 1983].

Respecto a lo primero, *El extensionista* se ha representado desde su estreno en 1978 en el Teatro de la Juventud, cerca del centro de la ciudad de México. Santander explica que pudo conseguir este foro sólo por la cooperación de un compañero en el CREA que se “arriesgó” al ofrecérselo. Los altos funcionarios del mismo no supieron de este arreglo hasta que salieron las primeras reseñas en los diarios de la capital; sin embargo, la naturaleza sumamente positiva de éstas, aunada a la mala ima-

gen que acosaba al CREA por alegatos de haber organizado a jóvenes en grupos de rompehuelgas, determinó que se les permitiera a Santander y su grupo quedarse en el teatro, ya que su presencia mejoraba esa imagen [Entrevista personal, octubre de 1983]. A diferencia de este caso de cooperación, cuando Santander ha querido conseguir un foro adicional para presentar otra obra no le ha sido tan fácil. Por ejemplo, para el estreno de *Los dos hermanos* (Premio Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982) pudo conseguir tan sólo el Teatro Legaria, ubicado en la retirada Unidad Habitacional Legaria del IMSS; y para su segunda temporada le dieron el Teatro Santa Fe de la unidad del mismo nombre, lugar peligroso de noche debido a la presencia de pandillas juveniles. Santander cuenta también que durante la temporada de su obra *A propósito de Ramona*, en el Teatro el Galeón, llegó a un ensayo en la tarde y descubrió que el techo del foro había desaparecido repentinamente, en plena estación de lluvias. Por suerte logró que lo taparan antes de la



Felipe Santander y Guadalupe Carranza en Ocoatepec, Morelos. Fotografía: D. Frischmann.

función de esa noche; pero para el maestro se trataba de un caso de "sabotaje" [Entrevista personal, junio de 1984]. Por lo tanto, los espectáculos del dramaturgo están condenados a un tipo de destierro interno, o al tipo de problema como el que se acaba de citar; pero aun así, han logrado atraer a un público numeroso.

Respecto a la publicación de las obras de Santander, la primera edición de *El extensionista* salió a la luz en La Habana, Cuba en 1980, luego de haber recibido el Premio Casa de las Américas, y posteriormente el CREA colaboró para la realización de una segunda edición en México. Sin embargo, sus obras más recientes, *A propósito de Ramona* y *Los dos hermanos*, todavía no se han editado, a pesar del apoyo que han recibido por parte del público y de la crítica nacional e internacional.

Felipe Santander: carácter popular de su trabajo

Consideramos popular la labor teatral de Felipe Santander por su perspectiva sumamente crítica del *status quo* político y socioeconómico que caracteriza al México actual, por los fines de transformación del mismo que persigue el maestro a través de sus obras y por sus elementos formales. De acuerdo con otras definiciones que hemos examinado anteriormente, Santander considera "popular" un teatro que "expresé las necesidades de las grandes masas" [Entrevista personal, octubre de 1983], y cree que debe plantearse como meta "el acercamiento con las clases más pobres y explotadas del país" [Entrevista de Zea: 25]. Por medio del teatro le interesa "abrir foros democráticos en todo el país, donde la gente pueda analizar, discutir y resolver sus problemas" [*loc. cit.*], y además desea dirigirse con su teatro a un público mayoritario (para nosotros, el "pueblo"), que no suele patrocinar otras manifestaciones teatrales ya que constituye:

Un público para el cual, en mi país, no se ha escrito nada, o casi; del que ni siquiera se piensa en su posibilidad de

asistencia, ni es registrado por los análisis econométricos de la producción teatral nacional. Este público no existente en apariencia, representa, aproximadamente el noventa y cinco por ciento de nuestra población. [Entrevista de Garzón Céspedes: 24.]

Santander se interesa especialmente por el estudiante como destinatario de sus obras, y particularmente el de agronomía, puesto que el teatrista considera que México:

No tiene futuro si el estudiantado no adquiere una conciencia de su posición frente al momento histórico que está viviendo; [...] cuál es su responsabilidad frente a la situación que vive el país. Un estudiante después de ver *El extensionista* debe definirse, ponerse al servicio o bien no ponerse al servicio de las luchas económicas y reivindicativas de los campesinos. [Entrevista de Zea:27.]

De hecho, de los primeros 100 000 destinatarios de *El extensionista* el maestro calcula que unos 70 000 han sido estudiantes y el resto campesinos. Ha llevado su obra en gira por gran parte de la República Mexicana, y entre sus foros de presentación populares se han contado ejidos, cascos de haciendas y también escuelas agrícolas como la de Chapingo, Estado de México [*loc. cit.*]. *El extensionista* ha sido presentada también en las Tandas Culturales de Tlaltenango (evento cuya trascendencia para el pueblo del estado de Morelos queda documentada en nuestro capítulo 4); allí, en 1982, compartió las tablas con el Llanero Solitito y el Grupo Cultural Zero, entre otros grupos de teatro, de música y de danza populares.

Por lo tanto consideramos que la labor escénica del maestro Santander y su grupo es eminentemente popular, ya que enfoca críticamente los problemas de las masas campesinas, intenta llegar a ese sector mayoritario de la población con el fin de provocar en él una toma de conciencia como primer paso a la

acción encaminada al cambio de las realidades represivas que le acosan, y por ciertos rasgos formales, que se examinarán en la siguiente sección que dedicamos a *El extensionista*.

El extensionista

“Extensionista”, en la jerga profesional, es el delegado del departamento de Extensión Agraria, generalmente un ingeniero agrónomo, que tiene como misión ayudar al campesino a obtener los mejores frutos de sus tierras (en la obra de Santander este papel lo desempeña el protagonista Cruz López; pero en la vida real el mismo Santander ha sido extensionista agrícola, profesión que ha alternado con la actividad teatral).

Dentro del tema general de la problemática del agro mexicano, *El extensionista*, según observa Santander, tiene varios niveles: primero, el panorama de la situación del campesino mexicano; segundo, la dramatización de este panorama para el escenario, y tercero, el planteamiento de la siguiente tesis económica: que el problema agrícola de México no es de producción, sino de distribución. El dramaturgo señala que en México el cuarenta por ciento de la agricultura es de autoconsumo; por lo tanto, y de acuerdo con la opinión expresada por uno de los personajes de la obra:

Primero debemos producir lo que nos hace falta para vivir: maíz y frijol. En seguida, si nos sobra algo, debemos tener un animalito que nos permita alimentarnos en épocas malas. En tercer lugar, si nos sobra algo más todavía, ya dedicarlo a la comercialización [Entrevista de Rabell: 93].

Lo que Santander desea dramatizar, en fin, es “la anarquía distributiva que impera en nuestro país, además del desequilibrio económico”, así como el hecho de que si el campesino se pone a producir productos que no sean los que requiere para su subsistencia, se halla a merced de los intermediarios o de la

anarquía distributiva [*loc. cit.*]. A fin de mostrar la forma que esta problemática asume en *El extensionista*, a continuación presentamos un breve resumen del argumento de la obra.

Cruz López, el joven protagonista, acaba de terminar la carrera de ingeniero agrónomo y es enviado a trabajar a Tenochtlén, pueblo que le queda chico ya que lo ve a través de la mentalidad de un hombre ciudadano. Por su formación universitaria, se cree capaz de arreglar todos los problemas del campo, pero su actitud idealista y paternalista sólo le gana el rechazo de la mayoría de los campesinos ya que ve la solución al poco rendimiento de la tierra simplemente en el mejoramiento de la base técnica, ignorando la política de poder del lugar. Conoce al cacique don Máximo, y éste le pide su colaboración para hacer que el pueblo siembre algodón en vez de maíz o frijol por las ganancias que puede traer. Máximo promete que el pueblo contará con agua y préstamos, los cuales arreglarán amigos que tiene en el gobierno. Como técnico, a Cruz le fascina esta idea, y coopera con el plan que luego impone el cacique al pueblo por la fuerza. Una vez que los campesinos han cambiado de siembra, don Máximo, como intermediario sagaz, sube el precio de esos productos básicos al doble, ya que él es el único que los sigue cultivando; así acapara de antemano todos los beneficios económicos que puedan sacar los campesinos de la nueva cosecha. Pero éstos, maldispuestos a cooperar, le echan pocas ganas a sus labores de campo frustrando a Cruz, que intenta cumplir con su cargo y compartir con los habitantes sus conocimientos científicos.

Poco a poco se efectúa una toma de conciencia en el protagonista y se pone del lado de los oprimidos; una noche dirige una cosecha clandestina con el fin de que los campesinos vendan el algodón por su cuenta, y no al precio irrisorio que dará el intermediario Máximo. Como resultado, Cruz es arrestado junto con otro líder popular, y cuando los campesinos están a punto de asaltar la cárcel para liberarlos, llega la noticia de que los dos han sido fusilados. Manuela, novia de Cruz, “lanza un gemido



y, *el milagro* de Felipe Santander. Compañía Nacional de Teatro, 1986.

y levanta su rifle como queriendo disparar al cielo; en ese momento, la escena queda estática”, y en seguida “los actores rompen su inmovilidad y se dirigen hacia el proscenio. Ya no están actuando” [*El extensionista*: 64]. Desde ahí establecen un diálogo con el público a fin de que éste le proponga un final a la obra.

Santander opina que este final abierto evita que la obra caiga en el paternalismo de decirle al campesino, o al técnico, lo que tienen que hacer; en cambio, “simplemente se le muestra una cadena de situaciones en las que puede caer, simplemente las retratamos, ellos toman las decisiones” [Entrevista de Zea: 25].

Respecto a los comentarios que suele generar este final abierto, Santander señala que la naturaleza de los mismos depende totalmente del público. Por una parte, público y espectadores urbanos en general “exaltan una solución muy radical porque difícilmente se ven inmersos en ella. De alguna manera conservan un distanciamiento entre la consigna y la praxis, o se ubican en algún nivel de dirigencia.” Por otra parte, los campe-

sinos son mucho más “cautos” en el debate, y por lo general plantean más bien reformas administrativas, de organización o convenios; a propósito, el dramaturgo cuenta que:

Un día, celebrábamos, actuando ante cuarenta y una comunidades indígenas independientes, el centenario del natalicio de Zapata, y mientras al final de la representación un líder campesino tomaba la palabra en el debate, me pareció que se aclaraba mi inquietud: aquel campesino sí habló de injusticia y de revolución, y en tanto hablaba, su mano, inconsciente, se dirigía hacia el machete colgado de su cintura como queriendo apoyar sus palabras [Entrevista de Garzón Céspedes: 26-27].

En fin, Santander señala que “cuando un hombre del campo habla de revolución lo hace con el machete en la mano, resuelto a iniciarla en ese mismo instante, cara a cara y sin concesiones” [*loc. cit.*].

Este tipo de efecto es precisamente el que Santander se ha propuesto crear en el espectador a través de su obra, o sea:

Una toma de conciencia sobre su papel en el proceso revolucionario en el país [...]. Entender que no es tan sólo un espectador ante la pieza (como tampoco lo es ante la realidad) sino que ésta le exige una participación activa como es la de proponer un final para *El extensionista*, que es lo mismo que proponer una solución para el problema del campo mexicano [*loc. cit.*].

El interés de *El extensionista*, por lo tanto, está puesto en lo cognoscitivo, como instrumento mediante el cual se plantea la reflexión encaminada a hallar vías para la transformación efectiva de la realidad del pueblo rural de México.

En cuanto a sus rasgos formales, la obra está estructurada en torno a la narración realizada por un personaje designado “can-

cionero” que se sirve del corrido, balada histórica tradicional mexicana [véase Maria y Campos, *La revolución mexicana*], y del comentario hablado para explicar y hacer avanzar la acción de la obra. Ésta se inicia con “El corrido de Tenochtlén de las flores”, en el que se plantea la problemática que se ha de tratar a continuación:

Vengo a cantar el corrido
de “Tenochtlén de las flores”
un pueblo lindo y querido
que se ha quedado dormido
por varias generaciones.

Y, de tan grande letargo,
aprovecharse han sabido,
los que tienen en sus manos
la fuerza de los centavos
y el control del Municipio.

Pero con tanto saqueo,
corrupción, “valemadrismo”,
por donde quiera que veo
están poniendo muy feo
este pueblo en que he nacido.

Pues lo que aquí producimos
se les entrega a los “gringos”
¡por eso estamos torcidos!

Ojalá reflexionaras
tú, policía, tú, soldado,
que eres también explotado
al igual que los que labran
la tierra con el arado.

Pero este pueblo un buen día
se cansó, se puso en pie,
vio que tan sólo dormía
q' en vez de estar todo bien
¡estaba de la jodida!

Y este corrido termina
cuando la lucha comienza
en contra de la injusticia,
la corrupción, la avaricia,
¡pos se acabó la paciencia!

El "cancionero" se presenta a continuación como "la opinión popular de este pueblo", la que adopta la "forma de canción, de refrán, de comentario, de anécdota", y que constituye "una vía de escape a la tensión y al escepticismo". Señala que "algunas veces tomo una forma de rebeldía, y es cuando mi presencia se siente con más fuerza, cuando las inquietudes crecen, cuando empiezan a soplar vientos de revolución, como en la historia que voy a contarles" [*El extensionista*: 9].

En el transcurso de la obra, la participación del cancionero es frecuente, lo que recuerda técnicas de "distanciamiento" utilizadas por Brecht (véase Willet); a propósito, Santander ha declarado que "aunque se dice insistentemente que mi teatro es brechtiano, la verdad es que sólo recientemente he visto un par de piezas de este autor, y nunca leí un libro suyo" [Entrevista de Garzón Céspedes: 20]. Con todo, el efecto es el mismo: romper la ilusión teatral para evitar que "la gente quede con un nudo en la garganta"; en cambio, el propósito viene a ser la reflexión. Pero a pesar de estas intenciones, el dramaturgo observa que después de una serie de planteamientos más o menos racionales queda un clímax emotivo que rompe (más en el público urbano que en el campesino) este desarrollo. Santander considera ineludible este final, sin embargo, ya que "la realidad del país es dolorosamente emocionante... verdaderamente patética" [En-

trevista de Zea: 27]; por lo tanto, la obra simplemente recrea escénicamente esa realidad, en sí una fuerte denuncia de injusticias.

Por otra parte, el lenguaje de la obra es el del campesino, con excepción del cacique y el extensionista, personajes diferenciados de los demás por su habla, entre otros rasgos; las escenas son breves e impactantes; la escenografía, simple y escueta, la mínima para sugerir una situación; una puesta en escena que incorpora el espacio del público al espacio dramático mediante la colocación de los actores en sillas desocupadas o en pasillos para escenas de mítines campesinos o de persecuciones nocturnas; y la incorporación del destinatario a la resolución del conflicto de la obra por medio del foro abierto al final. Por todos estos rasgos, y por los elementos anteriormente mencionados de propósito, perspectiva y público, *El extensionista* se coloca no sólo como uno de los ejemplos más destacados y elocuentes del nuevo teatro popular de México, sino de toda Latinoamérica.

Felipe Santander: otras obras

El interés del dramaturgo por los de abajo se traduce en otras obras que marcan fundamentalmente problemas sociales: la prostitución en *La casa del farol rojo*; la censura a la situación teatral de México en *Las Nachas del nueve*; los peligros de la Alianza para el Progreso, en *Penteo*, y el fascismo juvenil en México, en *Una noche, toda la noche*. [*El extensionista*: 70].

Además, *El extensionista*, junto con *A propósito de Ramona* y *Los dos hermanos*, forma parte de una trilogía sobre los problemas del campo mexicano. *Los dos hermanos*, estrenada en el primer semestre de 1984, y que pudimos conocer durante su segunda temporada en el Teatro Santa Fe, trata el tema de las divisiones ocasionadas entre los habitantes de un pueblo por la escasez de agua, que no alcanza para la agricultura y para la minería, actividades entre las cuales se divide la fuerza de trabajo del

lugar. Otros temas secundarios relacionados y examinados críticamente por Santander en esta obra son: el desinterés del capital extranjero por los problemas de los obreros; la emigración de los desempleados a las ciudades; la disolución de las estructuras sociales, y la brutalidad del ejército no sólo con sus propios integrantes, sino con grupos de campesinos que mediante la acción intentan liberarse de un régimen opresivo, desafiando abiertamente a los poderosos que les roban sus tierras.

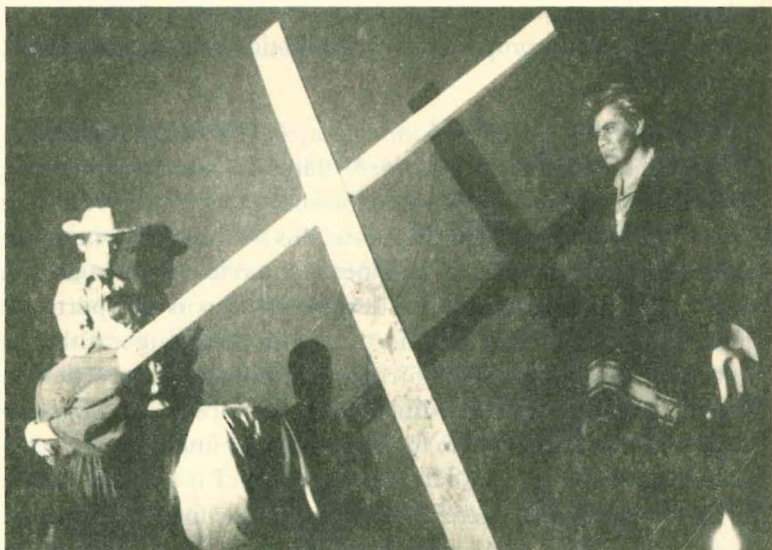
El desenlace de *Los dos hermanos* se da con el enfrentamiento entre dos de sus personajes principales: Florencio, un líder campesino que ha dirigido una toma de tierras que fue reprimida brutalmente por las fuerzas de su hermano, Juan Juanito, un militar convencido por sus superiores de que ese movimiento fue esencialmente comunista y, por lo tanto, tenía que erradicarse. Algún tiempo después de la masacre, y totalmente destruido como ser humano por esta experiencia, Juan Juanito vuelve a su pueblo de origen, provoca violentamente a su hermano, y es muerto por éste; se descubre después que el militar disparó con balas de salva, y que lo más probable es que volviera sólo a que lo mataran sus excompañeros como castigo por haber actuado contra ellos.

Como en el caso de *El extensionista*, *Los dos hermanos* muestra una situación conflictiva que puede darse en cualquier lugar del campo, a fin de provocar la reflexión sobre formas de evitar o de resolver tal situación. Efectivamente, dos sucesos importantes de la obra fueron extraídos de la experiencia real del dramaturgo: un tío suyo fue víctima de un despojo de tierras por parte del ejército; oficiales de éste le pidieron permiso para jugar fútbol en sus tierras, que lindaban con otras del ejército, pero con el tiempo empezó la construcción de edificios y la resultante pérdida de esas propiedades. El otro suceso fue un conflicto minero en el pueblo natal del dramaturgo, La Paz, estado de San Luis Potosí, donde un dueño extranjero prefirió cerrar su mina, fuente de trabajo de medio pueblo, a acceder a las demandas salariales de los obreros [Entrevista personal, julio de 1984]. Esto constituye otra

prueba del valor documental y de denuncia de la producción dramática de Santander, acercando el teatro a la realidad con el fin de incidir constructivamente en ella.

Felipe Santander: conclusiones

En conclusión, quisiéramos subrayar que por virtud de sus características especiales, el trabajo escénico de Felipe Santander y de la Cooperativa Teatro Denuncia se ha distinguido de las demás manifestaciones del nuevo teatro popular en México y en Latinoamérica, en que se ha propuesto como meta extender un teatro crítico y de denuncia a públicos populares y comunicarse con esos públicos en su propio lenguaje y a través de personajes y conflictos con los cuales se identifican plenamente, con el fin de suscitar una toma de conciencia como preparación para la



Grupo Matlatzincas. *Tlapa*, 1986.

acción concreta sobre realidades opresivas. Finalmente, quisiéramos observar que aunque las obras del maestro Santander difieren de muchas que hemos examinado en capítulos anteriores por cuanto no son producto de un proceso de creación colectiva, se puede afirmar sin embargo que han surgido de una conciencia creadora que ha vivido y se ha compenetrado con los conflictos del pueblo trabajador y campesino lo suficiente para poderlos enfocar fielmente como acto de denuncia artística y legítimo, encaminado a la transformación de estructuras políticas y socioeconómicas.

CONCLUSIONES

CONCERNING

A lo largo del presente estudio hemos intentado dar una visión representativa de las distintas manifestaciones del fenómeno que hemos denominado el “Nuevo Teatro Popular” tal cual existe hoy día en México. Por su calidad de fenómeno artístico a la vez que fenómeno político y social eminentemente consecuente con la realidad circundante, creemos que la presencia y la influencia en Latinoamérica de esta forma dramática han de aumentar necesariamente en los próximos años como respuesta a las nuevas condiciones económicas, sociales y culturales señaladas por García Canclini [10] y enumeradas en las primeras páginas de este ensayo. Dichas condiciones han impulsado a muchos artistas, particularmente durante los últimos 20 años, a ocuparse de la problemática propia del sector mayoritario, al que nosotros llamamos “pueblo”. Sea en la música y la poesía de la nueva canción, en las visiones no presentadas antes del nuevo cine y de algunos pintores, o bien en la conjugación de formas y técnicas dramáticas tradicionales y contemporáneas que caracteriza al nuevo teatro popular, el pueblo latinoamericano está utilizando y acudiendo cada vez más a un arte en el cual puede expresar y explorar, o bien ver reflejadas, sus preocupaciones, intereses, necesidades, anhelos y problemática comunes.

El intento de este estudio ha sido comprobar nuestra hipótesis de que varios grupos y proyectos teatrales en el México

contemporáneo, por sus características peculiares, se insertan dentro de este movimiento de alcance continental, siguiendo el camino marcado por sus antecesores populares nacionales, y frecuentemente ateniéndose al mismo tiempo a las teorías elaboradas por aquellos teatristas contemporáneos que se han colocado a la vanguardia de la renovación teatral latinoamericana (Boal, Buenaventura, S. García, Galich).

Partiendo de nuestras definiciones de “cultura”, “arte popular”, “pueblo” y “nuevo teatro popular” (véase el capítulo 1), mostramos primero cómo los varios proyectos teatrales patrocinados por dependencias estatales en México corresponden a aquellas definiciones, sobre todo por incorporar a sus obras una visión del mundo progresista y crítica de instituciones, situaciones y tradiciones opresivas o retrógradas, así como por la función social y política que han desempeñado en favor de las clases populares. También, el método de creación colectiva elaborado por sus directores ha acercado mucho el trabajo de tres proyectos que examinamos al de otros teatristas populares latinoamericanos.

El Teatro Conasupo de Orientación Campesina llegó a constituir un hito en el teatro popular patrocinado por el Estado al dejar de ser un teatro extensionista, incorporando a su elenco, quizá por primera vez en la historia de este teatro, al campesino y al indígena. Esta innovación trajo consigo un cambio de enfoque, por el cual el Teatro Conasupo se alejó cada vez más de los intereses directos y pragmáticos de Conasupo, definiéndose más bien como un programa de recuperación cultural y lingüística con proposiciones de cambio a través del teatro. En obras de corte europeo (farsas, comedias dell'arte) como *El campesino y el rico*, se divertía, a la vez que se examinaban, problemas generalizados como el de la explotación del campesino por parte de acaparadores. También se rescataban y se reconstruían obras antiguas de la tradición indígena, como el *Xochipitzáhuac*, con el fin de asegurar la continuidad del teatro indígena de tipo espiritual y totémico. En otras obras como *El tornillo suelto* se examinaba



Grupo Matlatzincas. *Tlapa*, 1986.

críticamente la historia nacional con el fin de descubrir las causas concretas de los males políticos y socioeconómicos actuales, como la demagogia, la injusticia y la corrupción, a la vez que se proponía sembrar en su público la voluntad del cambio como primer paso hacia la resolución de esos fenómenos.

El Teatro Conasupo además se proponía, y efectivamente logró, suscitar el interés entre el campesinado, tanto indígena como mestizo, por participar activamente en la actividad teatral como forma de denunciar y de contribuir a la transformación de realidades represivas. Los logros de este proyecto fueron de lo más variados, manifestándose tanto en lo técnico y económico como en lo político y lo cultural. Por estas razones, consideramos que el Teatro Conasupo debe enfocarse como un programa señero y de largo alcance para el desarrollo integral de la sociedad campesina, en cuyo centro se hallaba el espectáculo teatral crea-

do por las clases rurales populares y puesto al servicio de ellas.

Tanto por sus logros como por la dedicación de sus más ávidos promotores, este teatro pudo continuarse en el Proyecto de Arte Escénico Popular (PAEP) que se desarrolló dentro de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El campo de trabajo se extendió provisionalmente al ámbito urbano proletario, y el PAEP asumió funciones bien definidas de tipo social, educativo, comunicativo y de transformación respecto a la comunidad y al país. El teatro fue concebido de nuevo como un mero instrumento mediante el cual la comunidad pudiera reconocerse para actuar en consecuencia; un teatro con proposiciones de cambio que reflejaba cabal y fielmente la dura realidad del colono urbano (*El telescopio*), del campesino (*Corrido, Ai' sta el cuete*) y del indígena (*Encuentro con el indio*), y cuyas obras a veces llegaban a criticar el organismo patrocinador mismo (*En la escuela*), prueba del alto grado de independencia de que gozaba este proyecto. En fin, mediante el teatro, el participante o el destinatario pudo llegar a conocerse mejor a sí mismo y al prójimo. Este proceso resultó en una mayor cohesión social y en la reflexión crítica sobre el medio circundante y sobre el valor relativo de los varios elementos de la cultura propia, con el fin de acabar con aquellos que estorbaran el verdadero progreso ético-moral, social y económico de la colectividad.

Más recientemente, el proyecto llamado Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), de la SEP, ha continuado el desarrollo de un teatro campesino y urbano de enfoque crítico con el propósito de mejorar la vida de las clases populares. Se pretende llevar a cabo este proceso, principal aunque no exclusivamente, mostrando la satisfacción personal que resulta de la alfabetización, señalando al mismo tiempo que la solidaridad, la cooperación y la liberación de la mujer del peso de la tradición paternalista constituyen otros valores esenciales para el verdadero avance individual y colectivo. Dadas las expe-

riencias anteriores que están sirviendo de guía al Teatro Popular del INEA, y tomando en cuenta el ímpetu y entusiasmo con que este proyecto fue iniciado en 1983, creemos que dentro de unos años podrán documentarse un conjunto de logros, en lo que toca a las clases populares, que rivalice con el de los dos proyectos anteriores.

En nuestro capítulo 3 hemos señalado en detalle que el trabajo del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) se halla a la vanguardia de aquella actividad artística que, en el México actual, se lleva a cabo de una forma radicalmente independiente de las instancias culturales del Estado. Su propósito fundamental de promover los valores culturales de la clase trabajadora se complementa con otros de tipo político y social: la creación de la conciencia de clase, principalmente entre el proletariado urbano, y el establecimiento de un nuevo sistema social y político de tipo socialista. Mediante un trabajo intensivo en las áreas de la educación, la propaganda y el arte proletarios, CLETA ha desarrollado no sólo formas artísticas de fines no comerciales para las masas, sino que se ha ocupado de la formación de un tipo humano que se enorgullezca de ser simple trabajador o campesino, o hijo de ellos, y que exija respeto y un lugar destacado dentro de una nación que se sostiene mayormente por su labor, sea en la fábrica o en el campo.

En el trabajo teatral del CLETA confluyen lo original y lo más netamente popular de la tradición teatral mexicana: el monólogo en verso (*El brindis del bohemio*), el diálogo cómico (*El chocolate*) y el juguete cómico (*Buscando al pueblo*), originados en el teatro carpero de revista, y el teatro de merolico (*La Chumina*), versión teatral del espectáculo del vendedor trashumante, primo hermano del artista itinerante milenario. CLETA ha retomado obras de la tradición anónima popular, o bien obras de autores conocidos, adaptándolas para expresar las necesidades actuales del pueblo mexicano a través de una visión crítica de la realidad política y socioeconómica de hoy.

Mediante su trabajo fundamentalmente callejero busca y encuentra a su público en los espacios públicos. Es ahí donde entretiene a la vez que promueve en un público fundamentalmente popular una conciencia de su fuerza y valía, provocando también en él una toma de conciencia de su propia circunstancia social y política.

En sus obras, CLETA ataca a los medios masivos de comunicación y a la cultura masiva porque considera que los fines de lucro propios de estos fenómenos frecuentemente tienen un efecto adverso sobre las clases populares mexicanas, alienándolas de sus formas propias y más auténticas de ser, a la vez que promueven una visión del mundo que coloca al medio y a los objetos materiales por encima del ser humano. También fustiga al capitalismo internacional, alegando que su influencia enorme sobre la economía nacional ha impedido un desarrollo económico y social más de acuerdo con los intereses de sectores mayoritarios de la población. En otras ocasiones, concentra su atención en problemas familiares, de identidad o laborales, propios de la clase trabajadora. Por todas estas vías cumple una función eminentemente social en favor de las clases populares con las que se identifica estrecha y totalmente.

En nuestro capítulo 4 examinamos el trabajo del Grupo Cultural Zero como ejemplo de aquellos conjuntos teatrales que prefieren trabajar independientemente de CLETA, y generalmente de las instancias del Estado, aunque sí participa de éstas de vez en cuando por los ingresos que proporcionan o para llegar a nuevos públicos. Descendiente directo del grupo teatral pionero Mascarones, el Grupo Zero se emparenta con el CLETA por su perspectiva crítica de la realidad política y socioeconómica que caracteriza al México actual. Además, el Grupo Zero se propone servir al pueblo a través de un teatro que funja como instrumento de transformación de estructuras opresivas.

El grupo ha buscado en el acervo cultural mexicano formas artísticas que tradicionalmente han servido de portavoz de la visión del mundo que tiene el pueblo, especialmente el teatro

carpero de revista. El Grupo Zero, al igual que el CLETA, ha retomado esta tradición, dándole toques originales y actualizando el contenido, aunque manteniendo intacta la estructura tradicional de esta variante del género chico mexicano. Así, la comunicación con un público popular se facilita, dado el medio que éste conoce, en el cual se reconoce y que le permite enjuiciar críticamente su propio papel dentro de su medio social y político.

Finalmente, en nuestro capítulo 5 vimos cómo Felipe Santander y la Cooperativa de Teatro Denuncia han desafiado y trascendido la ignorancia y la falta de reconocimiento que generalmente existen en torno al fenómeno del teatro popular en México; *El extensionista* ha logrado suscitar y sostener el interés de públicos urbanos y extranjeros por la problemática tanto política (el difícil acceso a los mecanismos del poder) como socioeconómica (la explotación a manos de caciques e intermediarios) del campesinado mexicano, y ha sembrado en éste una inquietud y un deseo de cambiar tales realidades represivas que le toca vivir a diario. En su obra más reciente *Los dos hermanos*, el dramaturgo explora otros problemas del medio rural, como el despojo de tierras y las masacres llevados a cabo por el ejército en beneficio de los poderosos, la disolución de las estructuras sociales y la difícil resolución o no resolución de conflictos laborales. El propósito, otra vez, es crear conciencia de la verdadera naturaleza de la problemática rural como preparación para la acción concreta sobre las estructuras opresivas.

Debido a ciertas limitaciones inevitables, nuestras investigaciones en torno al nuevo teatro popular en México se hallan circunscritas esencialmente al teatro popular dentro del Estado, al teatro proletario del CLETA, así como al trabajo independiente del Grupo Cultural Zero y de Felipe Santander y la Cooperativa Teatro Denuncia. Creemos, no obstante, que estos grupos y proyectos son muy representativos de las manifestaciones del nuevo teatro popular que existen hoy día en este país.

Habrá resultado obvio a través del presente estudio que los elementos que todos estos teatristas comparten son: una misma



Grupo Zumbón. *¿Por qué el sapo no puede correr?*

visión del mundo progresista y crítica de ciertas realidades que al pueblo mexicano le toca vivir; el haber extendido el teatro a nuevos públicos populares, en general carentes de un instrumento expresivo, y el propósito de provocar el cambio a través de la

creación de una conciencia crítica en el destinatario como primer paso hacia la acción concreta.

Al intentar precisar, comparar y contrastar los logros obtenidos por las varias manifestaciones del nuevo teatro popular, enfocados en este ensayo, adquiere importancia la preocupación expresada por Germán Meyer: “Cuando se trata de crear conciencia, ¿cuáles serán los parámetros?” [*Memoria*: 62]. Aunque no se ha podido, o no se ha intentado, medir con precisión este fenómeno, para lo cual se tendría que utilizar formas de investigación sociológica, los teatristas mismos señalan que el pueblo está despertando —por lo menos parcialmente, como resultado del teatro popular crítico— a la comprensión de la necesidad de organizarse independientemente de las agrupaciones oficialistas, como única forma de lograr avances significativos en el terreno político y socioeconómico.

Por otra parte, se puede constatar el aumento en los últimos 15 o 20 años de la actividad teatral a nivel popular por toda la República, gracias a los esfuerzos del teatro popular patrocinado por el Estado, principalmente en el medio rural, y a los del CLETA, fundamentalmente en el Distrito Federal y sus alrededores, y en capitales de provincia. Las cifras impresionantes proporcionadas por Meyer parecen indicar que el teatro popular dentro del Estado ha sido el que ha alcanzado a un público popular mayor mediante los proyectos desarrollados desde 1971. Sin embargo, no cabe duda de que como organización artística en la que tradicionalmente ha participado una veintena de grupos teatrales, el CLETA también ha llegado a una gran cantidad de destinatarios de las clases populares a través de su intensiva labor desde 1973. Además, el número de representaciones realizadas hasta la fecha de *El extensionista* es prueba del alto grado de difusión del teatro campesino de Felipe Santander y su grupo; y si se incluye el trabajo realizado por la mayoría de los integrantes del Grupo Cultural Zero con el antiguo grupo Mascarones, se podría llegar seguramente a una cifra también muy alta de representaciones y de destinatarios por parte de ese conjunto.

Mientras tanto, el nuevo teatro popular en México, igual que en toda la América Latina, sigue desenvolviéndose y ganando cada vez más fuerza y extensión como la respuesta artística más consecuente con las realidades políticas y socioeconómicas actuales. Con el tiempo, creemos, se podrán sacar unas conclusiones más concretas respecto a los logros específicos del nuevo teatro popular en México.

En los próximos años viajaremos más, escribiremos otras muchas cartas y haremos nuevos contactos para completar este panorama, ya que, dada la extensión del campo, indudablemente queda mucho por investigar. Pero a pesar de las lagunas que hemos tenido que dejar, esperamos que esta contribución a la investigación del fenómeno del nuevo teatro popular en México sirva de inspiración para que otros que se consideren amantes del arte dramático indaguen, como hemos hecho nosotros, en un ámbito todavía poco conocido del mismo, a fin de experimentar esa sensación indescriptible que acompaña a todo viaje de exploración a territorios vírgenes, que siempre habrá para el investigador persistente.

OBRAS CITADAS

OPRAS CTARAS

Acuña, René. *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*, México, UNAM, 1979.

Adame Hernández, Domingo. "El teatro rural patrocinado por el Estado", *Escénica* I. 11 (UNAM), octubre de 1985: 5-10.

Arizmendi, Alberto. "Merolicos", *El imparcial*, Hermosillo, Sonora, 15 de agosto de 1984: A1, A4.

Beaupre, Therese. "Indigenous peoples: speaking with pride", *Canadian Theatre Review* 29, invierno de 1981: 24-30.

Boal, Augusto. *Revolución en América del Sur*, México, CLETA, s.f.

_____. *Stop: c'est magique!*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Teatro de oprimido*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

_____. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor Saici, 1975.

Bonfil Batalla, Guillermo. "Cuando el teatro fue del pueblo". Introducción a *El país de las tandas* del Museo Nacional de Culturas Populares, México, Secretaría de Educación Pública, 1984: 9-10.

_____. "Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural", *La cultura popular*, Adolfo Colombes (ed.), México, Premia/SEP, 1982: 79-86.

Britto García, Luis. "Problemas y soluciones del teatro popular", *Conjunto* 46, octubre-diciembre de 1980: 4-11.

Brooke, Peter. *The empty space*, Nueva York, Atheneum, 1968.

Brun, Josefina. "La Comedia del Arte, una propuesta para el teatro contemporáneo", *La Cabra* III. 1, octubre de 1978: 1-2.

Bryan, Susan E. "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato", *Historia mexicana* 129, septiembre de 1983: 130-169.

Buenaventura, Enrique. "Ensayo de dramaturgia colectiva", *Conjunto* 43 enero-marzo de 1980: 18-26.

Cabral, Amílcar. "La cultura, fundamento del movimiento de liberación", *La cultura popular*, *op. cit.*: 137-145.

Campbell, Federico. "A 10 años de CLETA, dos líneas: trabajar o no con el Estado", *Proceso* 370, 5 de diciembre de 1983: 58-59.

Carnat, Tish. "Instilling pride-The Indigenous Theatre Celebration", *Canadian Theatre Review* 28, otoño de 1980: 51-54.

Carvalho, Herminio Bello de. "La nueva poética de la música popular brasileña", *Revista de Cultura Brasileña* 32 (Madrid), diciembre de 1971: 5-17.

Carvalho-Neto, Paulo de. "Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano", *Popular theatre for social change in Latin America*, Gerardo Luzuriaga (ed.), Los Angeles, UCLA, Latin American Center, 1978: 125-143.

Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). "Actividades realizadas por CLETA en sus 10 años de existencia", *El Chido* 59, febrero de 1983: 6-9 y 12.

_____. "A discusión", Primera parte, *El Chido* 56, septiembre de 1982: 3 y 6.

_____. "A discusión", Segunda parte, *El Chido* 57, octubre de 1982: 3 y 8.

- _____. "A discusión", Tercera parte, *El Chido* 58, noviembre de 1982: 2, 5 y 7.
- _____. "A discusión", Cuarta parte, *El Chido* 59, febrero de 1983: 8.
- _____. "A discusión", Quinta parte, *El Chido* 60, abril de 1984: 3-4.
- _____. "Análisis autocrítico de CLETA", Primera parte, *El Chido* 56, septiembre de 1982: 7.
- _____. "Análisis autocrítico de CLETA", Segunda parte, *El Chido* 57, octubre de 1982: 7.
- _____. "Análisis autocrítico de CLETA", Tercera parte, *El Chido* 58, noviembre de 1982: 6 y 8.
- _____. Carta al Grupo Los Tecolotes, *El Chido* 58, noviembre de 1982: 7.
- _____. Carta a Jorge González Teyssier, *El Chido* 58, noviembre de 1982: 1 y 4-5.
- _____. "Coloquio de teatro", *El Chido* 59, febrero de 1983: 5.
- _____. "Conclusiones del Primer Congreso Educativo", *El Chido* 57, octubre de 1982: 3, 6 y 8.
- _____. "Entrevista al CLETA-Vallejo", *El Chido* 56, septiembre de 1982: 8.
- _____. Entrevista personal al Comité Coordinador de CLETA, julio de 1984.
- _____. "Llamé a la UNAM y no me oyó", *El Chido* 58, noviembre de 1982: 3 y 10-11.
- _____. "Llégame al CLETA-DF", *El Chismes* 3, 10 de diciembre de 1983: 1 y 3.
- _____. "¿Por qué hacemos el Noventario?", *El Chido* 60, abril de 1984: 5.
- _____. "Primero matan a periodistas, ahora secuestran artistas", volante, s.f.
- _____. *¿Qué es CLETA*, México, CLETA, s.f.
- _____. "¿Qué pasó en el Foro Abierto de la Casa del Lago?", *El Chido* 60, abril de 1984: 6.

- _____. “¿Quién tiró la molotov?”, *El Chido*, s.f.: 4.
- _____. “Tercer aniversario”, *El Chido*, septiembre de 1982: 6.
- _____. “¡Última hora!”, *El Chido* 56, septiembre de 1982: 7.
- Cervantes, José Ángel. *En la escuela*, obra inédita, Departamento de Investigaciones Educativas, SEP, México, 1980.
- _____. Entrevista personal, julio de 1983.
- Cisneros, Enrique. “El brindis del gobierno”, *De chile, de dulce y de política (Poemario 3 del Llanero Solitito)*, México, CLETA s.f.: 11-15.
- _____. *Buscando al Pueblo*, México, CLETA, s.f.
- _____, y Roberto Williams, *El chocolate*, México, CLETA, s.f.
- _____. *La Chumina*, México, CLETA, s.f.
- _____. Entrevistas personales, junio de 1983, julio de 1984 y octubre de 1984, ciudad de México y Tucson, Arizona.
- _____. “El Llanero Solitito opina”, *El Chido* 57, octubre de 1982: 2 y 8.
- _____. *Nazionalismo revolucionario*, México, CLETA, s.f.
- _____. “Presentación”, *Poemario 1 del Llanero Solitito*, México, CLETA, 1979.
- _____. *Primero de mayo en el cielo*, Segunda parte, México, CLETA, s.f.
- Clavel, Abraham. *La Carpa Geodésica*, México, Teatro de Papel, A.C., 1982.
- Colombres, Adolfo. “Elementos para una teoría de la cultura de Latinoamérica”, *La cultura popular*, cit.: 111-135.
- Cook, Katherine M. *La Casa del Pueblo*, México, 1936.
- Covarrubias, Miguel. “Slapstick and Venom”, *Mexican Life*, enero de 1938: 21-22 y 57-59.
- Durán, Leonel. “Cultura popular y mentalidades populares”, *La cultura popular*, cit.: 67-78.
- Englekirk, John. “El teatro folklórico hispanoamericano”, *Folklore Americas* 17.1 (UCLA), junio de 1957: 1-33.
- _____. “Y el Padre Eterno se ardía...: en torno al teatro popular mexicano”, *Hispania* 36.4, 1953: 405-411.

Franco-lao, Méri. *¡Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, México, Era, 1970.

Frischmann, Donald. "The age-old tradition of Mexico's popular theatre", *Theatre Research International* 14.2 (Oxford U.), verano de 1989: 111-122.

_____. "Consideraciones históricas, teóricas y prácticas para el estudio del teatro popular contemporáneo de México", *Alba de América* 7. 12-13 (Cal. State U. Northridge), julio de 1989: 319-37.

_____. "Cholo habla del teatro regional", *Novedades de Yucatán* "Suplemento Cultural Dominical" (en dos partes), Mérida, Yucatán, 15 y 21 de marzo de 1987: 1: 6-7.

_____. "Encuentro en Cuauhnáhuac, Aztlán: El XIII Festival Internacional de Teatro Chicano-Latino del TENAZ", *Gestos* 3 (U. C. Irvine), abril de 1987: 133-134.

_____. "Estoy casado con el teatro de ideas": entrevista con Felipe Santander", *Latin American Theatre Review* 20.2 (U. de Kansas), primavera de 1987: 119-126.

_____. "México 1986: Dramaturgia nacional, tandas y festival chicano", *Diógenes: anuario crítico del teatro latinoamericano*, vol. II, 1986, Ottawa, Canadá, Girol Brooks/Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT), 1987: 93-104.

_____. "México 1987: Avance del género de revista y del teatro popular", *Diógenes: anuario crítico del teatro latinoamericano*, vol. III, 1987, Ottawa, Canadá, Girol Brooks/Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT), 1988: 77-90.

_____. "El nuevo teatro popular en México: posturas ideológicas y estéticas", *Latin American Theatre Review* 18.2 (U. de Kansas), primavera de 1985: 29-37.

_____. "El nuevo teatro popular mexicano y su contenido social", *El Chido* (en dos partes) 15 y 16, mayo y junio de 1987: 6; 6.

_____. "Octavo Encuentro Nacional de Teatro del CLETA", *Latin American Theatre Review* 17.1 (U. de Kansas), otoño de 1983:

77-82; reproducido en *Tía Clea*, Xalapa, Veracruz, 3, 17 de julio de 1984: 9-14.

_____. "El Teatro Campesino y su mito *Bernabé*: un regreso a la Madre Tierra", *Aztlán* 12.2 (UCLA), otoño de 1981: 259-270.

Galich, Manuel. "Teatro e ideología en América Latina", *Conjunto* 47, enero-marzo de 1981: 24-32.

García, Santiago. "Ubicación de la ideología en el proceso creativo", *Conjunto* 47, cit.: 5-13.

García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

García Ruiz, Ramón. Prólogo a *Teatro y poemas infantiles* de Concha Becerra Celis, México, *El Nacional*, 1938.

Garibay, Ángel María (ed.). *Poesía indígena*, 3a. ed., México, UNAM, 1962.

Grupo La Brigada y Armando Álvarez. *Un pasito más*, obra inédita, Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, SEP, México, 1983.

Grupo Las Cabezas Potosinas. *La corrupción de Epitacio*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

Grupo Cultural Zero. *La Carpa Zero*, obra inédita, s.f.

_____. Entrevistas y conversaciones personales, julio de 1983, julio de 1984 y febrero de 1985.

_____. Materiales publicitarios, s.f.

Grupo El Enjambre y Alejandro Ortiz. *El laberinto de la vecindad*, obra inédita, Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, SEP, México, 1983.

Grupo Labrador y Susana Esponda. *La carcacha*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

Grupo La Loma y Armando Álvarez. *Aguas, las apariencias engañan*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

77-82; reproducido en *Tía Clea*, Xalapa, Veracruz, 3, 17 de julio de 1984: 9-14.

_____. "El Teatro Campesino y su mito *Bernabé*: un regreso a la Madre Tierra", *Aztlán* 12.2 (UCLA), otoño de 1981: 259-270.

Galich, Manuel. "Teatro e ideología en América Latina", *Conjunto* 47, enero-marzo de 1981: 24-32.

García, Santiago. "Ubicación de la ideología en el proceso creativo", *Conjunto* 47, cit.: 5-13.

García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

García Ruiz, Ramón. Prólogo a *Teatro y poemas infantiles* de Concha Becerra Celis, México, *El Nacional*, 1938.

Garibay, Ángel María (ed.). *Poesía indígena*, 3a. ed., México, UNAM, 1962.

Grupo La Brigada y Armando Álvarez. *Un pasito más*, obra inédita, Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, SEP, México, 1983.

Grupo Las Cabezas Potosinas. *La corrupción de Epitacio*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

Grupo Cultural Zero. *La Carpa Zero*, obra inédita, s.f.

_____. Entrevistas y conversaciones personales, julio de 1983, julio de 1984 y febrero de 1985.

_____. Materiales publicitarios, s.f.

Grupo El Enjambre y Alejandro Ortiz. *El laberinto de la vecindad*, obra inédita, Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, SEP, México, 1983.

Grupo Labrador y Susana Esponda. *La carcacha*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

Grupo La Loma y Armando Álvarez. *Aguas, las apariencias engañan*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

experiencia de promoción teatral en el campo”, *Escénica* I. 4-5 (UNAM), septiembre de 1983: 56-61.

_____, *et. al. Cuaderno de teatro campesino*, Ms. inédito, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, 1982.

_____. “Entre leyendas y despojos-Un movimiento de Teatro Indígena”, *La Cabra* III. 16-17 (UNAM), enero-febrero de 1980: 6-9.

_____. *Memoria del Proyecto de Arte Escénico Popular*, Ms. inédito, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, s.f.

_____. “Perspectivas de un teatro rural”, *Escénica* I. 11, cit.: 11-12.

Monleón, José. *Teatro y revolución*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1978.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trad. de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

Palomar, Francisco A. “La pintura social”, *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, 1967.

Paulo, Rogério. “Panorama teatral latinoamericano”, *Conjunto* 15, enero-marzo de 1973: 128-132.

Piga, Domingo. “El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas”, *Popular Theatre for Social Change in Latin America*, Gerardo Luzuriaga (ed.), Los Ángeles, UCLA Latin American Center, 1978: 3-23.

Pineda Baltazar, Miguel Ángel. “CLETA: Movimiento cultural con una tendencia política definida”, *El Día*, 9 de diciembre de 1983.

_____. “Enrique Cisneros: Nosotros no queremos ir a la vanguardia de nada, pugnamos por el panfleto bien hecho”, *El Día*, 10 de diciembre de 1983.

_____. “Idas y venidas de un proyecto teatral: CLETA”, *El Día*.

Reuter, Jas. “Prejuicios y preguntas en torno a la cultura

- popular", *La cultura popular*, cit.: 87-92.
- Ruiz, Soledad. "La Brigada Xicoténcatl, grupo teatral campesino", *La Cabra* I. 4-5 (UNAM), septiembre de 1983: 1-5.
- Sanjinés, Jorge. "La búsqueda de un cine popular", *Cine Cubano* 89-90 (La Habana), s.f.
- Santander, Felipe. Entrevistas personales, octubre de 1983 y julio de 1984.
- _____. Entrevista de Donald H. Frischmann. "Estoy casado con el teatro de ideas", *Latin American Theatre Review* 20.2, cit.: 119-126.
- _____. Entrevista de Francisco Garzón Céspedes, "El extensionista es teatro para discutir con los espectadores", *Conjunto* 57, julio- septiembre de 1983: 20-27.
- _____. Entrevista de Malka Rabell, "Testimonios fotográficos y de la crítica: *El extensionista* de Felipe Santander", *Conjunto* 41, julio- septiembre de 1979: 92-99.
- _____. Entrevista de Alejandra Zea, "El extensionista de Felipe Santander", *La Cabra* III. 16-17 (UNAM), enero-febrero de 1980: 24-28.
- _____. *El extensionista*, 2a. ed., México, Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, s.f.
- _____. *Los dos hermanos*, Ms. inédito, s.f.
- Saúl, Ernesto. *Pintura social en Chile*, Santiago de Chile, Quimantú, 1972.
- Stavenhagen, Rodolfo. "La cultura popular y la creación intelectual", *La cultura popular*, cit.
- Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982.
- Tavira, Luis de. Carta a Enrique Cisneros/Los Chidos, *El Chido* 57, octubre de 1982: 4-5.
- "El teatro retorna al pueblo", *Conjunto* 16, abril-junio de 1973: 2-4.
- Uribe, María de la Luz. *La comedia del arte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, s.f.
- Valencia, Rodolfo y Brigada Flores Magón. *El tornillo suelto*,

obra inédita, Teatro Conasupo de Orientación Campesina, Compañía Nacional de Subsistencias Populares, México, s.f.

Valencia, Rodolfo y Grupo Rieleros. *Corrido*, obra inédita, Proyecto de Arte Escénico Popular, Dirección General de Culturas Populares, SEP, México, s.f.

_____. Entrevista personal, julio de 1983.

Vega, Pastor. "El nuevo cine latinoamericano: algunas características de su estilo", *Cine Cubano* 73-75 (La Habana), s.f.: 80-82.

Vicuña, Magdalena. "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *Revista Musical Chilena* 12.60 (Santiago), julio-agosto de 1958: 71-77.

Willet, John (ed. y trad.). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*, Nueva York, Hill & Wang, 1964.

Zepeda, Eraclio. "Las brigadas campesinas de teatro" (entrevista de Manuel Galich), *Conjunto*, 32, abril-junio de 1977: 78-85.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Paulina Campderá
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Domingo Adame Hernández
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli*



En México no abundan los estudios y testimonios relacionados con movimientos y tendencias teatrales. Los que se han realizado adolecen de una omisión singular: raras veces le dedican espacio a las expresiones teatrales que emanan de la cultura popular. Casi por regla general, se refieren a los autores y tendencias que alcanzaron cierta notoriedad o relevancia por haber asimilado las lecciones de las vanguardias europeas o norteamericanas. De hecho, cuando se habla de teatro mexicano, se habla de un teatro que “está a la altura de cualquier capital del mundo”. Y, si bien encontramos a lo largo del siglo XX muestras de valor innegable de teatro con sentido nacional, las experiencias ricas, extensas y aleccionadoras de un teatro insertado en una realidad inmediata prácticamente habían permanecido sin que la mirada del estudioso o del crítico se posara en él.

Esta es precisamente la virtud del presente trabajo de Donald Frischmann: la de exponer distintas vertientes de lo que él mismo llama “el nuevo teatro popular en México”. Teatro “toseo”, sin duda, como lo apunta Peter Brook. Un teatro que genera una estética propia y que conlleva una vitalidad y un sentido crítico que difícilmente podemos encontrar en otro tipo de formas de teatro mexicano.

Una de las aportaciones valiosas de Frischmann consiste en no detenerse de manera exclusiva en lo que podríamos denominar teatro contestatorio; sino que abre el espectro para descubrirnos que, incluso, este teatro llega a enmarcarse dentro del Estado mismo, a través de programas educativos.

Estamos seguros que este libro permitirá a futuros investigadores del teatro popular mexicano contar con una fuente valiosa de información y con una objetividad que, justo es reconocerlo, no es fácil alcanzar en un teatro donde la pasión y el radicalismo político son parte de su naturaleza.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes