EDITORIAL

Nuevamente abre El Merolico su telón para introducirnos en el círculo mágico de los acontecimientos teatrales del PAEP, acontecimientos que, en esta ocasión, abarcan principalmente el área urbana a través de dos informes de particulares características y reflejo, cada uno, de las disposiciones y actitudes de los grupos, así como las respuestas del público a cada uno de los espectáculos, Trufaldino servidor de dos patrones y Arde Pinocho, que, durante el año de 1978 se representaron en diversas zonas populares de la gran ciudad antaño Tenochtitlan.

Para el espectador avispado no será difícil percibir cuáles fueron los problemas principales con los que el PAEP se enfrentó en relación a estos grupos, dado que sus componentes no lograron identificarse a fondo con los objetivos y práxis de la búsqueda de un teatro popular. Faltó compromiso de participación en otras tareas -aunque preponderó un ánimo de colaboración a nivel artístico- con ese público marginado de la sensibilidad teatral y al que, no obstante, se conquistó e involucró sin duda alguna.

La experiencia de los maestros rurales, por el contrario, sigue dando sus frutos sin reparos y con una disponibilidad a prueba de fuego...de conejos y de cadáveres...

El Merolico sabe lo que es laborar en esta "ciudad enemiga", y para que su intención teatralizadora no se pierda en el polvo de los asfaltos, los promotores de teatro urbano realizaron una serie de seminarios cuyas conclusiones se incluyen entre estas páginas como una proposición de alternativas de trabajo, siempre atrás de la raya, por supuesto, con diferentes grupos de aficionados que ya participan en el PAEP en zonas como Ixtapalapa, San Andrés Tetepilco, Naucalpan de Juárez y Ciudad Netzahualcóyotl.

Por último, y fiel a su esencia legendaria y poética, El Merolico introduce lo maravilloso dentro de la citadina aridez cotidiana, a través de un cuento popular de origen náhuatl.

El merolico no.4 (oct 79)

HEMEROTECA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION
Dirección General de Culturas Populares

RECOPILADOR: ELFEGO MARTINEZ MORALES
PROGRAMA: ETNOLINGUISTICA
TRADUCCION: DEL NAHUATL

LA LLEGADA DE LA PLAGA DE CHAPULINES

En el año de 1922 a principios del mes de septiembre, cuando los agricultores, despues de un largo trabajo anterior tenían ya la esperanza y seguridad de que ya iban a recoger sus cosechas de maíz y de otros cultivos.

De la noche a la mañana se vió caer esas esperanzas que tenían.

Aquella tarde los que vieron llegar esta plaga jamás lo han olvidado, solamente han olvidado los que ya han regresado tal vez de donde mismo fueron formados.

Antes de la llegada de los chapulines, los agricultores contemplaban sus cultivos que desde lejos verdeaban, en aquel mes el cultivo del maíz estaba variado, consistía de acuerdo a la época que el campesino había sembrado el grano, el maíz cruzaba en tres últimas etapas de su desarrollo era entonces, jilote, elote y maíz.

Una tarde al dar la puesta del sol los antepasados que observaron que en el cielo había aparecido como nube y en el suelo empezaba a caer puños de chapulines, fue la tarde del 14 de septiembre de 1922.

Salieron de sus trabajaderos tristes y con muchas preguntas sin respuesta inmediata.

¿Qué clase de animales serán?

¿Llegarán a acabar la siembra?

¿Será castigado de nuestro Dios?

Llegaron a sus humildes viviendas, tomaron sus alimentos que consistía en: tortillas, carne de venado y café.

El matrimonio y su descendencia tristes por lo sucedido se pusieron a comentar sobre el caso mientras que esperaban que bajase de sus estomagos la cena. Mientras que el jefe de la familia fumaba unas hojas de tabaco envueltas en papel, la desesperación por lo que había visto y el pánico de pensar las consecuencias que los esperaba, más la pálida luz del candil de petróleo o de aceite de tejón y de las brasas de leña en donde hicieron la cena alumbraba sus pálidos y maltratados rostros.

Después, cuando el anciano había acabado de fumar sus hojas de tabaco, salían de la cocina para dirigirse a la casa dormitorio para descansar en sus camas construídas de madera los chicos tendían por el suelo cueros de venado para dormir, los niños al acostarse quedaron dormidos y al dar vueltas sobre la piel de venado rodaban por el suelo, pero, unicamente ensuciaban sus "calzones" así se vestían los antepasados y de igual forma vestían sus retoños.

Los dos jefes de familia no puedieron dormir en toda la noche al igual que demás gentes del pueblo.

Antes de que amaneciera bebió un poco de café, tomó su sombrero y machete, pasó a recoger al sobrino o al hermano pues en aquel tiempo era comunal o familiar.

Despues de caminar por un largo tramo de un camino pedregoso y lodoso llegaban a su trabajadero, habiendo dejado en el trayecto huellas descalzas sobre el lodo.

El sol del nuevo día volvió a palidecerse y a cubrirse por la espesa nube que apareció de nuevo.

Ya tenían una idea para protejer el cultivo, permanecer todo el día en el maizal para estar espantando los chapulines que caían sobre las verdes plantas de maíz.

Todo fue inútil, porque como a las 7 de la mañana la nube que se veía en el espacio caía a tierra y sólo demoró una hora para acabar con hectárea de maíz. Como a las 8 de la mañana del mismo día, el maizal que desde lejos se veía verdear sólo quedaba las cañas de la planta.

Aquellos hombres le dijeron a sus acompañantes

-Qué más hacemos si ya todo lo comieron, es mejor regresar a nuestras casas.

Regresaron a sus casas tristes y llorosos.

Los chapulines llegaron y destruyeron todos los cultivos que encontraron, del maíz sólo se logró donde ya era maíz, donde era elote quedaron medias mazorcas pero sin sabor y sin dulzura.

El cultivo de plátanos, le comieron las hojas y el fruto, el chile siendo picoso también le comieron los frutos, la vegetación quedó toda desecha.

La primera llegada de los chapulines fue en el año de 1922 estuvieron llegando tres años periódicamente, la ultima plaga de chapulines fue en el año de 1940.

Los antepasados vieron que en el terreno cultivado cuando los chapulines acababan el cultivo, clavaban sus colas en el suelo y volaban a otra parte.

Se preguntaban unos a los otros sin que nadie diera la respuesta, los chapulines enterraban sus huevecillos en el suelo y a los pocos días estaba la respuesta que todos esperaban, nacian los saltones en cantidad exagerada, no podían volar sólo saltaban. El pueblo era unido y pensaron en combatir a los saltones, se hizo por faena, se agrupaban varios campesinos y se dirigian en el lugar en donde habían saltones excavaban el suelo, luego arreaban hacia la excavación y cuando todos estaban a fondo de la excavación de inmediato llenaban con tierra, a los pocos días del suelo surgia la pestilencia de la putrefacción de los saltones.

Así puedieron combatir un poco a la cría de los chapulines.

Al poco tiempo los habitantes del pueblo se les acabó las mazorcas que tenían guardado de la cosecha anterior.

¿Cómo y qué comieron, como vivieron?

La plaga condujo a los antepasados a volver a ser nuevamente recolectores como en los tiempos de las tribus, recolectaban vegetales para transformarlo a masa y después a tortilla,e aquí sito algunos de ellos: la cabeza de plátano, la fruta de un árbol que se encuentra en bosques que se llama "ojoxi" y otro árbol pequeño el cual le extraían la corteza ya que es bofa y masuda, en el idioma nauat se conserva el nombre hasta la actualidad "bataxkal" o árbol de tortilla, también hacían de arroz pero para conseguir tenían que caminar 10 horas a pié por la playa para llegar a la provincia de Coatzacoalcos, Ver. Ahí conseguían unos kilos de maíz, totopo o masa; pero la masa llegaba al pueblo agria.

No había otro camino a seguir, pues si los niños no comían tan siguiera tortilla de vegetales o tortilla de maíz agrito, ¡no dejaban de estar agritos!

Tampoco había pan porque no había trigo. Los habitantes de aquella época lloraban por la situación que cruzaban.

Este fue un verdadero hecho real que vivieron los antepasados y las consecuencias que trajo fue el hambre.

Nosotros los jóvenes tenemos que tenerlo presente porque estos hechos son antecedentes históricos de nuestra propia generación y de nuestro pueblo.

EVALUACION DE LA OBRA TRUFALDINO SIRVIENTE DE DOS PATRONES GRUPO TEATRO ENCUENTRO - TEMPORADA 1978

- INTRODUCCION
- COMPOSICION DEL PUBLICO
- EL PUBLICO Y LA OBRA
- LOS DEBATES Y EL GRUPO
- CONCLUSIONES.

INTRODUCCION

La experiencia de catorce temporadas con más de cien funciones y cuatro presentaciones especiales en los Reclusorios de la ciudad, nos coloca en la posibilidad de conocer más profundamente el medio en el que nos desarrollamos y la necesidad de ampliar las bases y condiciones para que el uso del instrumento que proponemos sea efectivo, y, por ende, el compromiso con la proposición del PAEP sea real.

Se ha tomado en cuenta los tres primero títulos como cuerpo de esta evaluación, porque son aquellos que consideramos pueden aportar datos más acordes con la naturaleza de la acción del teatro urbano; nos permiten, también encontrar indicadores del acercamiento a los objetivos planteados por el PAEP y datos acerca de las características propias del proceso de la acción del grupo Teatro Encuentro.

En los tres aspectos que contempla esta evaluación está incluído el público, pues es en la relación con éste como podemos formarnos criterios válidos para evaluar la acción del teatro urbano.

Es importante recordar, también, que nos dimos a la tarea de sensibilizar al público respecto del teatro como un instrumento de comunicación y que no pudimos, a nuestra vez sustraernos a la sensibilización. Es decir, que el sensibilizador fue sensibilizado. O debió de serlo.

I.- COMPOSICION DEL PUBLICO

Dado que en la mayoría de las temporadas tuvimos un público diverso, hablaremos de aquellas temporadas más significativas en cuanto a su composición, porque fue con este tipo de público donde pudimos corroborar algunas de las más importantes observaciones acerca del efecto de la obra en diferentes grupos sociales.

En general observamos que el público asistente a las funciones estaba constituido por amas de casa, obreros, empleados de casas comerciales, burócratas, subempleados y desempleados, estudiantes, pequeños comerciantes y niños.

En el teatro cuauhtémoc, en Naucalpan de Juárez, aunque asistió un público numeroso y diverso, no pudimos captar una cantidad considerable de obreros, mismos a los que nos pretendíamos dirigir.

Una de las experiencias más significativas respecto al público que presenció la obra fue la temporada en Tepito. El sólo hecho de presentar la obra en un gimnasio tomando como escenario un ring de box significaba, tanto para los actores como para el público, un reto a la imaginación para establecer relaciones de comunicación que hicieran posible el hecho teatral. Sin embargo, fueron más las posibilidades que lo conseguido realmente. Pues aunque logramos dirigirnos a los habitantes de este singular barrio, fueron pocos los asistentes y reacios en su mayoría a establecer un diálogo directo acabada la función. Esto no desmerece el hecho de que estos pocos e irregulares asistentes participaban amplia y abiertamente en el transcurso de la función.

También fue difícil establecer un diálogo a través del debate, y los actores tuvimos que bajar del escenario-ring e iniciar cada uno una plática más directa con 4 ó 5 gentes, aún asi simplemente daban las gracias.

Respecto al número de público es importante consignar que fue decreciendo debido a problemas inmediatos que se le presentaron a la comunidad: desalojos de las viviendas, intervención de la policia para decomisar mercancias ilegal, etc. Finalmente 2 de las últimas funciones fueron suspendidas pues coincidieron con una festividad religiosa importante para el barrio.

Otras dos de las temporadas que tuvieron significación por la cantidad de público y las características de su composición fueron las del teatro Gorostiza y del teatro Morelos.

En el primero, se tuvo un público numeroso caracterizado por su diversidad en cuanto a su composición ya que asistían lo mismo empleados de casas comerciales de la Lagunilla, locatarios de los mercados cercanos y amas de casa de las vecindades cercanas, como burócratas, profesionistas, obreros cali

ficados, estudiantes de Tlaltelolco. Y en el caso del teatro Morelos es importante señalar que fue en esta temporada donde tuvimos un público casi en su totalidad compuesto de trabajadores con sus familias. El resto se componía de niños y jóvenes que se acercaban a participar en algunos de los servicios prestados por el I.M.S.S.

Fue a partir de esta experiencia que empezamos a relacionar la presencia de los niños con un dato importante. La presencia de los niños llegaba, en ciertos momentos y de alguna manera, a interferir el desarrollo de la función, por sus comentarios o por su inquietud. Sin embargo parece ser que una presencia nutrida de niños garantiza (o está ligada) a la presencia de un público netamente popular, ya que estos participan de la vida de su barrio.

Se dió el caso, también, de la temporada en Coyoacan en la Col. Romero de Terreros (en el local del C.A.E. No. 22) que se escogió por estar situado muy cerca de una colonia proletaria cuyos habitantes asisten (o por lo menos eso suponíamos) regularmente a este centro. Se suspendieron algunas funciones por falta de público. En primer término lo atribuímos a la falta de promoción. Y para solucionar ésto el grupo tomó en sus manos la promoción, repartiendo volantes de casa en casa y platicando con algunos jóvenes y amas de casa. El resultado no llegó: no aumentó la asistencia más de 10 ó 15 gentes. Poco antes de terminar la temporada, en algun comentario con dos amas de casa, nos explicaron que a las 6 de la tarde era difícil que la mayoría de la gente pudiera asistir ya que sus maridos salían de trabajar alrededor de las 5 de la tarde y tenían que atenderlos. Cambiamos la hora de la función a las 7 de la noche y tampoco dió resultado. Pensamos que una de las causas que contribuyen directamente a la no asistencia de un público ya enterado del espectáculo, es la desconfianza que tienen ciertos sectores de la población, sobre todo aquellos que han sido manipulados, o directamente agredidos, respecto a las instituciones que promueven servicios sociales.

El fenómeno de la desconfianza lo percibimos muy concretamente en este lugar y en C. U., aunque a otro nivel. Los estudiantes mostraban cierto recelo y desconfianza -aún después de ver la obra y reconociendo cierta calidad e intención en ésta- por el hecho de que sea una dependencia del Estado la promotora de la búsqueda de un teatro popular.

Otro caso significativo fue la temporada en la Unidad Habitacional Ermita-Zaragoza en donde por diversas fallas de organización por parte de la Delegación Política (Iztapalapa) se vino abajo una buena temporada. Los habitantes de esta unidad se mostraron interesados en la única función que pudimos dar.

Por último, habría que mencionar que uno de los factores, aunque no determinante, de la cantidad y cualidad del público fue la promoción. Una promoción pobre colaboró para que en la mayoría de las temporadas la gente se acercara a la función por costumbre de asistencia al local en turno o por casualidad. Sin embargo, otra acción vino un poco a subsanar esta falla. La "promoción de boca en boca", en la que el público que había presenciado la obra y encontró puntos de interes, la recomendaba a sus compañeros de trabajo, vecinos e incluso volvía con toda su familia. Este fenómeno lo observamos sobre todo en zonas populares como Aragón, Jamaica, teatro Gorostiza y Unidades Habitacionales Populares.

Podemos decir, entonces, que las temporadas más destacadas por el número, participación y composición del público fueron aquellas en las que se presentaba una composición homogénea del público. Es decir, que fue en aquellos lugares donde reconocíamos como popular a la mayoría de los espectadores. Y donde se dió una participación más amplia e interesada en la obra y el Proyecto. Esto nos permite inferir que existe una relación más que casual entre la composición social del público y el grado de interes en la obra teatral y el Proyecto en muchos de sus aspectos.

II.- EL PUBLICO Y LA OBRA

En general la respuesta del público era de aceptación, en cuanto a que la obra mostraba, de una manera clara y divertida, un esquema válido de las clases que componen esta sociedad y de su interelación.

Una de las características más importantes observadas es que el tipo de público que reconocimos como popular participaba más abierta y libremente en el transcurso de la función como en los debates proponiendo temas y problemas sociales que les gustaría ver tratados en el teatro. También fue este público el que expresó mayor interés en el Proyecto y sus planes.

De la respuesta del público durante la función habría que mencionar los comentarios que, con mayor o menor ingenio, hacían respecto a alguna acción, texto de doble sentido o situación de la obra. Esto denota, por una parte, que los aspectos desarrollados en la obra le importaban y, por otra su necesidad y deseo de participar activamente en el espectáculo.

Existen varias anécdotas que nos hablan de este hecho, pero basta una de ellas: una señora ama de casa, que estaba riendo divertidísima, llegado el momento del juego de Trufaldino con la Levativa, soltó fuertes carcajadas, se hundió en la butaca y se tapó con el rebozo.

Otro tipo de comentarios surgían a partir de que el público reconocía los intereses de los personajes y tomaba partido. Principalmente los niños y adolescentes hacían divertido escarnio de Pantaleón y Silvio. Apoyaban generalmente a Trufaldino, aunque no faltaron veces en que algún niño lo denunció como autor de muchas de las travesuras y enredos cometidos, gritando "¡¡no te dejes!!" cuando lo castigaban, haciendose complice de las travesuras y solidario con los castigos. Y, por supuesto, se mofaban de las "apasionadas actitudes amorosas" de Silvio y Clarisa. Este tipo de comentarios durante la función desencadenaron una serie de reacciones en el grupo, que fueron transformandose conforme avanzaba la experiencia. La primera reacción fue de incomodidad y rechazo debido a que, por la composición del grupo, los actores estaban más habituados a una relación pasiva, a unos espectadores absortos y silenciosos, relación que el "actor profesional" considera de "respeto" a su trabajo. Esta actitud de los actores llevaba a disertaciones "moralistas" y didácticas de cómo comportarse en un teatro. Aunque a veces era necesario hacer notar al público algunas de las condiciones mínimas para que no se interrumpiera y bajara el ritmo de la obra.

Las reacciones siguientes del grupo derivaron por un lado a acentuar aquellos momentos ya de por sí divertidos de la obra, para captar por ese aspecto la atención del público. Aunque el efecto de la sobre-explotación de algunos "gags" que divertían al público distraía la atención de sucesos más importantes de la obra y deformaba el contexto general, enturbiando la claridad de los mensajes. Por otro lado, se derivó

en una actitud de desinterés respecto al diálogo con el público y el mantenimiento de la calidad en la actuación, saliendo los actores, muchas veces, a "cumplir" con la función.

Otras de las respuestas obtenidas del público para la obra, fuera del transcurso de la función o el debate, lo ejemplifican las dos ocasiones, en distintos lugares, en que alguna persona se acercó a donar algún dinero: "se cansan mucho y ustedes no cobran la entrada". (Centro Social Popular Miguel Hidalgo y Costilla, en Aragón). La inquietud surgida del hecho de no cobrar la entrada, siendo que el grupo estaba constituído por actores profesionales en el sentido de que esta actividad es su sustento, se había ya detectado por medio de los debates. La respuesta a esta inquietud, que posteriormente se convirtió en información general sobre el grupo y el Proyecto, se daba en el sentido de que, en realidad, la entrada no era tan gratis, pues los actores recibían un salario de la D.G.C.P., dependencia de la S.E.P., y que era a través de sus impuestos que se daba la posibilidad de este tipo de teatro, además de otros servicios.

En general, podemos distinguir dos tipos de público respecto a su composición social: público heterogéneo y público homogéneo.

El primero se refiere a un público diverso en el que se incluye una amplia gama de sectores sociales sin la predominancia numérica de alguno de ellos. Por público homogéneo entendemos aquel que se constituía en casi su totalidad por un sólo sector social con sus diferentes matices por rama de trabajo o interés y predominaba en la función y en el desarrollo de los debates. Hacemos esta distinción porque observamos que, como dijimos, algunas de las temporadas en que reconocimos a una parte del público como popular, este manifestaba más libremente sus puntos de vista cuando era el que dominaba numéricamente.

Por otra parte, lo heterogéneo del público nos permitió observar concretamente las diferentes lecturas de la obra.

Un ejemplo de un público homogéneo no popular, fue el que captamos en C.U. En este caso el público, siendo estudiantil, mostraba reticencias a participar debido a la filiación oficial-institucional del grupo. Por otra parte, resultaba escaso el público, debido a que la hora programada para la función era alternante con otro espectáculo más identificado con el gusto estudiantil. Resultado de ésto es el poco público que, estando en espera de otro espectáculo, vió Trufaldino.....

HEMEROTECA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION
Dirección General de Culturas Populares

III.- LOS DEBATES Y EL GRUPO

Uno de los hechos que caracterizó los debates a lo largo de todas las temporadas, fue la desigual y deficiente preparación de los actores para poder conducir, centrar y dar respuestas claras a las inquietudes y necesidades de información del público.

Los puntos más importantes que destacaron en los debates se referían a cuatro aspectos: el contenido de la obra, actividades futuras del proyecto, sugerencias, y el grupo.

En el primero se incluyen preguntas que intentaban situar más concretamente el o los contenidos de la obra que no les habían sido claros. También se incluyen aquellas observaciones que hacía el público intentando ligar los planteamientos de la obra con la realidad social en la que vive.

Una de las observaciones, que en distintas temporadas y con distinto público, hicieron algunos espectadores, principalmente señoras amas de casa, fue que la obra utilizaba groserías, y que no era correcto ya que había niños presentes. (Centro Pop. Miguel Hidalgo Aragón, Gorostiza, teatro Morelos y Xochimilco).

Respecto a los temas propuestos en la obra, fueron muy pocas y confusas las veces en que se lograba centrar el debate en esos temas. Uno de los temas que más se tocó fue el del desempleo. Pero desgraciadamente el grupo no supo recoger los puntos de vista que sobre el desempleo vertían algunos espectadores. Otra de las inquietudes mostradas por el público en los debates, era cuestionar el hecho de que fuera una obra italiana y muy vieja. La respuesta que daba el grupo se limitaba a reproducir lo señalado en el programa de mano, que, aunque el texto era suficientemente claro, se convertía en una respuesta hecha, inflexible, que no adquiriría matices, ni consideraba las características propias del público en cada función.

Se recibieron también, respecto al contenido, algunas críticas referidas a la poca claridad de algunos temas como: la situación de la mujer en la sociedad; el uso de la farsa en algunas escenas. Uno de los comentarios, que fue externado por un obrero en el teatro Morelos, situaba la diversión como parte importante de un teatro atractivo para ellos.

Los puntos que tocaba el público, referentes a las actividades futuras del grupo y el Proyecto, tenían como denominador común el interés por saber cuándo tendrían oportunidad de ver otra obra de este tipo.

Esta inquietud, pensamos, puede tener relación con anteriores experiencias, no necesariamente teatrales, respecto a eventos culturales dirigidos a las capas de población que tradicionalmente son marginadas en este renglón. Y si pensamos, tanto en las anteriores ediciones de búsqueda de un teatro po

pular, como en las acciones efímeras y manipuladas de las administraciones de ciertas instituciones (INBA, IMSS, DDF, ANDA) para la promoción política de cierto grupo, entonces es comprensible la desazón y la inquietud (incertidumbre se me hace tema viejo de canción, pero vale) del público por conocer la continuidad de la acción, tratando, en cierto modo, y de esta manera, de encontrar la diferencia con los otros intentos.

Es, pues, la continuidad de las acciones, la persistencia de las visitas lo que, de distintas maneras, inquiría el público. La respuesta que se daba se convertía, a veces, en la proyección de lo que idealmente el grupo quería hacer: la multiplicación de grupos, el montaje de otras obras por los mismos actores con la idea de disponer de un repertorio, la colaboración de dramaturgos mexicanos interesados en este proyecto, etc... Otras veces la respuesta se concretaba a informar de la acción del otro grupo de teatro urbano y de la futura aparición de un grupo de teatro infantil, también de los servicios de promotores que asesoran gratuitamente a grupos de aficionados interesados en hacer teatro. Otro factor que creemos daba apoyo y proyección a esta inquietud, en la mayoría de los debates, fue la calidad de la obra, a pesar de los avatares y contratiempos que sufrió ésta en el transcurso de la experiencia. Sin embargo, es la manifestación de esta inquietud por si misma la que constituye un dato importante, por cuanto expresa una preocupación auténtica por mantener la posibilidad abierta de ver más seguido espectáculos que le importen.

Otra de las inquietudes que dio por aparecer, aunque en pocos teatros, fue la de saber la trayectoria artística de cada uno de los actores. Dejando de lado el comentario de que, por supuesto, generalmente, todo el tiempo del debate se consumía en que cada uno de los actores recitara su curriculum. Es interesante acotar esta inquietud en función de posibles observaciones futuras, pues resulta difícil encontrar alguna conexión entre esta manifestación particular y el conjunto ideológico de manifestaciones que proyectan sus intereses. A no ser que, por la información requerida, se intente descubrir a algún "artista" o futuro "artista" similar a los "artistas" que suele consumir los medios masivos de comunicación. Sin embargo, esto no es suficiente para establecer alguna relación que nos permita derivar inferencia válida que dé principio a la explicación de este fenómeno.

Respecto al grupo, es importante señalar que, como dijimos al principio, se caracterizaba por una desigual y deficiente preparación en el aspecto político. El grupo mostraba también, a partir del carácter desigual, una divergencia de intereses respecto a la función del teatro en la sociedad, aunque en las diferentes pláticas y reuniones donde se explicaban las proposiciones del Proyecto de los grupos urbanos, decían estar de acuerdo. Varios factores, algunos de ellos subjetivos, contribuyeron a hacer permanecer esta divergencia de intereses y puntos de vista acerca del teatro en general y del teatro

popular en particular. Es decir, que en este caso el proceso de la experiencia no se convirtió en un proceso de politización y organización sólida de un grupo que enfrentara y asimilara, como tal, coherentemente la experiencia enfrentada. Proceso deseable que no se dió. Algunos de los factores son: la inestabilidad de los componentes del grupo, el establecimiento superficial de relaciones con los otros componentes del Proyecto y, por tanto, conocimiento inexacto y/o equivocado de sus funciones, ausencia de compromiso real en las proposiciones del Proyecto por parte de algunos actores, ausencia de interés por el carácter político del teatro y carencia de información política y social del sector social al que pretendíamos dirigirnos. De esta manera, los factores señalados conformaron el proceso de descomposición del grupo que, a su vez, significó en cierta medida el proceso de descomposición de la calidad de la obra. Este proceso de descomposición, aunque redujo al mínimo el grado de compromiso de los actores en el Proyecto y, por consiguiente, redujo la calidad de la obra, no logró cerrar por completo la acción inquietante y sensibilizadora de la obra en las más importantes de sus proposiciones. Porque es significativo el escuchar y sentir la espectación de un público que, aunque desconfiado de tan manipulado y desesperado de tan marginado a todos los niveles, está en la búsqueda, independientemente de nosotros, intuitiva en algunos casos y en otros consciente, de canales de expresión que den salida y futuro a la realización de sus intereses como clase. En consecuencia, sería de lamentar dar como fallída la acción que apenas cubre algunas de las etapas del proceso en el área urbana, y reducir la continuidad y ritmo de la acción que sirve y servirá como base sólida en la promoción de los grupos que autenticamente configurarán y ejercerán el objetivo de este proyecto: el surgimiento del teatro Popular.

IV.- CONCLUSIONES

- La obra, en sus diferentes temporadas, logró dirigirse, captar y reconocer concretamente, ya sea entre un público heterogéneo u homogéneo, a un público que podemos llamar popular.

- Podemos decir que, en general, salvo las excepciones señaladas, las temporadas más destacadas por el número, participación y composición del público fueron aquellas en que reconocimos como popular al público.

- Podemos inferir que existe una relación más que casual entre la composición social del público y el grado de interés en la obra teatral específica de "Trufaldino servidor..." (creemos que también en el hecho teatral en general) y el Proyecto.

- El público que reconocimos como popular participaba y manifestaba más abierta y libremente sus puntos de vista durante la obra y en los debates.

- El público que reconocimos como diverso, o heterogéneo, nos permitió observar los diferentes niveles de lectura de la obra mismos que despertaban interés a pesar de la diversidad en la composición.

- El factor diversión es importante como característica de un teatro de interes para el público popular.

- El grupo Teatro Encuentro manifestaba, aunque no abiertamente, divergencias de intereses.

- La experiencia de las temporadas no fue asimilada en el grupo, de manera que redundara en una mejor organización del mismo y en un compromiso más profundo y real con la acción del grupo en particular y con el proyecto en general.

- Diversos factores, que podemos englobar como problemas de comunicación, incidieron en relaciones superficiales y negativas entre los elementos que componen el área administrativa y el grupo.

- La inestabilidad en los elementos que conformaron el grupo, condujeron a una asimiliación pobre y disgregada de la experiencia.

Por último, es pertinente aclarar que en la medida en que se profundice y multiplique la acción sensibilizadora en el medio urbano, será posible obtener parámetros adecuados que nos permitan cuantificar y cualificar con mayor precisión la vigencia y validez del proceso que pretendemos de satisfacción a nuestros objetivos.



PINOCHO TRATÓ DE CRUZAR ESE PASILLO SALIENDO CONOCER LOS BARRIOS POPULARES DEL DISTRITO FEDERAL. HIJO DE ENIA FAMILIA (SOMBRAS BLANCAS) Y MANTENIDO POR PAPÁ GOBIERNO (LA RECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES) PINOCHO SE FUE INTERNANDO EL CORAZÓN Y LOS ASUNTOS DE LA CIUDAD LLEVANDO COMO ÚNICO EQUIPAJE A VIDA, UN ARTE Y UN MENSAJE; CUÁL NO SERÍA SU SORPRESA QUE AÚN ENDOSE INTRUSO Y TEMIENDO SER RECHAZADO LA GENTE LO RECI- ERA CON CARIÑO COMO A UN VIEJO CONOCIDO O MEJOR AÚN, COMO A UN NUEVO POR CONOCER. ¿Y QUÉ PASÓ CON LAS OPINIONES ELITISTAS?: "POR FAVOR, ESTO ES MUY SOFISTICADO PARA "LA CHUSMA"" ¿QUÉ PASÓ CON LA SUBESTIMACIÓN DE NUESTRA GENTE?: "¿BUEN TEATRO PARA EL PUEBLO?, SI NI LE ENDEN."; PUES PASÓ QUE PINOCHO SE DIÓ CUENTA DE QUE LA GENTE CEPTA, ENTIENDE, REFLEXIONA Y SE DIVIERTE, PASÓ QUE PINOCHO SE ENFRENTÓ A SU ADOLESCENCIA RECONOCIENDO QUE LA ÚNICA POSIBILIDAD DE MADURAR VERDADERAMENTE ES ESCUCHANDO LA VOZ, LA RISA Y LA RESPUESTA FRANCA DE ESE SECTOR MAYORITARIO QUE PRODUCE, QUE LUCHA Y QUE DÍA A DÍA CONSTRUYE ESTE PAÍS A SU MANERA Y QUE AL FINAL PRODUCIRÁ BIEN LA DIVERSIÓN, EL ARTE Y LA CULTURA PARA SÍ Y A SU MANERA.

HEMEROTECA
CENTRO DE INFORMACION Y DOCUMENTACION
Dirección General de Culturas Populares

EVALUACION DE LA OBRA ARDE PINOCHO DEL GRUPO SOMBRAS BLANCAS
TEMPORADA 1978

- EXPERIENCIA ESCENICA
- LA COMUNICACION COMO EXPERIENCIA
- EXPERIENCIA HUMANA
- EXPERIENCIA TECNICA
- EXPERIENCIA CON IMPROVISACIONES

I.- EXPERIENCIA ESCENICA

Pinocho era siempre un descubrimiento, un reto escénico: no hablar y lograr ser escuchado. La máscara era el punto clave de esta comunicación en silencio; la síntesis humana plasmada en cada máscara lograba la identificación con el público. Sin esta aceptación la máscara era sólo una forma muerta. La expresión corporal fue vigilada constantemente, y gracias a esto se logró mantener un nivel de integración entre la máscara y el actor.

La claridad del montaje en cada una de las escenas impidió que la obra se distorsionara o cayera en morcillas. La buena puesta en escena, la máscara y una disciplina corporal mantuvieron el ritmo y la limpieza de Arde Pinocho.

A pesar de la dificultad se encontro una música con un tono fantasioso e imaginativo, que se adecuaba a la máscara.

La plasticidad y simplicidad de la escenografía eran preciso y facilitaban el trabajo actoral. Música y escenografía dieron a Pinocho su matiz especial y unidad.

II.- LA COMUNICACION COMO EXPERIENCIA

En Pinocho se usó una simbología muy abierta, flexible en momentos y nunca un criterio impositivo, lo cual daba al público la posibilidad de hacer su propia interpretación.

La realidad económica y social de cada sector era el lente por el cual la gente miraba la obra y daba más o menos importancia a los temas tratados. Algunos se interesaban más hacia la educación, el bien o el mal, otros hacia el consumismo, la moral, o el problema político y de la droga.

Pero en general todos se preguntaban algo, se rompia el tabú y se hablaba de las drogas. El optimismo se hacía patente cuando el público pedía otras alternativas: una salida positiva para Pinocho, para el adolescente en México.

III.- EXPERIENCIA HUMANA

De la comunicación teatral que se logró en Pinocho se desprendió en muchos casos una experiencia humana; una madre que tenía un Pinocho en casa etc. Entre las experiencias más profundas y conmovedoras, está la del Sr. Amado Osorio: un teporochito que en la primera función se sentó en la última fila, lo sentiamos lejos como una sombra de polvo que día a día fué acercandose a Pinocho, y, al finalizar la temporada, se presentó limpio y sobrio, y nos expresó su agradecimiento: "Este lugar me dio tranquilidad, fué un remanso de paz, seguir como Pinocho hace mucho daño y no debe hacer uno esas cosas, ¿verdad?"

IV.- EXPERIENCIA TECNICA

Arde Pinocho requería como condiciones mínimas un local equipado. Al no darse la organización técnica adecuada, como tampoco las posibilidades materiales necesarias en los diversos locales, nos vimos en la necesidad de improvisar constantemente para "salir del paso"

V.- EXPERIENCIA CON IMPROVISACIONES

Las improvisaciones nos abrieron un campo vastísimo de experiencias; nos acercaron inmediatamente al público y nos integraron a la alegría de crear.

Consideramos que las improvisaciones pudieron ser más congruentes con lo que pretende ser un teatro popular: los temas surgían del público y la realización dependía de nosotros, era un compromiso pues teníamos más o menos que conciliar puntos de vista sobre el tema a tratar.

Muchos ejercicios fueron buenos, muchos fueron malos, pero lo importante fue estar ahí y participar y ver como el público era capaz de recibir nuevas formas de expresión teatral.

La ciudad enemiga

José Joaquín Blanco

En el *Cuarteto de Alejandría,* Lawrence Durrell habla de "la ciudad que se sirvió de nosotros como si fuéramos su flora, que nos envolvió en conflictos que eran suyos y creímos equivocadamente nuestros". A un cuarto de siglo de distancia estas novelas de Durrell han envejecido bastante, pero la idea sigue siendo eficaz: escribir sobre personas es cada vez más un recurso para aproximarse al espacio cotidiano y gregario en que habitan; de modo que, a diferencia de las viejas teorías humanistas, parecería que los citadinos van teniendo menos personalidad y más —¿cómo decirlo?— "citadineidad".

La ciudad también se sirve de nosotros como si fuéramos fieles excrecencias *suyas* (difícil ponerse tan líricos en el D.F. y hablar de "flora", como en la Alejandría de Durrell), y nos envuelve en conflictos que son *suyos,* y creemos equivocadamente nuestros, a tal grado que si (llevados por la moral tradicional que nos invita a resolver lo individual de nuestras vidas), quisiéramos ser y vivir cada cual de otro modo, no sabríamos cómo ni por dónde comenzar.

Incluso podría exagerarse aquella frase, y decir que también nuestros hábitos, nuestros pensamientos, nuestros actos reflejos y hasta los más inconscientes gestos y actitudes, además de los intereses, ambiciones y formas de erotismo y emotividad, son cosa *suya,* de la ciudad, y los creemos equivocadamente nuestros: es *ella* la que existe y cada vez resulta más difícil, por ejemplo, escribir novelas al viejo modo, esas que hablaban de la vida particular e irrepetible de un personaje y hasta se titulaba con un sólo nombre propio, y más inevitable leerlas al nuevo: grandes frescos bastante irracionales, en los que la ciudad es prepotente, autosuficiente y autónoma, y sus habitantes se disminuyen, dejan de tener injerencia en sus propias vidas y en las de quienes los rodean; se quedan así, módicos y como desechados, a la vera de basureros, rascacielos, supermercados y grandes construcciones viales. Uno los vería anónimos e idénticos a cualquiera, sobre todo idénticos a uno mismo.

La ciudad impone una norma de vida unificadora. Nadie sabe exacta y cabalmente cuál es, y nadie la llena por completo. Ella es la perfecta, la completa, el modelo al que tan mal se adaptan sus habitantes. Y a veces, cuando alguien se deprime porque algo anda mal en sí mismo y trata de hurgar en su intimidad para detectar errores y corregirlos, se equivoca. Habría que decirse: la ciudad es más yo mismo que yo; desde antes que yo naciera todo ha conspirado para irme formando a *su* manera, de modo que ningún examen de conciencia puede ser íntimo, como si el individuo fuera un ser independiente, si no *exterior;* y todos los problemas del citadino se reducen al de su adaptación o inadecuación al modelo de vida de la ciudad. Un modelo tácito y general, al que acaso sólo podríamos acercarnos racionalmente siguiendo la norma de Whitehead que propone encontrar en lo no cuestionado lo fundamental de una época. Así, lo fundamental en la conciencia de un citadino sería lo que es tan exterior, tan objetivo y aparentemente natural, tan cosa de la ciudad, que no se le considera íntimo.

Un ejemplo: la eficiencia y la seguridad de que gozan los citadinos, a partir de determinado nivel de ingreso, les crea una permanente condición de menores de edad. La ciudad me rige y me protege: vivir no es crear ni inventar, sino aprender a cumplir ciertas normas, a ejercer tales actos. La supersticiosa vida del citadino se congela entre cosas en las que confía con una fe más ciega que la de los hombres prehistóricos; puedo ignorar en qué consiste el refrigerador, el coche, por qué el edificio no se derrumba o en una ciudad con tan espantosa miseria se pueden andar, incluso con relojes lujosos, por muchas avenidas con relativa impunidad.

Cada citadino, para decirlo de otra manera, es idéntico al refrigerador que tiene en la cocina: no sabe qué es, en qué consiste, cómo, para qué ni en qué momento exacto hace las funciones para las que fue programado, pero funciona si se comporta dócilmente. A veces, como los refrigeradores, los citadinos sufren descomposturas y se les ocurre pensar en el suicidio, escribir algún poema en cuadernavía, lindar bancarrotas, borracheras y crímenes. Detectada a tiempo, la "descompostura" puede arreglarse y seguir funcionando decorosamente. De otro modo se va al traste, como un aparato que ya no tiene remedio.

Cuando, a partir digamos del siglo XVII, las ciudades empezaron a ser ellas las vivas y las personas sus parásitos, surgieron utopías como *Robinson Crusoe.* Xavier Villaurrutia inventó otra: la de quedarse encerrado enteramente solo en el propio cuarto. ¿Podría realmente imaginarse el módico paraíso de no saber NINGUNA noticia durante toda una semana; la formidable desintoxicación de no recibir NINGUN mensaje masivo, NINGUNA incitación a determinado producto, NINGUNA constatación del conformismo unitario de toda la población en la misma moda, las mismas sonrisas, el mismo aire de pisar correctamente y sobre seguro? Ocurre entonces el milagro: uno empieza a segregar pensamientos, emociones y sensaciones —sin duda neuróticos, pero ése es otro rollo— bastante diverso a los que tan unánime e incuestionablemente funcionan alrededor; y uno se va haciendo ¡personal! y crítico.

La gran liberación sería, desde luego, la existencia de sindicatos, partidos políticos, agrupaciones o clubes independientes, que fueran creando gregariamente modos de vida urbana opuestos a los de la Ciudad Dominante. Pero con estos intentos gregarios, la ciudad es tan brutalmente represiva como lo es con los intentos individuales. Es monolítica absolutista, abrumadora. Y hay que verla desde el aire, imponente como un gran aparato, segura de su población pasiva que ya se ha olvidado de vivir.

El citadino va delegando en la ciudad todas las capacidades del cuerpo humano, y ella piensa, siente, decide, pone y quita en su lugar. No vivimos. *La ciudad nos vive,* y a su modo —un modo que, por supuesto, no conocemos, porque es ella quien conoce las casas por nosotros. Así, por ejemplo, para el citadino habitual al desempleo no debe ser tan grave cuando nos lo anuncia una guapísima locutora de TV, sonriente. Y los millones de personas en la miseria dejan de ser hombres y se convierten en un "problema" de la ciudad, que ella misma habrá de resolver, como tantos otros "problemas" en los que el citadino *no* tiene injerencia, ni el más remoto recurso; y se queda irreal y pasivo en su estrecha existencia individual, que no es suya sino casi un atributo propio de la ciudad, que misteriosa e implacablemente le ha dado en efímera y reglamentada *concesión.*

LA CALANDRIA EN MIXE

Tu'uk kalandriø jyøyøøy
Tø jyøjøøy ma ada kajptøn
Tu'uk rosø kastiyø

Tu'uk Kalandriø Jyøyøøy
Tø jyøjøy kolor koypø
mød ma iaxu'a xøn mianøksyp
Tu' a' ax pøyy.

Tradujeron al mixe los técnicos bilingües en Cultura Indígena:

Huberto García
Virgilio Jiménez
Marcelo Hernández

San Juan Guichicovi, Oax.

VIRGINIA GUEVARA
Brigada "Rieleros"

P A N O R A M A

Bellísimo sí, en efecto; debido a la diversidad de paisajes y vegetación, pero ante el cúmulo de situaciones esclavizantes que agobian a los habitantes de tan privilegiados panoramas, el panorama cambia... Pobreza, Alcoholismo, Ignorancia, Emigración, Falta de trabajo, Explotación, Marginación, Incomunicación.... esa es la vida de cientos de ciudadanos mexicanos que ven sucumbir sus esperanzas y sus - anhelos de liberación ante una situación de la que no encuentran escapatoria.

Compañeros, ¿acaso podemos llamar a ésto México independiente?¿cuando son apenas élites de mexicanos los que gozan de Independencia.?

¿Quedaremos invulnerables ante tal injusticia?

Compañeros, hemos sido llamados por la C.E.P. para llevar mensajes de liberación y, qué es más humano: ¿enseñar un vaso de agua a un agonizante de sed; o dejarle morir porque verdaderamente el agua no existe?

Yo creo que como brigadista, hemos presentado vasos de agua a seres humanos que padecen sed.

Los invito a reflexionar para actuar prudente y atinadamente.

¿Volveremos a darles de beber, o nos conformaremos con pensar que tal vez ya murieron, y fue de sed?

Febrero, 1979.

Es bueno que usted conozca la receta de este platillo tradicional de Oaxaca, por lo que se la damos a conocer - aquí:

INGREDIENTES: Carne de puerco, maciza y espinazo, - chile guajillo, jitomate, tomate, cebolla, ajo y hoja santa, masa, manteca, sal algusto y limones. PREPARACION: Se pone a cocer la carne de puerco, aparte se muelen el chile, jitomate, tomate, cebolla y ajo; después se fríe en crudo y cuando ya - está sazonado se le agrega el caldo de la carne; cuando suelta el hervor se le añaden la hoja santa entera y los chochoyotes, que son unas bolitas de masa batidas con manteca y sal, al hacerlas se les oprime ligeramente el centro para formarles un ombligo; ya de punto se fríen muy poco; diez minutos - antes de servirse el platillo se agrega la carne y la cebolla finamente picada, exprimiendo encima la cantidad de limón que desee.

Ya sabemos que algunas costumbres tienden a desaparecer, pero es interesante que todos colaboremos para que prevalezcan, ya que son parte importante de nuestra historia, de nuestras raíces y lo correcto será luchar para conservarlas y fomentarlas.

PROGRAMA: Etnolingüística

GASTRONOMIA

UN PLATILLO EXCLUSIVO DE OAXACA.

Por Eder Mendoza Gallegos.

Ante la influencia que algunos países tienen sobre nuestro mercado con música, vestido, bailes, fiestas, incluso comidas y bebidas exóticas extrañas a nuestro paladar y - que en la mayoría de los casos son ajenos a nuestra idiosincracia, tenemos que decir que México es rico en sus propias tradiciones y si sabemos apreciarlas resultan muy importan-- tes.

No podemos negar que en el aspecto cultural contamos con una gran riqueza, por ejemplo tenemos artesanías que resultan ser obras de arte admiradas en todo el mundo.

Uno de los Estados de la República más ricos en este aspecto es Oaxaca, que cuenta con hermosas fiestas, danzas, textiles y artesanías muy propias de la región, y también con una cocina afamada, de platillos exquisitos que tienen seguramente un origen muy antiguo.

Entre ellos se encuentra un mole especial y que únicamente se consume en ese Estado, se trata del llamado amarillo.

PROFR. VICENTE OJEDA GONZALEZ
BRIGADA "LABRADOR"

A través de mi paso como brigadista por tantos pueblos de varios estados de nuestro país, he podido darme cuenta de la importancia y de la riqueza que tenemos -me refiero a los idiomas- y he tenido oportunidad de estar con gente, de habla NAHUATL, ZOKE POPOLUCA, MIXE. Estuvimos en la parte norte del estado de OAXACA, en un lugar que se llama SAN JUAN GUICHICOVI y otros pueblos, pero acá en San Juan, trabajan compañeros del área de Teatro Campesino (el promotor Régulo López) así como compañeros Técnicos Bilingües en Cultura Indígena. Al tener la oportunidad de estar con ellos, pregunté muchas cosas acerca del Idioma MIXE, aunque para ser franco poco fué lo que entendí, pero es muy interesante ver cómo se comunica la gente MIXE, gente sencilla y noble de costumbres muy interesantes y, creo, muy arraigadas. Ahí con ellos comí, comidas simples, pero muy ricas.

Los compañeros, técnicos, hicieron la traducción del idioma MIXE de una canción popular originaria de Michoacán, que dice así:

LA CALANDRIA

Una calandria voló
ya voló para la villa
y en su piquito llevaba
una rosa de castilla

Una calandria voló
ya voló por los calores
y en su piquito llevaba
un ramillete de flores

##..

"Violenta"

... y a consecuencia del frío, un conejo se escapó.

¿cómo? ... así: El estado de Méjico, lugar de frescas y elevadas sierras, amplios y ventilados bosques, montañas elevadas y demás, fue el indicado para iniciar nuestro trabajo como brigaditas.

A la mayoría afectó de algún modo la impresión de un trabajo tan especial, juntamente con la coreografía del frío paisaje.

A uno se le impestó la nariz, a otro le dió por gripa ¿y a mí? ¡vaya ocurrencia! me dió por orinar, orinar y orinar ... ¡ah, que apuros pasé!

Contarlo es fácil, facilísimo; pero, vivir el momento es terriblemente insoportable y difícil; estoy segura que una situación así, no es comprensible, al menos que se viva en carne própia.

Pues bien, mi problema (yo así lo llamo) después de varios períodos de crisis, se agudizó a tal grado que me ví precisada a dejar la presentación, cuando ésta, estaba en su punto emocio-

nal: "La famosa escalera" o sea, la del maestro con Melesio ... como no podía comunicar mi situación, me retiré del escenario y corrí a la casa más cercana. Los espectadores que no perdían detalle al asunto, me siguieron con la vista, seguros de que tal escapatoria formaba parte de la escena. La dueña de la casita no salía de su asombro cuestionándose tal vez que significaría aquello. yo al grano. Una preocupación en grande me había hecho escapar, así es que ... a descansar vejiga ... y, en mi apuro por volver a escena, habiendo satisfecho mi necesidad más urgente, me olvidé de los detalles: dejé la puerta abierta del corral y se escapó el conejo.

Y todo por no haber pañales desechables para adultos ...

Vicky

1º de Nov. 78

25/26 D2UC

PARODIA

para Jorge Cantero.

La muchacha de los ojos ciegos
es chaparra como un coco
débil como una anémia
y fea como una musa.

Miro hacia afuera
donde tu mirada
saborea los limpiadores
que van y vienen.

Arrumbado
el carretón de mulas
descansa
en sus llantas desinfladas
cara blanca.

A través de tu pelo;
el foco ilumuna
fantasmas de papel.

el pelo,
cascada de noche;
los labios,
miel pura;
los ojos,
bien, los ojos ahí están,
haciendo juego con las otras cualidades.

Armando Herrera H.
Brigada "Labrador".

TEATRO

ALTERNATIVAS PARA UN TEATRO POPULAR

Por Esther Seligson

Si estamos de acuerdo en que el teatro es un medio de comunicación, de expresión y de conocimiento, y que, por lo tanto, es reflejo de la sociedad en que se desarrolla, misma que lo utiliza como un instrumento para manifestar colectivamente sus tradiciones y valores, experiencias e ideas, modos de vida y formas de sentir; y si, además, creemos que el teatro, dadas sus características anteriores, actúa como un agente de concientización capaz de proponer y de desencadenar un proceso de cambio, no podemos hablar de que en México exista un movimiento teatral que sea manifestación de una conciencia popular.

El teatro que se hace en México es una forma impuesta, o por grupos netamente comerciales o por instancias gubernamentales como un complemento recreativo tendiente, en últimas fechas, a llenar una supuesta laguna cultural en los espectadores. Hace falta un teatro creado por el pueblo como una posibilidad dinámica de expresión de su problemática y dentro de su contexto socioeconómico, teniendo en cuenta que el pueblo mexicano no forma un todo unificado, sino que consta de una pluralidad de grupos con sus propias particularidades y manifestaciones culturales, tanto étnicas (cuando se trata de las culturas indígenas), como aquellas que atañen a las marcadas diferencias de clase.

La posibilidad de que se cree un teatro popular —un teatro de obreros, de campesinos, de indígenas, por ejemplo— está, mediante una política coherente de promoción, en proporcionarle a los grupos esencialmente marginados por las élites culturales y económicas, los elementos y las formas teatrales a través de los cuales puedan adquirir voz, una voz que transmita inquietudes, que genere relaciones de intercambio social y cultural, y que desarrolle sus propias formas estéticas.

Esta promoción debiera realizarse tomando en cuenta que el teatro es, en México, un instrumento prácticamente desconocido como un medio bello, efectivo y útil de comunicación, de aprendizaje y de conocimiento, ya que el público en general no está sensibilizado hacia él, sino más bien enajenado y mediatizado por los medios masivos —principalmente la TV—, por lo que confunde los objetivos del espectáculo teatral con la mera diversión (en el sentido de salir de sí, contrario a la introversión) sin sospechar siquiera que es un instrumento que le pertenenece íntegramente (aunque hubo un momento, en la época de auge de las carpas en que sí funcionaba como un medio de expresión propio).

Promover un movimiento de teatro popular significa, para quienes se aboquen a la tarea, el respeto de las formas y de los lenguajes con que se expresen los grupos que querrían hacer teatro, y a los que el supuesto promotor se acercaría, no como un ser dotado de la verdad teatral, sino como un mero intermediario entre las necesidades del grupo y las proposiciones de un método X de trabajo. Este método no puede desechar, sería absurdo, su bagaje universal: es decir, que no se trata de negar lo que ya se sabe sobre el teatro y que es efectivo, sino que lo importante está, además, en la flexibilidad, en una búsqueda constante a partir de planteamientos conjuntos y a discutir, y no de normas impuestas por un consenso artístico preestablecido. No se trataría de llenar viejos odres con vino nuevo, sino de que el vino encontrara también odres nuevos donde añejarse. Cada contenido debe plantear una forma nueva; cada problema creativo, una nueva solución. Así, el promotor de un teatro popular tiene que ser más bien un intérprete, un comunicante que ayude a que se lleve a cabo el acto teatral a partir de un consenso colectivo, haciendo corresponder las estructuras teatrales a lo que esa colectividad está pidiendo para poder expresarse y comunicarse.

Es evidente que una política coherente de promoción teatral debe contar con un grupo de promotores claramente conscientes de estar representando los intereses del pueblo, y de que se está implicado, no en un acontecimiento revolucionario, sino en una labor de sembrador de semillas que tendrán que germinar fuera de su control en un futuro. Esto significa que cada grupo al que se acercara el promotor tendría que plantear sus propias alternativas de sobrevivencia (de otra forma se volvería al paternalismo) a partir de sus propias posibilidades, económicas principalmente: es decir, que el teatro popular tiene que constituirse como un "teatro pobre", como un teatro fuera de los cánones de producción —iluminación, sonido, escenografías—, de actores, etc., establecidos. Tendría que ser un teatro que pudiera representarse en cualquier espacio vacío, con los mínimos elementos pero con la máxima calidad, calidad que implica la máxima efectividad artística, ergo de comunicación y de expresión.

El espectáculo creado por un teatro popular sería, entonces, estimulante, interesante, agradable, accesible, concientizador y sensibilizador, didáctico. Y todo ello con un presupuesto mínimo, porque también nos han acostumbrado a pensar que el teatro requiere de mucho dinero y de muchas butacas bien acojinadas. "Pobre" no significa malo, ni de baja calidad, ni tampoco que sus participantes sean meros improvisados en el oficio de la actuación: el actor de un teatro popular tiene que asumir el papel de protagonista de su propia problemática, tiene que estar inmerso en la realidad que está impugnando, ser su intérprete. Esto significa que son los obreros, los campesinos, los indígenas, por ejemplo, los que deberían integrar los grupos de teatro, con un muy diferente sentido del tan manoseado profesionalismo de que hacen alarde los actores que se dicen profesionales.

El teatro tiene sus propias estructuras y proposiciones y con ellas debe presentarse, representarse. El teatro es un oficio que debe ser aprendido, tanto por el que lo hace como por el que lo recibe, sólo así se da la comunicación: cuando participan el actor y el espectador conjuntamente en un proceso dinámico de intercambio. Este proceso plantea, es claro, la sensibilización de un público *ad hoc*, un público adecuado a un teatro popular, a un teatro que sepa y sienta suyo, con el que se identifique, identificación que no quiere significar embrutecimiento, sino todo lo contrario: cuestionar, tomar conciencia, discernir. También resulta obvio que se requiere de autores que sepan escuchar esa voz popular para traducirla dramáticamente. Aunque aquí se puede dar el caso de que, si se trata de una creación colectiva, el fenómeno dramático no necesite literaturizarse.

Como quiera que sea, la temática de un teatro popular debe surgir, por redundante que suene, del pueblo, tan diversa y rica como diversas son las voces que lo conforman, voces de un lenguaje que se transforma cotidianamente y que es transformador de su propia cotidianeidad. De esta manera, el teatro popular vendría a ser un perpetuo cuestionamiento de la realidad que lo creara, un muestrario crítico y analítico de las actitudes de la sociedad misma que lo está generando. Y sería, también, una forma de rescate y de reafirmación de valores tradicionales, de un folclor y de una factible y múltiple raíz nacional.

Revista Proceso
14-II-79

N O T I M E R O L I C I A S

El Area de Promoción de la DGCP anuncia la inauguración, en la sede de su Casa de la Cultura, Moctezuma #120, el 22 de Marzo, a las 6 p.m. de una exposición de Judas que promete ser muy interesante ya que contará con ejemplares que van desde los 3mts. hasta los 4 ctms. Participarán en esta muestra cartoneros tan famosos como los Linares del DF, así como de Celaya, Gto., de Temizco, Cuernavaca y Tepoztlan del estado de Morelos.

Los directores artísticos del área rural del PAEP, Susana Espona y Germán Meyer, realizaron viajes de asesoría y supervisión a los promotores rurales, la primera en el Estado de Veracruz, y el segundo en Aguascalientes.

German Meyer irá como representante del PAEP al VI Encuentro Nacional de Teatro convocado por la Universidad Autónoma de Sinaloa, del 11 al 25 de Marzo en Culiacán. Participará en una mesa redonda sobre teatro popular y dictará una conferencia sobre los objetivos del trabajo que se realiza en el área rural del PAEP.

El pasado 27 de Febrero el escenógrafo Alejandro Luna dió en la sede del Taller del PAEP una plática sobre qué es la escenografía. Primeramente, y a partir de las respuestas de los participantes, se definió a la escenografía como "el arte de ordenar, adecuar, suscribir, crear, el espacio para, hacia, en relación con, una puesta, un montaje, una obra, una acción dramática." Afectan a este espacio todos los elementos que van a incluirse o inscribirse en él como son, decorados, objetos, vestuario, luz, música y el mismo actor. Todos estos elementos crearán una atmósfera que será percibida por el espectador, quien obtendrá una sensasión visual y acústica. El espacio, puntualizó Alejandro Luna, no es un mero complemento, sino que participa de la acción dramática, comenta, describe, dialoga con la obra pero también forma parte de ella. Los que hacen y crean el espacio escénico, es decir el lugar de la escenificación, son los actores y los espectadores en principio, y todos aquellos elementos que se ordenarán funcionalmente en él, con el objeto de establecer la comunicación adecuada para la eficacia de la obra.

El PAEP ha establecido relaciones de coordinación con las Misiones Culturales dependientes de la SEP y con los promotores de Educación Indígena.

El grupo Labrador con su obra de teatro La Carcacha ha estado dando funciones por el Estado de Veracruz, algunas de las cuales con el objeto de apoyar el trabajo que los promotores rurales vienen realizando con grupos de aficionados en las comunidades de San Juan Guichicovi, Sabaneta y El Mirador Saltillo.