1979, Año 1, No. 6

EDITORIAL

El rescate de los textos de teatro que se vienen representando dentro de la actividad rural del PAEP es importante porque dejará testimonio de un trabajo que es esencialmente efímero, no en su planteamiento, desde luego, pero sí en su realización, pues lo que se busca es sensibilizar a la gente, por una parte, y, por otra, entregar los "secretos y maravillas" del teatro como un instrumento propio de expresión y comunicación a nivel casi personal -no importa cuántos puedan integrar un grupo, ni tampoco cuántos sean los espectadores-, mientras se va generando un movimiento que se convierta a la larga en masivo, es decir, que llegue a conformarse como un teatro popular.

El sustrato literario de un teatro popular tiene que partir de las inquietudes y problemas de las comunidades que van a servirse del lenguaje teatral para expresarlos y comunicarlos. Por ello es necesario conservar las formas y giros originales sin buscar modificarlos en beneficio de una estética que, de hecho, terminaría por desvirtuar la espontaneidad de la proposición y el espíritu primogenios.

En este sexto número El Merolico consigna La Carcacha, obra creada colectivamente, bajo la supervisión de Susana Esponda, por un grupo(llamado "Labrador") de maestros rurales que ingresaron al PAEP en Marzo de 1978 para capacitarse en la actuación y elaborar un espectáculo con el que llevan desde octubre del mismo año, hasta la fecha, dando funciones en el campo. Cabe recordar, nuevamente, que este texto no es más que el guión, que el teatro es ante todo movimiento, y que son los ojos y los oídos, los sentidos que principalmente entran en juego en el juego teatral.

HEMEROTECA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION
Dirección General de Culturas Populares
CENTRO DE INFORMACION
DOCUMENTAL / DGCP

AUTOR: Adrián Ramírez H.
LENGUA: Nahua.

LA HISTORIA DEL CHAPULIN DE MECAYAPAN, VER.

Ustedes sabrán esto que pasó antes, cuando una anciana que ya no tenía fuerza para trabajar y sacar cosechas del cultivo, cierto día pensó y dijo:

- Voy a juntarme con mi hijo, antes que mi fuerza disminuya y se acabe.

Ella decidió salir de su casa y se dirigió a la casa de su hijo, dijo:

- Hijo, yo ya vine a vivir con ustedes, porque siento que ya no tengo fuerzas para vivir yo sola, pues ya no podré trabajar más porque mi fuerza ya se está acabando.

Pero el hijo en lugar de recibirla con alegría, la recibió con ironía, diciéndole:

- Ahora por qué vienes a mí, si cuando yo me crié no me quisiste, me tratabas muy mal. Tú no tuviste lástima de mí, tu corazón no lloró por mí, es más, yo me crié en una casa ajena.

Entonces la anciana dijo con desesperación:

- A poco ya no recuerdas ni un poquito que yo fuí tu madre y que lo sigo siendo. Bueno, si ya no te acuerdas, regálame siquiera un poquito de tu maíz, porque ya no tengo qué comer.

Mientras la pobre madre pedía al hijo el maíz, el hijo estaba como si no estuviera de las peticiones de la madre, pues se estaba haciendo del rogar, sin embargo, en ese preciso momento estaba llegando un amigo suyo que también quería comprar maíz; enseguida lo atendió y le dijo:

- ¿Cuánto vas a querer?

Pues él lo que quería era vender, no regalarle a su pobre madre.

La pobre anciana quedó pensativa al ver que el hijo cumplía sus caprichos vendiéndole maíz al amigo. Mientras el hijo decía al amigo:

- Voy por el maíz, espérame un rato, enseguida regreso.

El comprador quedó esperando largo rato y cuando comprendió que ya era mucho tiempo de esperar, se le ocurrió preguntarle a la esposa del amigo. Entonces le dijo:

- ¿Qué le habrá pasado a mi amigo que no llega? El me dijo que me iba a vender el maíz, pero resulta que ahora ha -- tardado mucho.

Entonces la esposa dijo:

- Espérame, voy a ver qué es lo que le pasa.

Entonces la esposa fue a buscar al marido, pero cuando llegó al lugar indicado, vió un esqueleto tendido y un ruido de -- las alas de los chapulines. La pobre esposa miró por todas partes mirando a su marido y no alcanzó a ver nada. Al esposo ya lo habían devorado los chapulines.

Por cierto, ese hombre era gran trabajador, él obtenía bas-- tante cosecha de la milpa, pero se dejó dominar por la ignorancia y se murió. Si no le hubiera negado el maíz a su pobre madre, no se hubiera muerto.

Los chapulines volaban por todos los rincones de la casa; es como si fueran basuras que levanta un torbellino, ya parecía como humo, pero era mentira porque eran los granos de las -- mazorcas convertidos en chapulines.

Los chapulines hacían ruido, parecía como la corriente de un arroyo cuando crece por la lluvia. Cuando desalojaron la -- casa se dispersaron en el espacio, hasta impidieron que los rayos solares llegaran a la tierra, eran millones y millones de chapulines en el espacio, como en el suelo. En este día no se vió el sol, pues todo estaba obscuro por la sombra de la multitud de los chapulines.

Entonces los abuelos se platicaban y planeaban cómo solucionar este caso tan admirable. Hasta que uno de ellos dijo:

- Tenemos que cavar la tierra para hacer un hueco grande, -- después cuando ya tengamos listo el hueco vamos a espantar todos los chapulines para que se junten en el hueco; cuando todos estén juntos tratamos de enterrarlos a todos, este hueco se tapará con tierra para que ya no vuelvan a salir.

Entonces así lo hicieron, los fueron espantando hasta que -- lograron reunirlos a todos y los enterraron. Pero como los chapulines iban dejando huevecillos, cada día estaban nacien

do más chapulines. Los abuelos ya no tuvieron qué hacer -- otra cosa más que agarrar a los chapulines y comérselos, -- pues no había otra forma para combatir esta plaga y dismi- - nuirla.

Los abuelos sufrieron mucho después que pasó esta plaga tan terrible, pues el maíz se escaseó por dondequiera, toda la - gente ya no encontraba qué comer; y cuando sintieron que ya no podían con el hambre, empezaron a sacar la cabeza del -- plátano, la mezclaban con la yuca y le agregaban un poco de masa de maíz. Así se las comían. Más tarde llegó el tiempo de la siembra de maíz, que se cosecha de primera necesidad. Toda la gente empezó a sembrarlo, y esperaron un tiempo para que la planta diera cosecha; y cuando apenas las plantas empezaban a espigar, empezaron a sacudirlas para obtener polvo de la espiga; este polvo de la espiga lo mezclaban con la -- masa para poder satisfacer el hambre. En esta forma nuestros antepasados pudieron pasar esta temporada, aunque algunos -- niños aguantaron y murieron.

Ojalá no vuelva a pasar esta espantosa plaga, porque no deja nada y la gente se muere de hambre, porque estos chapulines no respetan ninguna planta.

Material proporcionado por
el Programa de Etnolingüís-
tica de la D.G.C.P.

UNO MAS UNO
4-V-79

ARTE ESCENICO POPULAR

Para indios militantes, caciques ilustrados

ARTE ESCENICO POPULAR

Daniel Cazés

Cincuenta y seis individuos originarios de otros tantos grupos étnicos, hablantes nativos de sus lenguas y utilizando un español a veces mal hilvanado para comunicarse entre ellos, se reunieron no hace mucho a la sombra de uno de esos congresos organizados por el gobierno. Vivían en sus regiones de origen y todos habían tenido trato con antropólogos,a los que habían servido de informantes, introductores, cargadores, traductores, sirvientes, compadres, promotores o simples ayudantes sin tarea fija. Algunos habían recibido la palabra de Dios de familias estivales venidas del norte. Entre ellos había normalistas, y otros habían concluido el bachillerato, la vocacional o estudios equivalentes.

En gran número eran campesinos pobres dedicados a trabajar unos cuantos surcos y a venderse como jornaleros; no pocos vivían de un salario agrícola o industrial. Muchos habían trabajado para el INI, la Reforma Agraria, la SEP. . . Todos habían recibido overoles, paliacates y sombreros del Ejército del Trabajo y sabían lo que es construir caminos de mano de obra, sin remuneración, para beneficio de transportistas, comerciantes y acaparadores. También habían ocupado Centros Indigenistas y locales de la Reforma Agraria. Todos conocían en carne propia lo que es la ocupación de tierras que les habían sido arrebatadas por terratenientes y políticos. No había uno solo que desconociera el desengaño. En una palabra, eran indios. Y como todos los indios, sin haberlo pedido pertenecían a la CNC.

En sus reflexiones manifestaron claramente su conciencia de pertenecer a sus grupos étnicos. Pero todos se sabían y se sentían mexicanos. Los identificaba la explotación y la opresión de que todos eran objeto. Quienes podían expresarse con mayor claridad, utilizaron expresiones tales como falta de democracia económica y política, y necesidad de cambios; hablaron de la imposibilidad de que éstos llegaran sin una lucha que sería ineficaz mientras se mantuviera y se acentuara el aislamiento en que vivían y que sólo servía para explotarlos y oprimirlos más, impidiéndoles participar en las organizaciones que defienden sus intereses de campesinos pobres y de asalariados. Sólo desde ellas, subrayó alguien, puede reivindicarse con la fuerza necesaria el derecho a la identidad étnica tal como la conciben los indios mismos y no como la imponen pensadores y tecnócratas al servicio del gobierno.

Al calor de la discusión se fueron formulando reivindicaciones que integran todo un programa de cambios políticos:

los grupos étnicos deben ser reconocidos como tales y México debe ser una república multiétnica; cada grupo étnico debe tener el derecho de organizarse en forma autónoma y de elegir sus representantes ante los órganos de gobierno y de representación popular municipales, estatales y nacionales; debe suprimirse la práctica racista que hace de todo indio, por el solo hecho de serlo, un miembro del PRI, y que sea éste o cualquier otro organismo gubernamental el que designe a los representantes de los indios en las organizaciones campesinas, comunales, ejidales, sindicales, políticas; las lenguas indias deben ser reconocidas como lenguas oficiales y en ellas deben tratarse los asuntos jurídicos que conciernan a sus hablantes; la educación debe impartirse en lengua materna, en la que deben proporcionarse conocimientos y servicios sanitarios y técnicos; basta de discriminación económica, de prácticas etnocidas, de programas de desarrollo aplicados autoritariamente por el gobierno; no más aprovechamiento de las formas tradicionales de trabajo colectivo para realizar gratuitamente obras públicas; fin de la castellanización obligatoria y compulsiva; alto a la utilización de los grupos étnicos como conejillos de indias en programas de salud, de control de población, de educación, de evangelización.

Tiempo después de que se separaran los cincuenta y seis, tuvieron conocimiento de que un grupo de antropólogos que hablaban del derecho a conservar la diferencia independientemente de que subsista la desigualdad, concibieron una escuela de licenciados indios ("Programa de Formación Profesional de Etnolingüistas") para impulsar los procesos de desarrollo étnico y lingüístico de los grupos indios de México. Algunos, ingenuos, pensaron: Ahí podremos aprender a utilizar nuestras propias lenguas para formular nuestras demandas, para hablarle a nuestra gente de la manera en que somos explotados, discriminados, oprimidos; para dar a conocer las leyes, para redactar periódicos y volantes que nos permitan alcanzar y difundir, desde nuestra identidad de trabajadores y de indios, la conciencia de nuestra explotación, y sirvan de instrumentos de organización para integrarnos a la lucha de todos los explotados de México evitando que nos manipulen burócratas y líderes corruptos.

Estatalmente irresponsables, quienes esto pensaron se dieron cuenta pronto de que los antropólogos gobiernistas no habían ideado otra cosa que un proyecto en el que una élite de indios burócratas, a quienes se espera controlar eficazmente, se dedicará a dar información de sus propias lenguas y de sus propias culturas a especialistas de alto nivel para crear una infraestructura y un acervo documental destinado a ser aprovechado institucionalmente en tareas de "promoción étnica y lingüística".

No es extraño que en el "Programa" se hable de tal promoción sin definirla y que en sus quince apretadas páginas estén presentes la dominación española, la prehistoria y la historia lingüística, las etnicas las gramáticas contrastivas, la planeación lingüística, la planeación social, la etnobotánica y la etnociencia. Menos extraño aún es que las palabras explotación, etnocidio, lucha de clases, organizaciones sindicales y políticas, no aparezca una sola vez.

Cuando los cincuenta y seis vuelvan a verse concluirán sin duda que su propia práctica de agitación política, en sus propias lenguas y en español, no podía hacerse contando con la organización y el dinero que manejan los antropólogos del gobierno. Que tendrán que seguir haciéndolas como hasta ahora, de manera autónoma y violando el control de las instancias gubernamentales. Porque su lucha es una lucha política revolucionaria.

Concluirán sin duda también que a partir del 5 de mayo de 1982, fecha en que se graduarán los primeros etnolingüistas, tendrán que enfrentarse, en sus combates contra todas las mediatizaciones de que son objeto, a esta primera generación de profesionistas que luego ampliarán y reproducirán sus prácticas en las instituciones existentes y en las que se creen en adelante, durante muchos años por venir.

Frente a los *caciques ilustrados* del régimen, habrá siempre quienes luchan hasta el triunfo por acabar con la explotación de campesinos y asalariados y con la opresión de todos esos "diferentes" que quieren democracia.

Trabajo presentado en el simposio de la
1a. bienal latinoamericana de Sao Paulo
Suplemento 3-III-79, No. 69
UNO MAS UNO

RETORNO DE UN MITO: EL ARTE POPULAR

ELI BARTRA

Vivimos actualmente en América Latina un proceso de latinoamericanización. Pienso que este hecho, que está cobrando amplitud y fuerza a nivel ideológico, tiene su fundamento inmediato en la situación de luchas sociopolíticas de la década de 1960.

Estas luchas, que fueron alentadas por el triunfo de la Revolución Cubana, se produjeron en mayor o menor medida en casi toda América Latina, y si bien en el terreno de la lucha directa se daban en el interior de los diferentes países, se caracterizaron, sin embargo, por tener finalidades comunes de lucha anticapitalista y antimperialista. También debemos recordar el papel desempeñado por los cubanos en la tarea de generar la conciencia latinoamericanista en aquellos momentos (v.gr.la OLAS).

Como correlato, podemos observar de manera cada día más evidente, que a un nivel llamémosle teórico y concretamente en las teorías del arte, está recobrando importancia el latinoamericanismo. Se plantea desesperadamente de nuevo (en un pasado cercano podemos pensar, por ejemplo, en dos exponentes de la posición latinoamericanista en el campo histórico-filosófico: Leopoldo Zea y Edmundo O'Gorman) la búsqueda de la verdadera identidad latinoamericana; ¿Qué somos? ¿Quiénes somos? y ¿Dónde está nuestro verdadero arte? Se continúa buscando la verdad perdida, la verdad absoluta llave maestra del conocimiento que, obviamente, nunca asoma.

Una de las respuestas frecuentes a la pregunta sobre cuál es el verdadero arte latinoamericano se encuentra en el arte popular.

Este arte sería la auténtica expresión de nuestros pueblos. Simultáneamente, se da un rechazo al llamado arte culto o elitista y a las "vanguardias" artísticas por considerarlos simples remedos del arte de las metrópolis occidentales, o bien se atribuye la actitud "vanguardista" de buena parte de los "artistas" latinoamericanos a una forma de camuflar su importancia creadora o como resultado de la inercia, de la inacción, de la incapacidad de engendrar o concebir o de la pereza. Esta manera de pensar es la del colonizador que se interioriza en el colonizado: de la explicación de que la subalternidad cultural se encuentra en la impotencia o en la pereza al reconocimiento de la incapacidad natural de algunos pueblos, sólo hay un paso.

Si la creación artística es un producto del ser social y este ser ha sido conquistado, reconquistado, colonizado y neocolonizado y el desarrollo, a todos los niveles de la existencia, ha sido determinado o condicionado por las circunstancias históricas de una colonización, lo latinoamericano en el arte será

justamente el resultado de esta situación. Si parece manifestarse tanto empeño en encontrar lo latinoamericano en el arte, sería conveniente partir del reconocimiento de la realidad del colonizado.

Una colonización cultural implica la imposición, tanto de manera violenta como pacífica, tanto obvia como sutil, de los patrones culturales del colonizador, lo cual conlleva una destrucción rápida o lenta, mayor o menor, de la cultura de las formaciones sociales dominadas. Sin embargo, es el resultado de esta colonización lo que dará, señalará, las características de la cultura colonizada. Por eso nos parece quizá necio, por ejemplo, querer encontrar lo auténticamente latinoamericano en los rasgos más "puros" de lo indígena, en los resabios del mundo prehispánico. Cerrar los ojos ante la realidad, negar lo occidental en lo latinoamericano, es negarnos, en parte, a nosotros mismos; es negar lo que somos.

Desde esta perspectiva, tan latinoamericano puede ser el arte de los indios chinantecos como el de los cinéticos. Conocer y reconocer el estado de cosas es el punto de partida para cualquier estudio y no, como se hace a menudo, partir de la negación de lo que somos para construir de manera imaginaria lo que creemos que deberíamos ser, lo que quisiéramos ser; así sólo se construye una identidad al lado de los propios zapatos.

Es preciso reconocer también que la duda sobre sí mismo es una de las características del colonizado, la cual lo escinde, lo divide entre lo que quiere ser.

Por otro lado, la realidad no es la concepción que elaboramos de ella; esto hace que caigamos en una segunda ilusión. La primera consiste en inventar el concepto de Latinoamérica según quisiéramos que fuera y la segunda pensar que a fuerza de querer la realidad se va a parecer a la idea que de ella tenemos.

Considero que existe, pues, una obsesión por tratar explícitamente de ser latinoamericanos, como si alguna vez hubiéramos podido ser otra cosa. Y este afán latinoamericanista, en más de una ocasión, no es sino la negación (de buena o de mala fe) de la realidad del colonizado. Con esto no queremos, sin embargo, negar que existe la necesidad, en América Latina, de cobrar conciencia de lo común de nuestras realidades, de lo similar de las condiciones generales de opresión; es necesario tener conciencia de nuestro pasado común y de lo que nos hermana en el presente, pero tomando además en consideración que son múltiples también las diferencias y múltiples, por ejemplo, las semejanzas con otros pueblos que no pertenecen al continente americano.

Uno de los intereses de los colonizados; es precisamente lograr la fragmentación entre los colonizados; el aislamiento y la incomunicación entre los dominados de las diferentes naciones. Al mismo tiempo que los grupos de poder esparcen cada vez más sus redes de alianza sobrepasando las fronteras, los dominados son mantenidos en la desunión, tanto en el interior de las diversas naciones como a nivel internacional.

Si bien, como decíamos, puede haber un legítimo interés en la toma de conciencia de la opresión y la explotación no sólo a nivel latinoamericano sino internacional, muy frecuentemente esta conciencia latinoamericanista es aplastada por la ideología de lo latinoamericano que representa lo opuesto a la conciencia o al conocimiento de nuestras realidades.

Ahora bien, por lo que se refiere más concretamente a la cuestión del arte popular, pienso que se está dando actualmente el retorno de un mito. (Utilizo el concepto mito en sentido lato, como idea de engaño, ficción, invención). Me refiero con esto a que no se trata de un nuevo mito sobre el arte popular, sino de un nuevo florecimiento del mismo mito.

En la historia del arte latinoamericano se han dado diversos momentos de auge de este mito; tal vez el antecendente más obvio y significativo en México sea el muralismo de las primeras décadas de este siglo. Detrás de la bandera del arte popular se esconde muchas veces el populismo.

Tenemos en nuestra América Latina, según nos cuentan, dos tipos de arte: el arte culto y el arte popular.

El arte culto, se nos dice, es aquel que produce una minoría para ser consumido por una minoría; se expresa en el lenguaje de una élite y representa los intereses de ella.

Para la caracterización del arte popular parece que la cosa no es tan sencilla. Son ya muchos los críticos y teóricos del arte que lo asocian con las artesanías y/o con las creaciones musicales y teatrales que realizan las mayorías; para otros se trataría, además o en lugar del anterior, del arte creado por una minoría para una mayoría; sería la producción artística de una élite pero fundada en el interés del "pueblo", de las masas populares.

El lo que se refiere estrictamente a la producción, el arte podría calificarse como popular básicamente desde dos perspectivas: se trataría, por un lado, de la producción artística del "pueblo" (supuestamente la mayoría) o sea, de la artesanía, la música, la danza, el teatro. Por otro lado, sería toda aquella producción de una minoría "culta", pero que "representa" las preocupaciones, las aspiraciones, los intereses del pueblo.

Quisiera señalar que en torno a la cuestión de la artesanía todavía sigue en pie la polémica de si es o no arte, aunque ya varios teóricos han aceptado la caracterización de la artesanía como arte popular.

En el concepto "popular" va implícita la noción de mayoría demográfica (nunca de totalidad). Peca tal vez de obvio señalar que los artesanos no constituyen sino una minoría dentro de esa abstracta mayoría-pueblo, pero se considera, tal vez, que la producción de una minoría de artesanos expresa, en última instancia, los deseos, los sentimientos, los gustos que forman parte del patrimonio cultural de una mayoría. Con esto tenemos que

la idea de "producción artística de una mayoría" resulta ser en realidad la creación de una minoría que representa a una mayoría.

Abordemos ahora la cuestión desde el punto de vista del consumo del arte popular:

1) el arte popular -artesanía, música, teatro, danza- es consumido por la mayoría. (Esta afirmación sólo es susceptible de ser manejada a nivel de hipótesis, ya que varia notablemente el consumo "mayoritario" de este arte popular, de una comunidad a otra, de un país a otro y del tipo específico de artesanía producida.) Y,

2) el arte popular es consumido por una minoría (cultural, política, económica) que lo recibe de diversas maneras.

Nos encontramos con que las minorías capaces de consumir el "arte popular" se encargan, al mismo tiempo, de darle una connotación subvalorativa y rehusan considerarlo como arte; por otro lado, podemos ver que algunos grupos minoritarios le conceden el estatuto de arte popular y efectúan una sobrevaloración: es considerado la única, auténtica y verdadera producción artística de nuestros pueblos latinoamericanos. Parece claro que, generalmente, el consumo de esta producción lleva implícita su utilización y su mercificación. Diferentes políticas, tanto estatales como privadas, tienden a sacar de su contexto a esta producción artística despojándola de su sentido específico; convertidas en simples mercancías "típicas" en el interior de museos, galerías, salones, etc., pierden el sentido que tenían dónde, para qué, para quién y cuándo fueron producidas. Queremos decir con esto que el sentido que puede tener una pieza de artesanía al satisfacer de manera inmediata ciertas necesidades de los productores consumidores, se ve constantemente modificado por el consumo extracomunitario, o sea por el manejo que de ella hacen las minorías. Pensemos, por ejemplo, en una comunidad determinada de México en donde se producen huipiles. Los habitantes de la comunidad, en efecto, los consumen (aunque hay que señalar que cada vez en, menor medida porque son muy costosos) como bienes de primera necesidad y además les gustan. Sin embargo, su producción ya no está únicamente destinada al autoconsumo, hay una gran parte -probablemente la mayoría- de la producción destinada al mercado externo a la comunidad. El mundo capitalista impone sus leyes a la producción artesanal; los contenidos y las formas de la artesanía precapitalista son transformados para adaptarse a las exigencias del mercado.

Tomando en consideración lo que hemos apuntado hasta quí, nos preguntamos ¿en qué momento se puede hablar de arte popular y cuándo éste deja de serlo para convertirse en producción y/o consumo de una minoría?

Esta problemática va indefectiblemente asociada a las nociones de pueblo que se manejan corrientemente. Esta idea, que aún se pasea con todo el atavío romántico de una colectividad amorfa y homogénea, en la cual las divisiones no existen, ni de clase, ni de raza, ni de sexo, ni de edades, es la de una masa compacta y armónica dotada de un "alma" capaz de crear conforme a sen

timientos, creencias, pensamientos y deseos comunes y que expresan su "esencia" misma. Junto a esta idea circula otra que pretende ser más precisa pero que se muestra, a fin de cuenta, tan frágil como la anterior; el pueblo sería una mayoría demográfica, o bien, sería las masas trabajadoras.

Si el pueblo es la mayoría, si son las masas trabajadoras, productivas y explotadas, el arte popular es el producido por esa mayoría. Hemos ya señalado que esta concepción en sentido estricto es inexacta, puesto que los productores artísticos no son mayoritarios sino una minoría dentro de ese "pueblo". O sea que, el arte, popular o culto, siempre es producido por una minoría. La diferencia radicaría en que supuestamente el primero es consumido por esa mayoría y el segundo no.

Si se lleva a cabo un análisis riguroso como, por ejemplo, el que ha hecho Mirko Lauer con la producción artesanal del Perú, nos damos cuenta de que ya es un mito pensar en que el arte popular o artesanía es consumido por ese pueblo-mayoría. Existe una marcada tendencia a que este arte popular sea consumido cada vez en menor medida por el, "pueblo". Regresando al nivel de la producción se presentan otros problemas. Existe una fuerte inclinación a considerar a los "artistas" globalmente como pertenecientes a una élite que no es pueblo y, por lo tanto, tampoco se trataría de trabajadores y mucho menos productivos y explotados. Sin embargo, estudiando a la colectividad desde una óptica socio-económica no es posible caracterizar a todos los individuos que se dedican a una actividad específica y determinar de ese modo su inserción o no en el proceso productivo, en la esfera de la división socio-económica del trabajo. Un artista puede ser considerado como trabajador productivo o improductivo, explotado o no, según el papel concreto que desempeñe, según si su mercancía contribuye directamente o no a la formación de capital.

Tenemos, por otro lado, la concepción de arte popular como aquella producción artística de una minería o élite que pretende crear para la mayoría representando sus intereses. Este arte sería considerado popular por dos razones: porque representa, expresa, los intereses de las masas populares y, porque es (supuestamente) consumido por ellas.

Algunos"artístas" cultos, pertenecientes a una minoría y no a las masas populares y que por su situación de clase tienen mayor acceso a la información, cobran conciencia de los problemas sociales, se dan cuenta de que hay, en nuestros países una gran mayoría oprimida y explotada; es entonces cuando, por medio de la comunicación artística se erigen en representantes de los intereses de esas mayorías. Con base en su supuesta o auténtica capacidad de comprensión de la realidad y de expresión de la misma a través del arte, se arrogan el privilegio de hablar en nombre de otros, de la mayoría. Se trata de "artistas", que, como vimos, no son pueblo pero que saben lo que el pueblo piensa, conoce lo que el pueblo quiere, siente, desea o necesita.

Desde el punto de vista de los artistas que producen un arte popular podemos ver diferentes tendencias de acuerdo con los fines

u objetivos que persiguen abierta o veladamente: una élite con poder pretende rescatar y encarnar formas de pensar, de sentir y de la sociedad con el fin de controlarlos mejor y, en última instancia, mantener su poder como élite. Este arte popular no es más que un instrumento enmascarado y disfrazado de la ideología del poder que lleva el apellido de populismo. El arte populista, el que se dirige al pueblo, aunque no es evidente que las mayorías lo reciban, el que intenta comunicarse en un lenguaje que no es el del artista sino el de los obreros o el de los campesinos, que recoge ciertos aspectos de su problemática y los "refleja" en su producción artística, pero que al mismo tiempo está imbuido de la ideología de los grupos de poder que transmite en grandes dosis con la envoltura azucarada de los aspectos supuestamente populares, viene a ser, finalmente, opuesto a los intereses que aparentemente está defendiendo.

Por otro lado, podemos observar que se caracteriza como arte popular a la producción de ciertos artistas que expresan con su propio lenguaje, aspectos de la condición, de la realidad de ciertos grupos oprimidos, pero que no pretenden que sus trabajos sean leídos por las masas populares. De acuerdo con la concepción más utilizada de arte popular por los teóricos del arte, este último tipo de creación artística no debería ser considerado como popular dado que no es ni por ni para el pueblo.

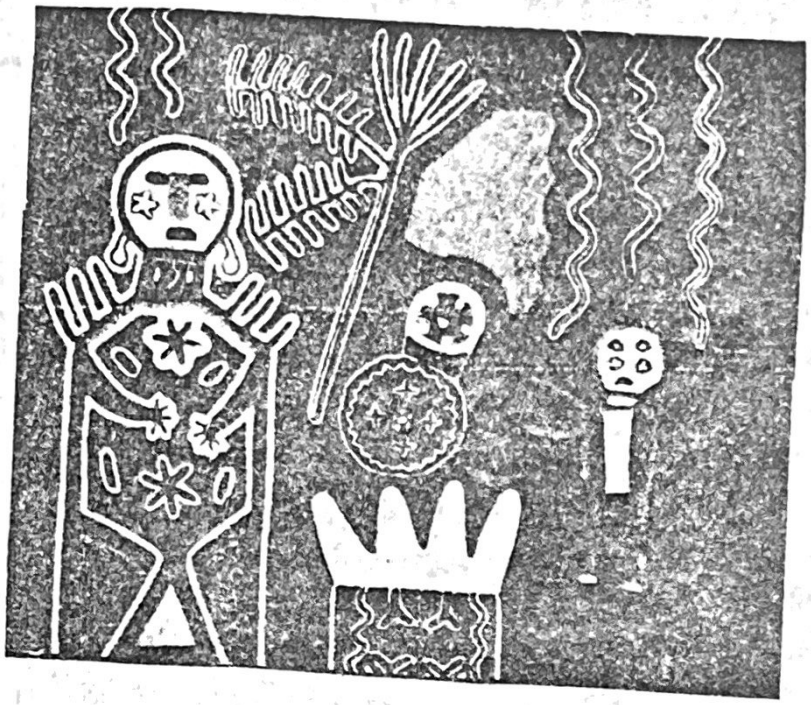
Por último, pensamos que existen los artistas que de manera sincera, auténtica quieren representar los intereses populares, quieren representar el papel de concientizadores, de desmistificadores. Pretenden comunicarle al pueblo su propia realidad, la realidad de su condición. Desde afuera (dado que ellos no pertenecen al pueblo) y a distancia creen saber lo que las mayorías son y lo que ellas necesitan. Esto es un gran mito. Cuando una élite cultural, "conocedora" de la problemática, la sensibilidad y los intereses del pueblo crea un arte para el pueblo, un arte popular, se produce uno de los procesos más engañosos en la esfera de la producción artística.

Este arte quiere ser, en última instancia, un medio para despertar la conciencia del pueblo para que luche por su libertad o para contribuir al incremento de las luchas ya existentes. Si estos artistas piensan y sienten de manera auténtica la necesidad de libertad del pueblo, lo más auténtico de su lucha sería partir de su propia necesidad de libertad que, al coincidir con la consciente lucha por la libertad de otros grupos sociales tienda a la transformación de la sociedad. No erigirse ya más en representantes del pueblo; al hablar o actuar en nombre de otros se usurpan, se mistifican y se desnaturalizan los intereses en nombres de los cuales se habla.

Si se busca una consecuencia entre lo que se ve, lo que se piensa y lo que se hace, si se vive una necesidad auténtica de libertad, la autenticidad de la lucha estará dada por la acción en el propio terreno en que cada quien sobrevive, piensa, se comunica e intenta transformar. La autenticidad, si se posee una conciencia crítica, radicará en luchar por una libertad propia

que se debe hermanar con los demás intereses de libertad, y no a la inversa, luchar por intereses cuyos fundamentos reales se desconocen prácticamente, con instrumentos extraños (en este caso podría ser un género, un estilo, un lenguaje artístico susceptible de ser leído por el "pueblo") que, se piensa, algún día redundará (tal vez) en beneficio propio. No es posible seguir creyendo en redentores, no es posible ya pensar que los artistas, por medio de su "arte popular", están luchando en nombre del pueblo. Es un mito pensar que el arte popular dirigido al proletariado es el más comprometido en la lucha por la libertad, por la transformación del mundo actual. Si un pueblo consigue algún día la libertad será porque todos los oprimidos y/o explotados teniendo esta necesidad, habrán luchado por ella de acuerdo con su situación concreta y sus necesidades específicas.

Material gráfico, cortesía de Fonart













LA DANZA DE LOS YUNTEROS

En el ultimo número del Merolico publicamos unas reflexiones sobre una experiencia de Teatro Campesino en Xalatlaco, Edo. de México y hacíamos notar que las obras montadas en esa "experiencia de autogestion artística" esquematizaban mucho, y, por lo tanto, empobrecían la realidad de los problemas del campo. Como los mismos autores publican en su reporte la recopilación de una danza bailada en Xalatlaco los días 8, 9, 10 y 11 de octubre de 1977, pudimos medir la gran distancia que hay entre ese material tradicional manejado por los propios campesinos y las obras montadas en la experiencia. No por que pensemos que una tentativa de ese tipo tenga que llegar de una sola vez a la riqueza de una larguísima tradición de danza, sino porque veíamos que todas las informaciones sobre tema, escenario (¡200 metros cuadrados!), relación con el público, actores, escenografía, genero dramático y hasta gestión administrativa, parecían relegadas a la simple información y no como un posible material de trabajo o una riquísima fuente de inspiración. Nuestra intención al publicar hoy la relación de la danza de los yunteros no tiene otro fin sino el de destacar los elementos manejados por los campesinos de Xalatlaco y subrayar cómo esos mismos elementos pueden llevar a renovar nuestro propio lenguaje teatral, sin olvidar de cuestionar el tremendo final político que se da a esa rebelión física-simbólica que es "LA DANZA DE LOS YUNTEROS".

HEMEROTECA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION
Dirección General de Culturas Populares

GERMAN MEYER

DANZA RECOPILADA POR:
JORGE ALEJANDRO GONZALEZ SANCHEZ
Y LAURA MARCELA SANCHEZ MENCHERO

PUBLICADA EN:
"EL TEATRO POPULAR CAMPESINO COMO
INSTRUMENTO DE COMUNICACION"

Danza de los Yunteros (8)

Esta danza tiene su origen en la segunda mitad del siglo pasado, y posiblemente en los estados de Morelos y México (no precisamente en la región de Xalatlaco), puesto que muestra simbólicamente el sistema de haciendas previo a la revolución que no existió en la región estudiada.

Esta representación sólo se realiza una vez al año dentro de la fiesta más grande del pueblo: la de San Francisco. Su organización y gestión es también autónoma, hecha por las mayordomías, y toman parte en ella más de 200 danzantes, entre hacendados (varias familias completas), capataces, peones azadoneros, yunteros, vigilantes y negros.

La danza comienza cuando todos los participantes subalternos van a saludar a los hacendados a la Hacienda, simbolizada por un tablado con tres metros de altura, techo y barandales. Dentro de ella hay una mesa y varias bancas en las que reposan y conversan los patrones.

Previamente se han incrustado en 200 metros cuadrados de superficie, cañas de maíz con mazorcas y habas entre cada caña, con lo que se simbolizan los terrenos de cultivo de la Hacienda.

Atravesando la milpa, llegan frente a la Hacienda, se hincan, se quitan el sombrero y regresan sin dar la espalda. Terminado ésto comienza la danza.

Los azadoneros, en su mayoría niños, avanzan formando filas de 10 en fondo y simulan rítmicamente que remueven la tierra con sus azadones. Tras ellos van otras tantas niñas que llevan en una canasta la comida de los peones.

Mientras los capataces hacen chasquear sus látigos de ixtle, los negros se dedican a hacer "locuras": se burlan de los capataces, molestan a los peones, corren y saltan por doquier.

La música está hecha por un violín, dos guitarras y un bajo sexto. Es sumamente monótona, pero alegre y rítmica.

(8) Recopilada los días 8, 9, 10 y 11 de octubre de 1977 en Xalatlaco, Estado de México.

Al tiempo que todo lo anterior sucede, aparecen las yuntas arando todo el derredor de la milpa y de la Hacienda; son como 20 pares de bueyes con un arado por cada par, todos van adornados muy vistosamente. Los yunteros llevan máscaras y algunos efectúan movimientos y aspavientos cómicos y chuscos que la gente apostada alrededor celebra riendo.

Por fin, después de casi tres horas de repetir las vueltas y movimientos, los peones recogen el maíz y las habas (simbolizando la cosecha), elementos que son colocados en una olla para hervirlos y después comerlos. Los yunteros también invitan a la gente a unirse a la danza, y, de vez en vez, les regalan dulces y confites.

Los negros usan máscaras de cartón que, a manera de escafandras, cubren totalmente sus caras, pero cuando tienen mucho calor se las colocan como sombrero. Aquí también observamos una aparente informalidad, tanto de los actores como del público, en lo relativo a respetar los límites escénicos y los papeles de cada uno. (Vimos cómo un peón intercambió su sombrero por la máscara de un negro e invirtieron sus papeles, con una gran elasticidad).

Mientras los yunteros dan vueltas, salen tres hacendados a caballo, y tanto negros, como peones y yunteros, tratan de tirarles el sombrero persiguiéndolos y huyendo de ellos cuando les echan encima el caballo. De esta forma termina el primer día de danza. En el segundo día, se repite exactamente lo mismo, y es hasta el tercer día cuando pasa algo muy especial.

Del escenario inicial de los dos primeros días, queda la Hacienda y el rancho (torre de cinco pisos de madera desde la que se vigila que nadie robe maíz; tiene unos seis metros de altura y junto a ella está un refugio para los vigías, hecho a manera de iglú pero de paja). Ya no actúan los yunteros, sólo quedan en la Hacienda los patrones, y en la explanada los capataces, los peones y los negros.

Al son de la música, los negros, cerca de 40, configuran una serie de maromas muy vistosas realizadas entre dos elementos, con cada tipo de maroma los negros dan tres o cuatro vueltas al campo que facilmente mide como 200 metros de perímetro. Las maromas van aumentando en grado de dificultad hasta convertirse en verdaderos malabarismos. Esto dura unas dos horas hasta que los capataces le ponen fin.

Después bajan todos los hacendados a la explanada y se forman dos filas frente al templo. En la fila de adelante los patrones, y en la de atrás los demás. Una vez así formados, se dirigen caminando derecho a la capilla, pero en el trayecto los amos son empujados y molestados por la espalda por los de la fila de atrás (negros, capataces y peones), lo mismo que al regresar sin dar la espalda a la Iglesia y con el sombrero en la mano. Comienza otro tipo de música que bailarán todos juntos formados como en el principio. Pero durante la danza es creciente cada vez más el grado de agresión física de los subal-

ternos: a los principales hacendados los toman por la espalda sorpresivamente cuatro negros y peones, los zarandean y revuelcan en la tierra. Los negros se acercan y besan a la esposa del patrón, simulan que beben (¿o lo hacen?) botellas enteras de licor y llueven zancadillas y golpes, todo al ritmo de la música, cada vez con mayor intensidad.

Nosotros observamos que al patrón principal (vestido con traje, botas y sombrero de fieltro) lo ultrajaron no menos de veinte veces en las dos horas que duró esta parte de la danza.

Estando en un grado casi extremadamente violento y agresivo, pero sin perder el ritmo, un grupo de negros, cuando el sol raya el horizonte y el cielo se colorea de rojo, prende fuego al rancho que arde pronto con llamas de varios metros de altura. Esto configura la última agresión soportada por los hacendados; inmediatamente que el fuego se inicia, salen tres jinetes (hacendados menores) y comienzan a lazar a los negros y peones que corren y gritan en un pandemonium de locura iluminados profusamente por las llamaradas que consumen poco a poco el rancho de los amos.

Los lazados son subidos uno por uno, hasta tenerlos por completo sobre la Hacienda, de cara al rancho que se consume; hincados en el piso, los agresores lloran y se lamentan, gritan acremente arrepentidos por su falta, y así, después de un cuarto de hora de lamentos y chillidos en el micrófono, la danza termina cuando todos, hacendados, negros, peones, capataces y yunteros, van a bailar pequeñas partes de las piezas que danzaron durante los tres días, en el interior de la estrecha capilla de San Francisco.

COMENTARIOS:

Es quizá en esta danza donde encontramos mayores elementos de impugnación explícita y con rebelión, por ser verdaderamente extrema la violencia de los negros y peones para con los patrones.

Cabe decir que se representa que la agresión fué hecha porque los subalternos se emborrachan y pierden conciencia de sí hasta llegar al clímax de agresión, cuando queman el rancho de los amos. La impugnación aquí es evidente y reforzada porque los subalternos hablan entre sí náhuatl, y con el patrón en español (impugnación por posición).

Todo este grito y simbolización de la rebelión se ahoga y se cambia en lamentos de arrepentimiento al final, siguiendo así el mismo esquema de la fiesta: ruptura del orden establecido para después reafirmarse el orden inicialmente negado, con lo que se manifiesta altamente un nivel de aceptación final dado por el arrepentimiento hasta las lágrimas de los negros, peones y hasta capataces por haber hecho una locura: rebelarse y tomar revancha simbólicamente (y físicamente también) contra quienes les oprimen.

¡MATEN A JOSE GARCIA!

Y llegaron los buitres
por la cinta negra:
con motores rugientes,
con miradas lúbricas,
con palabras taimadas,
con rostros apergaminados
como chacales,
como lobos de hidrofóbia,
como perros de caza
como gorilas amaestrados
para matar,
destruir, apagar,
vejar, violar,
estremecer, estrangular
agazapados en la legalidad.

Traían una consigna:
apagar el fuego comunista
de las cincuenta y dos primaveras
de José García.

Porque José García
es sendero de luz
y los campesinos van con él.
Lo querían sacar de ahí:
de sus tierras sin desmontar,
lo querían asesinar
lejos de los sudores polvorientos
que lo amaban:
de los desnutridos
de miradas diáfanas
como los ríos,
como el canto de las aves,
como la risa del niño
y el amamanto de la madre.
Su misión era horrorosa
y hasta ellos respetaban
aquel santuario de la lucha
de los párias desheredados,
proscritos, hambrientos,
cansados, enrraizados
en sus amadas humedades.
Y les indigestó su veneno de escorpión.
José García no nació ayer
y muchos arácnidos peludos
intentaron hincarle su aguijón...
Se fueron rumiando su derrota
a su guarida
de hienas asesinas.
Se habían encontrado la muralla
de los hijos de mi patria:
de sus hermanos calcinados.

JOSE ANGEL CERVANTES
Promotor Urbano

A R T E E S C E N I C O P O P U L A R

LA CARCACHA

Trabajo colectivo del grupo de Teatro Rural

"Labrador"

Dirección Artística: Susana Esponda

Integrantes:

Salvador Corral
Vicente Ojeda
Beatriz Viornery
Margarita Martínez
Abelardo Martínez
Bernabé Aparicio

PERSONAJES:

DON CHAVA	(PRESIDENTE MUNICIPAL)
DON ROBALINO	(COMERCIANTE)
SABINA	(MAESTRA)
DOÑA TRANQUILINA	(SEÑORA)
OLEGARIO	(CAMPESINO QUE VA A LOS E.U.)
JUAN RAMIREZ SANCHEZ (JOHNY REMINGTON SANDWICH)	(CAMPESINO QUE REGRESA DE LOS E.U.)
MODESTO MAIZALES	(CAMPESINO)

Vestuario

Sabina	- traje sencillo apropiado para maestra
Dña. Tranquilina	- falda, blusa, rebozo huaraches
Dn. Chava	- traje, camisa, corbata, sombrero y botas
Dn. Rosalino	- pantalón a cuadros, camisa, tirantes, sombrero ridículo.
Modesto Maizales	- pantalón y camisa de trabajo, huaraches, sombrero de palma.
Olegario	- lo mismo de Modesto
Juan Ramírez Sánchez	- pantalón vaquero cubierto de adornos, camisa estrafalaria, sombrero tejano.

Utilería

1 Carcacha rodante con cupo para 6 personas. En este caso fue desarmable. La carcacha está pintada con los colores de la bandera y adornada con calcomanías de compañías extranjeras.

2 botes de latón para agua.

Utilería para personajes

Sabina	- morral con libros, fácsimile de la Constitución.
Dña. Tranquilina	- tejido a gancho
Dn. Chava	- violin, pistola, jerga en la cabeza para Rey Kaba.
Dn. Rosalino	- Guitarra, fajo de billetes, libreta, lápiz, papel.
Modesto Maizales	- bulto de maíz, mecate.
Olegario	- itacate
Juan Ramírez Sánchez	- grabadora, morral moderno, seis playeras de moda.

Introducción - canción "Camelia la Texana"

Venimos desde muy lejos
trayendoles la función
para que usted se divierta
y goce de la reunión
somos maestros rurales
alegres de corazón.

Lo que aquí les presentamos
es para que se diviertan
es para que reflexionen
la situación en que estamos
y les pedimos su ayuda
pues si no nos estancamos.

Les cantaremos señores
una bonita canción
daremos los pormenores
de esta fatal situación
estamos todos fregados
por falta de educación.

La carcacha que compramos
ya no quiere caminar
necesita de nosotros
para poder avanzar
es por eso que entre todos
la vamos a echar a andar.

Viene muy amolada
viajandopor la nación
muchos le han metido mano
y hasta robado el motor
lo cierto es que la pobre
se atascó en la corrupción.

Andamos de pueblo en pueblo
llevando esta canción
mirando los campos secos
por falta de irrigación.
Te pregunto, campesino
¿Dónde está la solución?

Te invitamos, campesino,
la fiesta ya a comenzar
en esta cancha del pueblo
de este querido lugar
a viajar por los senderos
de nuestra Patria sin par.

Les invitamos a todos
a que vean nuestra función
y al finalizar la obra
pediremos su opinión
de lo que va a presenciar
¡Y se levanta el telón!

ESCENA I

(ENTRA CAMPESINO CON BURRO)

MODESTO.- "Arre que llegando al caminito, aquí mi chu, aquí mi chu, arre que llegando al caminito aquí mi chu; (ENCUENTRA LA CARCACHA)

Mira, ya nos trajeron nuestra carcacha, hasta que vas a descansar ¡Mira qué bonita está!, a todos los del pueblo nos va a servir. A mi me va a servir para llevar mi maíz a la CONASUPO y no tener que vendérselo a ese maldito acaparador de Don Robalino. Y de pensar que no nos alcanzó la cooperación que hicimos todos los del pueblo para comprar nuestra carcacha. Todavía estamos endrogados con ese coyote. Pero de todos modos ya la tenemos; y a lo que te truje Chencha! (DESCARGA EL BURRO) ¡Ahora si Floripondio, empezaron tus vacaciones! (ENTRA LA MAESTRA LEYENDO) ¡Maestra, Maestra Sabina ya está aquí nuestra carcacha!

SABINA.- ¡Qué a todo dar! me cayó como anillo al dedo. Con todo lo que tengo que hacer y traer para mis niños y para mi, la carcacha me va a servir de maravilla, porque eso de irse en burro o a pie es muy cansado y se pierde mucho tiempo.

MODESTO.- Claro, maestra, la carcacha es muy importante para todos, y qué bonita es, ¿verdad? oiga ¿para qué sirve ésto?

SABINA.- El volante es para conducir la carcacha hacia el rumbo que tú quieras.

MODESTO.- ¿Y quién debe conducirla?

SABINA.- Cualquiera podría conducirla pero lo importante es conducirla bien y por buen camino.

MODESTO.- ¿Y el motor, maestra?

SABINA.- Pues mira, aquí está. Es la fuerza que mueve la carcacha porque tiene muchas partes, y para que pueda caminar bien todas deben trabajar juntas. (ENTRA DON ROBALINO)

ROBALINO.- ¡Qué motor, y cómo ha de rezumbar! ¡y qué buenas defensas!

SABINA.- ¡Ay Don Robalino! ¿Ya ve usted que ya tenemos nuestra carcacha?

ROBALINO.- ¡Claro que la veo y qué buena está! A mi me va a servir para traer mucha mercancia, y, pues claro, para una que otra paseadita.

SABINA.- ¿Paseos? Si la carcacha es para todos no para uso particular.

ROBALINO.- Bueno, maestra ya veremos. Acuérdense que todos me deben del préstamo que les hice para que se comprara la carcacha. (ENTRA DOÑA TRANQUILINA, LLORANDO)

MODESTO.- (APROVECHADO) ¿Comadrita qué le pasa? De seguro otra vez llegó borracho mi compadre y la puso como camote.

TRANQUIL.- No se burlen. El es quién quedó como camote, ¡bien morado!

MODESTO.- ¡Ay comadre cómo lo siento!

ROBALINO.- Lo siento más yo ¿Cómo se atrevió a morirse si me debe un montón?

TRANQUIL.- ¡Cómo es usted... descarado! Hasta a los muertos les quiere cobrar, cuando yo lo que necesito es que me lleven con mis parientes para que me presten dinero, pues el entierro me costó mucho.

SABINA.- Claro que vamos tú y tu marido también cooperaron. Vamos (SUBE AL VOLANTE. TODOS CANTAN)
"Arranca la carcacha
pues ya vamos a viajar
No aceleres tanto
que nos la pueden quitar
Pues todavía debemos
muchas letras pa' acabarla de pagar
Pi, pi".
(ENTRA DON CHAVA)

CHAVA.- ¿Y ahora? ¿Qué hacen ustedes allá arriba?

SABINA.- Es que vamos...

CHAVA.- ¡Nada de que vamos! ¡Se me bajan todos! Esta carcacha es para el uso exclusivo del H. Ayuntamiento, o sea, aquí nomás mis chicharrones truenan.

ROBALINO.- ¡Como que nada más tus chicharrones truenan! ¿y los mios qué?

TRANQUIL.- No es el momento de discutir ¡Ya vamonos!

SABINA.- Si, vamonos, nuestro camino es largo.

MODESTO.- Y no tenemos tiempo que perder

CHAVA.- ¡Ya les dije que se bajen, aquí yo soy la autoridad! (SE BAJAN Y SUBE DON CHAVA)

ROBALINO.- Yo no me bajo, compadre. Tenemos mucho que platicar.

CHAVA.- Bueno, tú si te puedes quedar (DON CHAVA ARRANCA LA CARCACHA)

MODESTO.- ¡Mi maíz, mi maíz, se llevan mi maíz!

ESCENA II

CHAVA Y ROBALINO.- (CANTAN) "Se siente muy bonito
el estar en el poder
y ver de aquí a la gente
que tiene que correr,
me siento el rey del mundo
Tarzán, Supermán y Kalimán
Pi, pi"
(SE PONCHA LA LLANTA DE LA CARCACHA)

ROBALINO.- ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

CHAVA.- Pues, bájate a ver qué pasa. (BAJA DON ROBALINO)

ROBALINO.- Lo siento más yo ¿Cómo se atrevió a morirse si me debe un montón?

TRANQUIL.- ¡Cómo es usted... descarado! Hasta a los muertos les quiere cobrar, cuando yo lo que necesito es que me lleven con mis parientes para que me presten dinero, pues el entierro me costó mucho.

SABINA.- Claro que vamos tú y tu marido también cooperaron. Vamos (SUBE AL VOLANTE. TODOS CANTAN)
"Arranca la carcacha
pues ya vamos a viajar
No aceleres tanto
que nos la pueden quitar
Pues todavía debemos
muchas letras pa' acabarla de pagar
Fi, pi".
(ENTRA DON CHAVA)

CHAVA.- ¿Y ahora? ¿Qué hacen ustedes allá arriba?

SABINA.- Es que vamos...

CHAVA.- ¡Nada de que vamos! ¡Se me bajan todos! Esta carcacha es para el uso exclusivo del H. Ayuntamiento, o sea, aquí nomás mis chicharrones truenan.

ROBALINO.- ¡Como que nada más tus chicharrones truenan! ¿y los mios qué?

TRANQUIL.- No es el momento de discutir ¡Ya vamonos!

SABINA.- Si, vamonos, nuestro camino es largo.

MODESTO.- Y no tenemos tiempo que perder

CHAVA.- ¡Ya les dije que se bajen, aquí yo soy la autoridad! (SE BAJAN Y SUBE DON CHAVA)

ROBALINO.- Yo no me bajo, compadre. Tenemos mucho que platicar.

CHAVA.- Bueno, tú si te puedes quedar (DON CHAVA ARRANCA LA CARCACHA)

MODESTO.- ¡Mi maíz, mi maíz, se llevan mi maíz!

ESCENA II

CHAVA Y ROBALINO.- (CANTAN) "Se siente muy bonito
el estar en el poder
y ver de aquí a la gente
que tiene que correr,
me siento el rey del mundo
Tarzán, Supermán y Kalimán
Fi, pi"
(SE PONCHA LA LLANTA DE LA CARCACHA)

ROBALINO.- ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

CHAVA.- Pues, bájate a ver qué pasa. (BAJA DON ROBALINO)

ROBALINO.- Ya empezamos con problemas. Se ponchó una llanta ¿Y ahora qué hacemos?

CHAVA.- ¿Cómo que qué hacemos? Pues ponte a hacer talacha, cambia la llanta.

ROBALINO.- ¿Y porqué la voy a cambiar yo? Cámbiala tú, que tu llevas el volante.

CHAVA.- No, compadre, una cosa es Juan Domínguez y otra cosa es no me.....

ROBALINO.- ¡Compadre! (ENTRA MODESTO CORRIENDO)

MODESTO.- Don Robalino, como se ve que le hace honor a su nombre. ¡Ya se quería robar, digo... pasear a mi maíz!

CHAVA.- ¡Nada de eso muchacho! Llegaste justo a tiempo para cambiar esa llanta.

ROBALINO.- Sí, cambia la llanta tú. ¡Sirve que haces un poco de ejercicio!

MODESTO.- Está bién don Robalino (MODESTO CAMBIA LA LLANTA Y ESCUCHA LA PLATICA)

CHAVA.- No está tan fregada la carcachita esta, ¿eh compadre?

ROBALINO.- No compadre, no está nada mal. Con unas llantas gordas, unos faros amarillos y pintada de plateado, quedaría a toda máquina.

CHAVA.- Estos indios patarrajadas no saben lo que tienen.

ROBALINO.- ¡No, para ellos los burros! Este carro debe estar en manos de alguien como nosotros para sacarle jugo, ¿o no compadre?

CHAVA.- Claro, compadre. Tiene toda la razón. Alquien como nosotros debe ser el dueño de este carro.

ROBALINO.- ¡Ajá! Ya nos estamos entendiendo, compadre ¿Pero cómo se la quitamos a esos huarachudos?

CHAVA.- Todavía no lo acaban de pagar. ¿Todavía te deben, verdad?

ROBALINO.- ¡Eso es, mi Chafafas! Le diste al clavo. Mientras no terminen de pagar no es de ellos. ¡Hasta que me paguen el último centavo!

CHAVA.- Me gusta, me gusta. ¡Tú y yo, únicos dueños de la carcacha! ¡Ya me lo estoy imáginando!

ROBALINO.- Yo también ya me imagino. ¡Me veo paseando con unas chamacones!

CHAVA.- ¡Y nos vamos a los bailes!

ROBALINO.- ¡Y a Acapulco!

CHAVA.- ¡Y a la feria de San Marcos!

ROBALINO.- ¡A la ruleta!

CHAVA.- ¡A los gallos!
(cantan "La muerte de un Gallero" mientras Maestra, Modesto y Doña Tranquilina entran y echan a andar el coche, la maestra al volante. Interrupen la canción cantando "Kikiriki, poniendose alegre a cantar")

CHAVA.- ¡Ya nos madrugaron, compadre! ¡Eso no lo podemos permitir!

ROBALINO.- De ninguna manera. Pícale, tras éllos

CHAVA.- ¿A dónde creen que van bola de ...? Este carro no se mueve sin nosotros.

ROBALINO.- Esto no es de ustedes todavía. Acuerdense que todos están vendidos conmigo.

TODOS.- Pero Don Chava... Pero Don Robalino...

CHAVA.- ¡Nada de peros! (SACA LA PISTOLA) Callense todos y usted, maestra, hagase un lado.
(SUBEN DON CHAVA Y DON ROBALINO AL COCHE, Y DON CHAVA ARRANCA)

CHAVA Y ROBALINO.- (CANTAN) "Se siente muy bonito
el estar en el poder
y ver de aquí a la gente
que tiene que correr...
me siento el rey del mundo
Tarzán, Supermán y Kalimán
Pi, pi".

ESCENA III

(SE PARA EL COCHE)

TRANQUIL.- ¿Qué pasa? Huele a quemado. (TODOS BAJAN)

MODESTO.- Está saliendo mucho humo.

SABINA.- No tengan miedo. No pasa nada

CHAVA.- Se le acabó el agua al radiador.

TRANQUIL.- ¿Y ahora qué hacemos?

MODESTO.- ¡Miren!, allí viene un muchacho. Vamos a preguntarle dónde podemos conseguir agua. (ENTRA OLEGARIO)

OLEGARIO.- Buenos días, señores, ¿qué le pasa al carro?

ROBALINO.- Pues mira muchacho, se nos acabó el agua del radiador. ¿Donde hay agua por aquí?

OLEGARIO.- ¿Agua? Aquí hay mucha agua.

TODOS.- ¿Dónde? ¿Dónde?

OLEGARIO.- Pues a ver. Allí a la vuelta hay una llave.

CHAVA.- A ver tu, Modesto. Trae el bote.
(TODOS VAN A LA LLAVE Y REGRESAN)

MODESTO.- Oye amigo, nos vacilaste, esa llave no tiene agua

OLEGARIO.- Desde hace tiempo no sale agua de esa llave

TRANQUIL.- ¿Pero porqué?

OLEGARIO.- Es que se ha tapado la tubería y pues nadie se ha preocupado por destaparla.

CHAVA.- Pues, ¿donde más podemos encontrar agua?

OLEGARIO.- Pues, entonces allá en el arroyo.

SABINA.- Vamos al arroyo (CORREN AL ARROYO Y REGRESAN CON EL BOTE LLENO)

MODESTO.- Oyes, te gusta vacilarnos ¿verdad? ¡Esta agua no sirve!

SABINA.- Esta agua está contaminada, tiene aceite ¿Por qué está así?

OLEGARIO.- Pues, ¿ven aquella chimenea de donde sale humo? Pues es una fábrica y, pues, tiran todos los deshechos al arroyo, y, pues, nos está amolando, por que el agua ya no sirve ni para tomar, ni para lavar, ni para los animales.

TRANQUIL.- ¡Y además apesta!

CHAVA.- ¡Bueno, ya estuvo suave! Dinos dónde mas podemos encontrar agua

OLEGARIO.- Solamente que vayan al canal.

TODOS.- ¡Al canal!

OLEGARIO.- ¡Oigan, esperen! Se me olvidaba decirles una cosa, tengan mucho cuidado al llegar al canal, porque la semana pasada allí amaneció un amigo bien tieso.

MODESTO.- ¿Por qué?

OLEGARIO.- Nomas porque le fué a dar agua a su burro.

SABINA.- Pero eso no es ningún delito

OLEGARIO.- No es ningún delito, pero aquí el patrón se enoja que alguien se arrime al canal, porque dizque es de él, no más por que pasa por sus tierras. ¿Ya ven como no los estoy vacilando? Hay mucha agua, pero no hay agua. Hay muchas tierras pero son del patrón. Hay mucho que hacer pero no hay trabajo. Y, por eso, yo ya me voy.

TRANQUIL.- ¿Y a dónde vá?

OLEGARIO.- Me voy... para alla.. pal' otro lado. Dicen que allá si hay trabajo y que se gana en puros dólares. ¿Y ustedes no me podrían dar un aventón?

ROBALINO.- ¿Pero tienes dinero? Porque allá, en la frontera, vas a tener que dar de perdida unos tres mil pesos al "coyote", para que pases al otro lado.

OLEGARIO.- No, pues nada más traigo unos doscientos pesos.

ROBALINO.- No, muchacho, ¿qué te pasa? Con eso no llegas ni a medio camino. Pero no te apures yo te puedo ayudar.

MODESTO.- ¿Cómo le va a ayudar, Don Robalino?

ROBALINO.- Pues le puedo prestar el dinero. Mira muchacho, vamos a arreglarnos. ¿Tú tienes unas tierritas verdad?

OLEGARIO.- No yo no tengo, son de mi papá.

ROBALINO.- ¿Y quién es tu papá?

OLEGARIO.- Pues, Pedro Pérez

ROBALINO.- Entonces tu eres Olegario Pérez

MODESTO.- Ahora vas a ser Ilegario Pérez

ROBALINO.- Conozco a tu papá. Si me acuerdo bien, tu tienes tu casa ¿verdad?

OLEGARIO.- Sí, es lo único que tengo.

ROBALINO.- Pues eso es buena garantía para mi. Te voy a prestar los 38,000.00 y además no te voy a cobrar casi nada de réditos un mísero 15% mensual. ¡Qué suerte tienes, muchacho! A ver, fírmale aquí y con eso basta.

SABINA.- Piénsalo bién Olegario. Es mucho dinero de intereses. Están abusando de tí.

CHAVA.- Mire maestra, eso es cosa de hombres. Usted no se meta.

TRANQUILI.- Siempre dicen que son cosas de hombres cuando son cosas que nos importan a todos.

ROBALINO.- ¡Basta de comadreos! Toma el dinero y fírmale." (firma Olegario)

MODESTO.- ¡Ilegario ya te apendejaste!

OLEGARIO.- Pues no me quedaba otra. ¿Entonces me esperan? Voy por mis tiliches. (SALE OLEGARIO)

TRANQUIL.- Bueno Don Robalino, usted aquí haciendo su negocio ¿y el agua qué?

ROBALINO.- ¿Cuál agua si ni siquiera está nublado?

TODOS.- ¡Del radiador! ¡El agua del coche!

SABINA.- Si aquí no hay agua, ¿qué podemos hacer? (TODOS PIENSAN)

CHAVA.- Bueno, hay agua en el bote.

ROBALINO.- Pero, está contaminada

CHAVA.- ¿Ay compadre, y la ciencia qué? Las técnicas modernas, la japonesa, la alemana, la inglesa nos pueden sacar del apuro.

ROBALINO.- ¿Cómo, compadre?

CHAVA.- Pues mira, mezclamos 2 cucharadas soperas de hidrógeno, ½ cucharada de glucinio, 1 litro de yodo, 1 taza de potasio, una pizca de sodio, oxígeno y manganeso al gusto,¿y sabe lo qué tenemos compadre?

ROBALINO.- ¿Qué tenemos, compadre?

CHAVA.- Pues, una formula alemana, compadre. H + E + Y + NA + LSD nos da...

ROBALINO.- ¿Qué nos da compadre?

CHAVA.- ¡ H 24 !

ROBALINO.- ¿Y la fórmula Japonesa, compadre?

CHAVA.- Esa si que es muy buena. P2 + AC2 + K2 igual a...

ROBALINO.- ¡CACA, Compadre! (MIENTRAS, LOS OTROS SIGUEN PENSANDO)

TODOS.- ¿Agua? ¿agua? ¿agua?

MODESTO.- ¡Agua! (SE LLEVA LAS MANOS AL PANTALON... Se dirige a las mujeres en secreto, ellas hacen pantalla y el se orina en el radiador)

MODESTO.- ¡Está resuelto el problema y con la técnica mexicana!

CHAVA.- ¡Desgraciados! nos la ganaron, compadre. (ENTRA OLEGARIO)

OLEGARIO.- Aquí... traigo el agua.

TRANQUIL.- Gracias, pero ya no la necesitamos. Hemos resuelto nuestro problema solos.

OLEGARIO.- ¿Pues qué esperan que no se encueran? ¡Vamonos!
(CANTAN) "Todo el mundo espera
que nos den la solución
que vengan los de arriba
a arreglar nuestra nación
pero la verdad
es que ha faltado nuestra participación
Pi, pi"

ESCENA IV

CHAVA.- Ya es bien tarde

TRANQUIL.- Con razón ya hace hambre.

SABINA.- Y no trajimos nada que comer

OLEGARIO.- Aquí traigo unos tacos que me preparó mi vieja

ROBALINO.- Pero donde come uno comen dos. (TOMA UN TACO)

SABINA.- Comen tres. (TOMA OTRO)

TRANQUIL.- Comen cuatro (TOMA OTRO)

MODESTO.- Comen cinco (TOMA OTRO)

CHAVA.- Comen seis (TOMA EL ULTIMO)

OLEGARIO.- Bajita la mano ya me rechingaron todos mi tacos.
(TODOS DUERMEN. SOLAMENTE CHAVA Y LA MAESTRA SE QUEDAN DESPIERTOS)

SABINA.- Despierten, no se duerman, el paisaje está muy bonito

TODOS.- mmm, mmm.

SABINA.- ¡Miren estos magueyales! ¿Ustedes saben que se conocen cerca de doscientas variedades de magueyes en México y que pertenecen a la subfamilia de las agaboideas orden amarilidaceas de las que se extraen fibras textiles como pita, henequén, cisae, ixtle, lechuguilla, zollate, zapuque y jugos con que se hacen bebidas espiritosas como el pulque, mezcal, zotol y tequila....

CHAVA.- No hable de cosas tristes, maestra

SABINA.- Y además, nuestros antepasados usaron las pencas de maguey para hacer el papiro, o sea el papel, para sus escritos. ¿Me escuchan verdad?

TODOS.- mmm, mmm.

SABINA.- ¡Y los nopales, también son interesantes! Ellos pertenecen a la familia cactácea y son originarios de México ¡Y además es un nopal el que está estampado en el Escudo Nacional!... Yo aquí habla y habla y ustedes bien jetones! (RONQUIDOS) Vaya, Modesto Maizales, siquiera ya despertaste. Ah, hablando de maizales mira nada más qué tristeza de milpa, las hojas amarillas, las matas raquíticas y ya espigadas.

MODESTO.- Así están las mías, Maestra.

SABINA.- Pero mira estas otras, Modesto ¡Qué diferentes! ¡Don Chava, pare la carcacha! Bajate Modesto ven, vamos a ver esta milpa.

MODESTO.- ¡Qué hojas tan verdes y anchas! ¡qué cañas tan gruesas y que elotes y hasta de a tres! ¿Cómo le harían, maestra? De seguro aquí le rezaron mucho a San Isidro Labrador.

SABINA.- No Modesto, ésto no es obra de un milagro. Esto es porque el dueño aprendió a preparar la tierra y a usar fertilizantes.

MODESTO.- ¿Y cómo supo usarlos?

SABINA.- Pues seguramente el dueño de estas milpas quiso superarse y estudió la forma de cómo aplicar fertilizantes. Si tú quisieras Modesto tú podrías hacer lo mismo.

MODESTO.- Sí maestra, me doy cuenta de que el que se propone aprender puede mejorar su tierra, su milpa y hasta el nivel de vida de toda su familia.

SABINA.- Si deveras tienes interés toma estos folletos para que empieces de una vez. (MODESTO SE SIENTA A LEER)
¿Y ustedes, qué estan haciendo?

OLEGARIO.- Leyendo, maestra, como usted dijo, leyendo

TRANQUIL.- Aquí no'mas viendo muñequitos, maestra.

SABINA.- ¿Y qué están leyendo y viendo?

OLEGARIO.- ¡Kalimán! ¡El hombre increible!

TRANQUIL.- ¡Y yo Rarotonga! ¡La mujer más bella del mundo!
(BAILE DE KALIMAN, RAROTONGA; CHAVA BAILA EN EL PAPEL DE REY KABA, ROBALINO TOCA EL TAMBOR Y MODESTO SIGUE LEYENDO SU FOLLETO).

TRANQUIL.- El que quiera mi amor tendrá que ganárselo en una disputa. (COMO RAROTONGA)

MODESTO.- ¿Una dis.. qué?

TRANQUIL.- ¡Bueno..., una lucha pues! ¡Y hasta la muerte!
(LUCHA Y CORRETIZA DE KALIMAN Y REY KABA)

OLEGARIO.- ¡Serenidad y paciencia, mucha paciencia! El que domina la mente lo domina todo. A ti Rey Kaba te voy a hipnotizar. Y a ti también Rarotonga. Y a ti también malvado tamborero y a ti también cuñado...

MODESTO.- Ay, no estes chingando.

OLEGARIO.- Y a todos ustedes, y a usted también Maestra, la voy a hipnotizar. (COMO KALIMAN)

SABINA.- ¡Ah no, a mi no! Esto es justo lo que están haciendo los cuentos y revistas con todos ustedes, hipnotizarlos. Aquí tengo unos libros que también fueron escritos por hombres y mujeres que dedicaron su talento a enriquecer nuestros espíritus y no a vaciar nuestros bolsillos para llenar los suyos.

OLEGARIO.- A ver, maestra, présteme este libro (LA MAESTRA REPARTE LOS LIBROS)

MODESTO.- A ver Maestra, qué dice este grandote.
(LA MAESTRA PASA UN LIBRO A DN. CHAVA QUIEN LO RECHAZA)

MODESTO.- Mire Dn. Chafa, aquí está el manual que nos enseña como conducir la carcacha.

CHAVA.- No, hombre. Esto ya no se usa. Los hombres actualizados y prácticos como yo usamos otro manual, "Cómo llegar al poder en cinco lecciones fáciles".

TRANQUIL.- Ay, maestra, mejor a mi me da uno de muñequitos.

SABINA.- Pero, ¿porqué Dña. Tranquilina?

TRANQUILINA Porque así con muñequitos me imagino lo que estan haciendo, porque la verdad, maestra, me da mucha pena, pero no sé leer.

CHAVA.- Ni falta que te hace. Las mujeres en su casa atendiendo a su marido.

SABINA.- Eso ya no es cierto. Las mujeres hemos demostrado que podemos realizar otros trabajos y profesiones.

MODESTO.- Como doctoras, licenciadas, científicas y hasta gobernadoras.

SABINA.- Así es.
Dña. Tranquilina, ¿a usted nunca le ha hecho falta saber escribir y leer?

TRANQUIL.- Pero cómo no, con lo que me pasó con mi difunto esposo.

MAESTRA.- ¿Pues qué le pasó?

TRANQUIL.- Fijese bién., maestra, se lo vamos a contar, sientese. (PANTOMINA)

ESPOSO.- Bueno, vieja, nos vemos al rato.

TRANQUIL.- (AFIRMA)

ESPOSO.- Ay, algo me picó, una araña.

TRANQUIL.- ¡Araña capulina!

ESPOSO.- ¡El doctor!

TRANQUIL.- (CORRE A BUSCAR A SU HIJO) ¡Hijo!

HIJO.- ¿Qué?

TRANQUIL.- Corre, ve por el doctor, que a tu papá le picó una araña capulina. (SALE EL HIJO)

ESPOSO.- Siento que me ahogo

TRANQUIL.- No te preocupes, por ahí debe de venir nuestro hijo.

HIJO.- Dice el doctor que no puede venir, pero dice que le compremos esto. (ENSEÑA LA RECETA)

TRANQUIL.- ¡Rápido, a la farmacia! (AL ESPOSO) Mientras viene nuestro hijo, toma un poco de té.

Hijo.- ¡Aquí está!

TRANQUIL.- ¿Qué hago?

HIJO.- Pues, fijese Usted qué dice el papel.

TRANQUIL.- Hijo, no sé.

HIJO.- Tampoco yo sé

TRANQUIL.- Pues, rápido ve por el doctor y dile que tu papá ya se está muriendo. (VA EL HIJO POR EL DOCTOR).

DOCTOR.- (EXAMINA AL ESPOSO) ¿A qué hora le pusieron la inyección?

TRANQUIL.- ¿Cuál inyección?

DOCTOR.- La que decía en la receta

TRANQUIL.- ¡Aquí está!

DOCTOR.- ¿Y porqué no se la han inyectado?

HIJO.- Es que no sabemos lo que dice el papel
(MIENTRAS EL DOCTOR PREPARA LA JERINGA, EL ESPOSO SE MUERE)

(TERMINA LA PANTOMIMA Y LA MAESTRA SE ACERCA A DÑA. TRANQUILINA)

SABINA.- ¿Y qué hubiera pasado Dña. Tranquilina si Usted hubiera sabido leer?

TRANQUIL.- Ay maestra, si yo hubiera podido leer, o uno de mi familia, pues nos hubieramos dado cuenta de que la receta decia que la medicina era inyectada, y, pues, tal vez se hubiera aliviado mi esposo.

SABINA.- Tal vez sí. La educación es muy importante para todos porque además de enseñarnos a leer y escribir nos ayuda a superarnos y a realizar otras ambiciones.

TRANQUIL.- ¡La maestra tiene la razón!

TODOS.- ¡Arriba la maestra!

SABINA.- (CANTA) "De cuentos y novelas
nos debemos olvidar
leamos buenos libros
que nos puedan ayudar
a enriquecer la vida
estudiando y la ignorancia superar".

OLEGARIO.- (INTERRUMPE LA CANCION) Qué suerte la de ustedes que les tocó una buena maestra. No, deberían de ver los maestros de mi pueblo y en especial el de mis hijos.

MODESTO.- ¿Y cómo es ese maestro?

TRANQUIL.- Sí, cuéntanos cómo es

OLEGARIO.- Bueno, para empezar es bien... (HUEVON) (RECOGE EL LIBRO Y LA REGLA, SUBE AL COCHE Y ABRE LA PUERTA ESTIRANDO Y VIENDO EL RELOJ) Buenos días, niños.

NIÑOS.- Buenas tardes, maestro.

OLEGARIO
(como maestro) Si se me hizo un poquitito tarde, pero claro, fue por cosas de trabajo, ¿Y los demás donde están?

NIÑA.- Ya se fueron, maestro.

NIÑA.- Como ya era tarde y usted no llegaba...

NIÑO.- Como a veces viene usted y a veces no viene...

OLEGARIO
(como maestro) Bueno, ya callense niños. Saquen su libro de lectura y me copian desde la página 43 a 47.

NIÑA.- Eso ya lo hicimos, maestro.

OLEGARIO
(como maestro) No importa. Lo que importa es que la letra les salga derechita aunque no se apuren. Yo tengo que salir un momentito, si viene el director dígale que lo fui a buscar.

NIÑO.- ¿Maestro, no nos va a calificar la tarea?

OLEGARIO
(como maestro) A ver, margarita, tráela.

NIÑA.- Yo no la traje, al fin no nos la revisa.

OLEGARIO
(como maestro) ¿Ya ven? Y así quieren que yo se las califique.

NIÑA.- Ya enseñenos otra cosa, maestro, siempre lo mismo y lo mismo.

NIÑA.- Mi papá se enoja porque gasto muchas hojas y no sé hacer cuentas.

NIÑO.- Maestro, me van a volver a regañar porque otra vez no hemos hecho nada.

OLEGARIO
(como maestro) Ustedes callense o si no les doy una... (ALZA LA REGLA)

PAPA.- Precisamente así lo queria agarrar, maestro. Ahora me doy cuenta que no son mentiras lo que me decía mi hijo.

OLEGARIO
(como maestro) ¡Como cree, Dn. Fincho! Yo soy incapaz de pegarle a mis alumnos. Nada más los quería espantar porque se estaban peleando entre ellos.

NIÑA.- No es cierto, señor.

OLEGARIO
(como maestro) Y no se les olvide que mañana les traigo sus dulces.

PAPA.- A mi no me convence. Mire cómo trae la oreja mi hijo.

OLEGARIO
(como maestro) Pues, si no le parece, lléveselo. Aquí lo que sobran son niños.

PAPA.- Mire maestro, no me lo voy a llevar. Lo voy a dejar, pero sepa usted que los maestros tienen la obligación de enseñar a los alumnos y no a maltratarlos. (AL HIJO) Aquí te quedas hijo. (SALE)

OLEGARIO.- A ver niños, recogen sus cosas porque ya son la 12 y me deja mi camión.

NIÑA.- ¿No nos va a dejar tarea para mañana maestro?

OLEGARIO
(como maestro) No, ya es muy tarde. Además mañana es viernes y ustedes ya saben que todos los viernes tengo junta.

NIÑA.- Y el aseo, maestro ¿quién lo va a hacer?

OLEGARIO (como maestro) Bueno, es costumbre aquí en la escuela que el aseo se hace cada quince días, pero si tantas ganas tienen de que se haga, que lo haga el hijo de Dn. Fincho para que se le quite lo chismoso. Adios niños. Nos vemos el lunes a la misma hora o si no, hasta el martes, pero recuerden, puntuales!

MODESTO.- ¡Pero vaya, qué poca... manera tienen los maestros de tu pueblo!

SABINA.- Esto no ocurre sólo en tu pueblo, sino en muchos lugares. Y los maestros podemos buscar muchos pretextos para ser irresponsables, descuidados e incopetentes. Yo creo que la única manera de combatir este mal es por medio de las sociedades de padres de familia. Una sociedad de padres de familia bien organizada puede hacer cumplir al maestro en todas sus actividades.

TRANQUIL.- ¿Ya te diste cuenta que tú como padre tienes la obligación de participar en la organización de la escuela y otros trabajos de tu pueblo?

OLEGARIO.- Sí, me doy cuenta

SABINA.- Y hablando de eso, ya vamonos que no quiero llegar tarde a mi escuela!

ESCENA V

(ENTRA JUAN CANTANDO "YELLOW RIVER")

JUAN.- Hi, Peace and love, ¿how are you?

TRANQUIL.- Ay, pobre gringuito, tan lejos de su tierra, ha de andar perdido.

SABINA.- Vamos a saludarlo, a ver si se le ofrece algo
Good afternoon mister, what is your name?

JUAN.- My name is Johny Remington Sandwich

OLEGARIO.- Oyes, ¿tú no eres Juan Ramírez Sánchez del Rancho la Nopalera?

JUAN.- Claro que Yes, hijín, soy más mexicano que el tequila, pero tú sabes ñero, hay que estar en la onda.

OLEGARIO.- ¿A poco ya te volviste hippie?

JUAN.- ¿Qué te pasa, hijo? Acabo de regresar de los Yu naytes

OLEGARIO.- ¿Y qué tal está el trabajo allá?

JUAN.- Pues, la verdad es que está pelón. Hay el resto de trabajo pero es un cohete para entrar, los patrones nos tratan de la fregada, nos malpasamos, a veces comemos como perros. Pero eso sí, cómo hay de cosas allá, pura onda! Unas motos que se te van los ojos, unos carrazos que casi vuelan, unas licuadoras, lavadoras, aspiradoras, secadoras para pelo, radios, estereos, grabadoras y unas teles a colores que no tienen....

TODOS.- ¡madre!

JUAN.- Hay que entrarle a la onda. Agarra tu patín. Los chavos de la ciudad ya están bien enrolados en la onda gruesa. Nada de rebozos, sombrero de petate y trenzas, eso es de la momiza. ¡Mírenme a mi, la pura moda! Y para que ustedes también le entren, llegueenle a estas playeritas bien chiras que traigo. (REPARTE PLAYERAS)

OLEGARIO.- ¡Pues pa' pronto! ¡Total, para allá voy!

CHAVA.- Yo no me quedo atrás.

TRANQUIL.- Pues me da mucha pena, pero ya estará de Dios.

MODESTO.- Ahora sí, qué lujo se va dar mi vieja conmigo ¡Hasta va a creer que soy Juan Gabriel! (CANTA EL PRINCIPIO DE UNA CANCION DE JUAN GABRIEL)

SABINA.- Bueno si tu vas a ser Juan Gabriel yo voy a ser Olga Breeskin! (AGARRA EL VIOLIN E IMITA A OLGA BREESKIN)

JUAN.- ¡Cámara Chavos! Oigan ésto.

(JUAN PRENDE LA GRABADORA, Y LES ENSEÑA PASOS DEL "BUMPING". LA GRABADORA TOCA UNA CANCION MIXTECA. UNO POR UNO SE QUITAN LAS PLAYERAS Y LAS REGRESAN. CHAVA TOMA EL VIOLIN)

CHAVA.- No, eso no es para nosotros. Nosotros tenemos lo nuestro (CHAVA TOCA UN "SON" Y TODOS BAILAN)
(SUBEN AL COCHE)

(CANTAN) "Me gusta ver la tele
y las novelas de amor
estar siempre en la onda
con la música de "rock"
pero es aún más importante
conservar nuestro folclore
pi, pi".

(SE PARA EL COCHE)

JUAN Y OLEGARIO.- Bueno.- aquí nos bajamos (BAJAN)

JUAN.- Yo voy a acabar de llegar a mi casa ¡Qué bueno que me encontré con ustedes! me siento diferente. (OFRECE SU SOMBRERO AL BRACERO, QUIEN LE OFRECE EL SUYO. SE VA JUAN)

OLEGARIO.- ¡Ojalá que estuviera en su lugar pero no me voy por gusto me voy por necesidad.

MODESTO.- Regresa pronto Paisano, y cuando vuelvas yo te enseñaré a fertilizar tus siembras, ¿verdad maestra?

SABINA.- Claro que sí, Modesto. Y tú Olegario no nos traigas grabadoras, playeras ni radios; nada más traenos tu presencia y tu ánimo porque te vamos a extrañar pues nos haces falta.

TRANQUIL.- ¡Que Dios te acompañe, hijo, que nosotros te estaremos esperando!

OLEGARIO.- No me lo hagan más difícil porque me tengo que ir pero regreso para la cosecha.

CHAVA.- Y si no regresa mejor, entre menos burros más olotes.
(SE OYEN LAS GOLONDRINAS, EL BRACERO SE VA. TODOS REGRESAN AL COCHE Y SIGUEN EL VIAJE CALLADOS)

SABINA.- Pero cómo pasa el tiempo. Ya empezaron las cosechas.

MODESTO.- Y Olegario ni sus luces.

ROBALINO.- Se me hace que ya me quedé con su casita

TRANQUIL.- Eso quisiera usted, Dn. Robalino, pero por ahí ha de venir. Tengo fé en Diosito y en Olegario también.

ESCENA VI

(SE PARA EL COCHE EN UN CRUECERO)

ROBALINO.- Ya llegamos a un crucero

MODESTO.- ¿Por cuál camino nos vamos? ¿Por la izquierda o por la derecha?

TRANQUIL.- Es igual. Por donde sea

SABINA.- ¿Cómo va a ser igual la derecha que la izquierda? Hay que irnos por la izquierda.

MODESTO.- Yo también creo que debemos ir por la izquierda.

CHAVA.- ¡Cómo que a la izquierda, insensatos!

SABINA.- Usted, ¿Doña Tranquilina por dónde quiere ir?

TRANQUIL.- Ay, pues, por donde me quieren llevar

MODESTO.- ¡Pues yo no! Yo quiero irme por la izquierda

SABINA.- Yo también, es mejor camino.

CHAVA.- Bueno si tanto quieren irse por la izquierda, bajense porque esta carcacha se va por donde nosotros la llevemos. ¿O no compadre?

ROBALINO.- Así se habla, querido amigo Chafa. (MODESTO Y LA MAESTRA BAJAN DEL COCHE. DON CHAVA DA DOS VUELTAS A LA DERECHA; EMPIEZA A FALLAR EL COCHE)

TRANQUIL.- Como que este camino no está muy bien.

CHAVA.- No se preocupe yo arreglo ésto. (SE ECHA EN REVERSA)

TODOS.- No, no, para atrás nos atascamos (EL COCHE SE ATASCA)

SABINA.- Ya ve, Don Chafa, que yendo para atrás lo único que nos puede suceder es atascarnos.

MODESTO.- No, no, para atrás no queremos ir.

TRANQUIL.- No, pa' tras no, está muy feo.

ROBALINO.- Ahora si la regaste, compadre, para atrás nunca.
(SE BAJAN TODOS Y SE DISPERSAN, CADA QUIEN A DIFERENTE PARTE. DE REPENTE ENTRA OLEGARIO)

OLEGARIO.- Ya llegue, ¡quihubole! (LOS OTROS SALUDAN TRISTEMENTE INDICANDOLE EL CARRO ATASCADO. OLEGARIO EMPIEZA A EMPUJAR LA CARCACHA. UNO POR UNO SE VAN ACERCANDO, MODESTO, SABINA Y TRANQUILINA, PARA AYUDAR A EMPUJAR)

OLEGARIO.- (DIRIGIENDOSE A CHAVA Y ROBALINO) Bueno, ustedes nada más van a estar viendo, o qué?

MODESTO.- Vengan a ayudarnos porque si no, se quedan a pie.
(SE ACERCAN CHAVA Y ROBALINO. SE SUBEN AL COCHE)

No Robalino, ahí ya no. (LO BAJA DEL COCHE Y LO LLEVA ATRAS)

OLEGARIO.- Tampoco ahí Chafas, ahí ya no.

SABINA.- (QUITANDOLE LA PISTOLA) Para lo que tenemos que hacer esto no lo necesitas. (LO LLEVA CON LOS DEMAS)

OLEGARIO.- ¡Ahora sí!
(TODOS CHIFLAN LA TONADA DE "EL SOL NACE PARA TODOS")

MODESTO.- (LEVANTANDO LA CONSTITUCION) Miren compañeros, aquí esta el manual de la carcacha.

ROBALINO.- Y dice... (PASAN LA CONSTITUCION ENTRE TODOS Y UNO POR UNO ENCUENTRAN ALGO QUE HACER EN LA CARCACHA, EMPUJANDO, COMPONIENDO, ETC. SE EMPIEZA A OIR RUIDOS DE MOTOR)

OLEGARIO.- ¡Todos Juntos!

TODOS.- ¡Todos Juntos!
(EL COCHE SE ADELANTA. TODOS CANTAN)

"Adelante,
Tu camino vas a encontrar siempre adelante
andante, avante.

No estás solo
muchas manos van a forjar ese camino
contigo, amigo.

Organizar será nuestra bandera
izarla en alto y llevarla por doquiera
todo es posible estando organizados
la unión hace la fuerza, la unión hace la fuerza.

La unión hace la fuerza
y lo podremos lograr
el camino no es fácil
tenemos que trabajar.

La unión hace la fuerza
lo podremos comprobar
si estamos organizados
muchas cosas se lograrán.

Todos juntos
emprendamos hombro con hombro un nuevo viaje
coraje, coraje.

Uniremos
nuestras manos y nuestra mente en el esfuerzo
esfuerzo, esfuerzo.

Organizar será nuestra bandera
izarla en alto y llevarla por doquiera
todo es posible estando organizados
la unión hace la fuerza, la unión hace la fuerza

La unión hace la fuerza
y lo podremos lograr
el camino no es facil
tenemos que trabajar

La unión hace la fuerza
lo podremos comprobar
si estamos organizados
muchas cosas se lograrán.

F I N .

NOTIMEROLICIAS

El grupo de teatro rural "Rieleros", bajo la dirección del maestro Rodolfo Valencia, montó un espectáculo en apoyo al Curso inicial del Programa Nacional de Capacitación Permanente para Educadores de Adultos de la Dirección de Educación para Adultos, que se desarrolla en 22 ciudades del país, con el objeto de sensibilizar a los maestros asistentes hacia la necesidad de que también el adulto se eduque. Las representaciones se iniciaron el 1º de Mayo del año en curso.

El grupo de teatro rural "Labrador" continúa con sus representaciones itinerantes por los estados de Morelos y Puebla. A petición del Consejo Supremo de Pueblos Indígenas, se seleccionaron algunas comunidades en el estado de Oaxaca con el fin de presentar el espectáculo La Carcacha, culminando la participación el 2 de Junio en Coyul donde se celebrará una reunión de representantes chontales.

Este mismo grupo dió funciones en apoyo a la promoción del área urbana en las siguientes colonias populares: La Aurora-Ixcalli, Estado de México; La Purísima, barrio de la Delegación Iztapalapa; la penitenciaría de Santa Martha Acatitla; La Aurora de Ciudad Netzahualcóyotl. El objetivo fue sensibilizar teatralmente a las gentes con quienes trabajan los promotores urbanos, y mostrar cuál es el tipo de teatro que se hace en el PAEP. Esta actividad se realizó durante los días comprendidos entre el 30 de Abril y el 3 de Mayo inclusive.

El grupo de Teatro Infantil del PAEP estrenó sus espectáculos teatrales y scketches de payasos, magos y canciones, durante la semana del 7 al 10 de Mayo, efectuándose también durante la semana posterior, talleres con los niños espectadores. Toda esta actividad se realizó en los tiraderos de Santa Cruz Meyehualco, en la Delegación Iztapalapa.

La promotora de teatro rural Maximina Zárate estrenó su espectáculo el 23 de Abril con el grupo de Sabaneta, Veracruz, integrado por indígenas zoque-popolucas.

El promotor de teatro rural Régulo López estrenó el día 1º de Mayo el espectáculo "¿Qué hace un Mixe en la ciudad?", con un grupo de indígenas mixes de San Juan Guichicovi, Oaxaca.

Los directores artísticos del área rural, Susana Esponda y Germán Meyer, hicieron visitas de supervisión y apoyo a los promotores rurales que estuvieron montando espectáculos en las comunidades de San Juan Guichicovi,Chicontepec, Sabaneta y Mirador Saltillo.

Con el fin de evaluar el trabajo de promoción rural que se ha venido realizando en el transcurso de este año, se programaron una serie de reuniones con los promotores en el Taller del PAEP, mismas que se están efectuando también con la finalidad de redactar conjuntamente el Manual del Promotor Rural, manual en el que se consignarían las proposiciones del método artístico que se aplica en la formación y montaje de espectáculos en el campo.

El PAEP ha planteado posibilidades de coordinación a nivel de apoyo con promotores teatrales y grupos a diversos programas de la SEP, como son los de la Dirección de Materno Infantil y el Proyecto de Primaria Intensiva del programa Primaria para Todos los Niños.