

Testimonio de Susana Jones, Gran Maestra del Teatro indígena y campesino en México.

Participó en el Programa del Teatro de Orientación Campesina de Bodegas Rurales Conasupo en los años 70's (TCOC) y en el Programa de Arte Escénico Popular (PAEP) de la entonces Dirección General de Culturas Populares de la SEP y también Fundadora de la Asociación Civil de Teatro-Comunidad, TECOM, A.C.

*Texto compartido por Israel Franco
del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)
en el CD de Teatro Comunitario*

Mi reflexión parte de la consideración que sobre el teatro comunitario hizo nuestro compañero Germán Meyer, y es la siguiente:

“Más que un espectáculo en sí, en el cual se abre (un) espacio ‘vacío’ que un autor, un director y unos actores van a tratar de llenar para un espectador que viene a ‘mirarse’, podemos vislumbrar desde un principio el teatro indígena como un campo ‘lleno’ de fuerza, que recibe su energía de muchos polos y la redistribuye a muchos otros. Nada más extraño a una concepción del teatro indígena, que la noción de un teatro en la que se encierra uno para enterarse de lo que a alguien se le ha ocurrido manifestarnos. Aquí todo está arreglado: los polos que producen energía pueden ser tanto el calendario como la tradición, el mayordomo, la manda, el placer del juego o la necesidad; algunos de los polos que se benefician con esta energía podrían ser la cohesión social, las buenas relaciones con los dioses, la integración de una personalidad y de una identidad. Más que ‘un espacio vacío’, se entiende entonces que este teatro necesita de un ‘espacio lleno’ de simbología, de valores sociales, de tradiciones artísticas. Y este (espacio) lo ofrecen no solamente los actores que son del mismo pueblo o de la misma cultura, no solamente las obras que son las mismas año tras año, no solamente la puesta en escena o la coreografía que se transmite por tradición y no se inventa en cada función, sino también y sobre todo un ‘espacio lleno’ de la seguridad de un sentimiento o de la confirmación de una visión del mundo. Por eso, el ámbito social en el teatro indígena es el auténtico autor de su propio teatro. En la ciudad vamos un teatro en búsqueda de un público; en la comunidad indígena sus integrantes no van a una función, sino que son su propia función. El teatro deja de ser entonces un producto que se consume o no: el teatro es la necesidad de la representación.”

Un ejemplo claro de este pensamiento lo viví en Cruz Chiquita, San Juan Copala, Oaxaca, en 1976.

Los diez maestros triquis que formaban la Brigada de Teatro CONASUPO “Benito Juárez” la habían formado precisamente para tener un portavoz, una plataforma para ventilar sus convicciones frustradas. En cierta ocasión viajaban en una camioneta por la sierra triqui rumbo al pueblo de Cruz Chiquita, famoso en la región por su gente indómita y su líder Sebastián quienes se habían rebelado contra el gobierno en 1956. La fuerza aérea bombardeó la aldea sin conseguir que se sometieran pues la población entera se había escondido en cuevas. Veinte años después, los jóvenes maestros recordaban en el viaje las anécdotas contadas por aquellos rebeldes veteranos. El bosque tupido y semitropical de la sierra apenas dejaba ver la brecha. Al rodear un peñasco, apareció a unos metros de la camioneta una veintena de hombres armados. Los brigadistas se tensaron. La gavilla se fue acercando gritando en triqui y alzando sus rifles con gestos exaltados. Ya casi encima del vehículo, finalmente fue posible entender sus palabras: jaquella aparición no era una banda de asaltantes, sino los campesinos de Cruz Chiquita que regresaban de la cacería y estaban pidiendo aventón —no dinero ni relojes— sino un aventón!

Ya en la camioneta, los treinta hombres —entre ellos el temible Sebastián— platicaban y los maestros los invitaron al ‘tiatro’. En un claro del bosque se dio la función, pero antes, los maestros-actores marcaron una raya atrás de la cual debía ‘guardarse’ el público. Éste, desconocedor de toda convención teatral no resistió la provocación de los gestos, las voces alteradas y los movimientos exagerados de los actores y, sin invitación alguna, invadió el espacio dramático para opinar o seguir de cerca a los personajes. Después de varias interrupciones para recordarles a los espectadores que su lugar era atrás de la raya marcada, se continuó con la función. Se empezó a sentir un cambio sutil en el ambiente. Los triquis son de por sí grandes oradores. Habían aprendido que el teatro era su instrumento de expresión. ¿Cómo entonces desaprovechar la presencia de Sebastián para convencerlo —a él y a sus huestes— de su justa causa: la elección de un maestro a la agencia de policía? La obra perdió movimiento escénico pero ganó en oratoria. Los actores discurrieron, los espectadores comentaban. El diálogo entre ellos duró mucho más de lo que la obra hubiera durado de no haberse enriquecido por aquellos discursos vehementes y sin duda convincentes pues, al paso de unos meses, el maestro-actor Marcos Ramírez Silva fue elegido agente de San Juan Copala, en las únicas elecciones libres celebradas en la región hasta la fecha.

El teatro CONASUPO de Orientación Campesina (TCOC) fue, me atrevo a decir, el programa gubernamental más ambicioso de este siglo en teatro popular. Mucho se ha escrito sobre su historia. Solamente quiero decir que desde su fórmula original: una obra clásica de un acto seguida por una improvisación sobre el precio oficial (o sea, el mensaje de CONASUPO), el proyecto creció para incluir improvisaciones de una hora, verdaderas obras de teatro comunitario. Otro cambio en su desarrollo fue lo referente a las “brigadas”. Al principio los actores fueron estudiantes de actuación y formaron los grupos itinerantes: pero por los años 74 y 75 la mayoría de las brigadas fueron conformadas por campesinos quienes con su director creaban obras sobre problemas regionales apremiantes que posteriormente fueron presentadas en otras regiones.

Yo había seguido de cerca el TCOC mientras todavía luchaba por mi asociación civil para hacer teatro en la colonia Martín Carrera, Distrito Federal. En 1973, cuando Rodolfo Valencia, director artístico de TCOC y amigo mío desde mi llegada a México, en 1950, me invitó a participar como directora de una brigada, fue sencillamente un milagro y a principios de 74 quité mi departamento en el Distrito Federal, guardé mis muebles y me trasladé a Tonalá, Mixteca Baja, Oaxaca. Allí trabajé tres años, formé dos brigadas en Tonalá y dos en San Juan Copala.

Como era de suponerse, el nuevo presidente, López Portillo, borró con un plumazo el TCOC, y el 26 de noviembre de 1976 ciento sesenta personas dedicadas al teatro se encontraron desempleadas. Pero la idea de un teatro popular al servicio del Estado siguió teniendo sentido para nosotros y para enero del 78 estábamos tocando puertas con proyecto en mano, pero en vano. Por una serie de coincidencias nos enteramos de que el nuevo Proyecto de Arte Popular (después DGCP) incluía teatro, y después de varias pláticas con Rodolfo Stavenhagen, el director, nuestro proyecto fue aceptado. El programa consistía en dos áreas: urbana y rural. Lo rural se basaba en una convocatoria dirigida a maestros rurales para dedicar un año al aprendizaje de teatro comunitario y su aplicación en un montaje que viajaría ocho meses por el país. Después, regresarían a sus lugares a crear grupos en sus comunidades. A mí me tocó un grupo heterogéneo integrado por cinco maestros y un polizón mío de Tonalá, pues faltó un maestro. El grupo Labradores (ya no se llamaban brigadas) se capacitó en el D. F. (con maestros destacados) durante las mañanas y en las tardes fuimos desarrollando la obra. Después de mucho cavilar, cada uno de los integrantes escribió el tema que le parecía importante incluir en el mensaje, resultando

seis temas diferentes. ¿Qué podía hacer con tantos temas? Se me ocurrió la idea de un viaje con muchas paradas. La carcacha se fue descubriendo como el país y sus pasajeros, distintos sectores de la población: el campesino, el rico, el ama de casa, etc. La carcacha se descomponía cuando surgía un problema y no avanzaba hasta que todos “jalaban parejo”. El tema de “la unión hace la fuerza” fue muy popular entre los mensajes de teatro comunitario de los setenta. En una ranchería cerca de Miguel Auza, Zacatecas, sucedió un incidente divertido precisamente con la obra llamada A jalar parejo. Ya terminada la función, los actores se mezclaron con los espectadores para platicar de la obra. Una actriz, fumando, preguntó a unos cinco hombres recargados en una pared, qué les había parecido la obra. Los ensarapados, con sus “tejanos” cubriendo media cara, se quedaron mudos. La actriz insistía, preguntó si habían entendido el mensaje de la obra. Esperando la respuesta la actriz fumaba nerviosamente; de entre las patillas de uno de los rancheros se oyó una voz seria y burlona a la vez: “Pues’n... yo sí entendí el mensaje, pero lo que no entendí es si debemos ‘jalar parejo’, ¿por qué usted no nos regala un cigarrillo?” Mientras la camioneta con los actores recorría el kilómetro de terracería que separaba la comunidad de la carretera, los niños la acompañaban corriendo, brincoteando y gritando: “A jalar parejo, a jalar parejo, parejo, parejo, parejo...”

Y con eso llegamos a TECOM, la Asociación Nacional Teatro-Comunidad A. C. Si se ha escrito mucho sobre TCOC y PAEP, se ha escrito mucho más sobre TECOM, hasta en otros idiomas. Como muchos de ustedes saben, TECOM se fundó en 1987 con directores y amigos interesados en ofrecer apoyo al movimiento independiente de teatro comunitario en México.

El 14 de febrero de 1999 cumplimos 12 años de participar como asociación en el movimiento de teatro comunitario en acciones como: fiestas y cursos nacionales, estatales y regionales, así como en la realización de estudios y la publicación de artículos de divulgación en México y el extranjero. Nuestro propósito es impulsar un movimiento cultural surgido desde las convicciones más auténticas de las mujeres y los hombres que buscan expresar, creativa y sensiblemente, su pertenencia a una comunidad y su deseo de convivir y compartir experiencias con otras diferentes a ella. El binomio teatro-comunidad conjunta dos elementos complementarios: el teatro es una actividad que hombres y mujeres realizan porque forman parte de una comunidad y porque quieren que dicha comunidad sea receptora de su hacer; por otra parte, una comunidad requiere, para que se le considere como tal, generar sus propios modos y medios de expresión, recreación y reflexión. Necesita entonces de formas representacionales que pueden llamarse

ceremonia, danza, teatro, etc. Por lo tanto, hablar de teatro-comunidad no es reducirse a una determinada forma de producción teatral, sino a todas aquellas que tienen como propósito la plena vinculación del teatro con la comunidad y de la comunidad con el teatro. Al decir teatro-comunidad se busca distinguir un movimiento en el que sus participantes: promotores, realizadores y espectadores, comparten una ética comunitaria y tienen como principios estéticos aquellos que son los más universales e intemporales de la creación teatral, los cuales significan a la comunidad porque en lo que se contempla se reconocen los pensamientos más antiguos y a la vez más actuales, se identifican los conocimientos técnicos y se goza con la exhibición de las capacidades expresivas de sus actores.

Yo he pasado estos años dentro de TECOM como directora, coordinadora de área y coordinadora general. Ha sido mi privilegio participar en fiestas nacionales mágicas en comunidades indígenas como Coxquihui, Veracruz, y Zitlala, Guerrero. He conocido cientos de grupos y crecido con ellos en talleres, cursos y montajes en muchas regiones del país y hasta en talleres en Nueva York con inmigrantes mexicanos. TECOM ha mantenido el foco del teatro popular prendido, luminoso y constante. Se ha elevado a ser cenital y se ha disminuido a ser lámpara de mano. No se apaga porque es una luz de todos.

Quiero despedirme con una anécdota que ilustre lo antes dicho.

Xochitepec, Morelos, 1994

El grupo de teatro llegó a la plaza y colgó su telón en el portal del Palacio Municipal. Los actores tendieron los alambres eléctricos en el suelo y prendieron los focos en las cajas de luces, marcando con ellas el espacio donde actuarían. Mientras tanto, en el balcón arriba de ellos, las autoridades locales vociferaron la más pura demagogia. En un momento dado, por la calle principal, entró a la plaza un grupo de hombres provistos de machetes y palos. El conjunto de hombres se acercó al balcón y sin más ni más amenazó, insultó y reclamó a los hombres del balcón, quienes con igual vehemencia contestaron. En el portal, el grupo de teatro empezó a hacer sus ejercicios de respiración. La multitud inconforme demandó que los de arriba se bajaran a la plaza para enfrentarse con ellos. Atrás del telón los actores respiraron profundamente en silencio. Algunos muy “machos” del balcón bajaron y en medio del zócalo confrontaron a sus adversarios. Cara a cara los

dos grupos siguieron con los insultos y amenazas en crescendo. Sin embargo, con toda la bulla, persona alguna de aquellos aguerridos bandos atravesó o cruzó el espacio escénico marcado por el grupo... solamente el inevitable e imprescindible perro callejero, protagonista de innumerables escenas de teatro comunitario. Los contendientes empezaron a repetirse y sus alegatos perdieron ferocidad, cuando por la periferia de la muchedumbre se oyó una voz que decía:

“¡Queremos ver el teatro!”

Otra voz se levantó:

“¡Ya... vamos a ver el teatro!”

Y otra voz y otra y, finalmente, muchas voces a coro:

“¡Te-a-tro, te-a-tro, te-a-tro!”

Atrás del telón se prendieron cinco focos y una voz habló por todas:

“Tercera llamada, tercera. Comenzamos”.

Febrero de 1999.