



4
2 y'

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Literatura Dramática y Teatro

"EL LABERINTO DE LA VECINDAD"

UNA EXPERIENCIA DE TEATRO POPULAR

T E S I N A

Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta

ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI

México, D. F.

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE DE CAPITULOS

- 1) INTRODUCCION.
- 2) ANTECEDENTES DEL TEATRO POPULAR.
 - 2.1 El concepto de Teatro Popular.
 - 2.2 El Teatro Popular en México y sus variantes.
 - 2.3 El Teatro CONASUPO de Orientación Campesina.
 - 2.4 Arte Escénico Popular.
- 3) LA FORMACION DE BRIGADAS DE TEATRO POPULAR PARA EL INSTITUTO NACIONAL PARA LA EDUCACION DE LOS ADULTOS.
 - 3.1 El INEA y su relación con el Teatro Popular.
 - 3.2 La formación de la brigada de teatro en el Estado de Tlaxcala.
- 4) EL PLAN DE TRABAJO EN LA CREACION DEL ESPECTACULO.
 - 4.1 Marco Histórico-Social.
 - 4.2 Investigación de Campo.
 - 4.3 El trabajo escénico.
 - 4.4 La estructura del Texto Dramático.
 - 4.5 El montaje.
 - 4.6 La Operación.
- 5) EL TEXTO DRAMATICO.
- 6) CONCLUSIONES.

INTRODUCCION.-

A lo largo de más de una década, de 1972 a la fecha, se ha venido desarrollando un fenómeno teatral que sin duda alguna está aportando aspectos muy significativos en el quehacer teatral en nuestro país. Me refiero al Teatro Popular que bajo la guía y la dirección de Rodolfo Valencia ha ido evolucionando y dando frutos primero en la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), posteriormente en la Dirección General de Culturas Populares de la SEP y actualmente en el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos.

Un Teatro que, a diferencia del teatro oficial o comercial que se realiza en México, parte de las mismas clases populares para convertirse en su voz, un teatro hecho con y para estas, que expresa tanto en su forma como en su contenido sus inquietudes y sus intereses.

Rodolfo Valencia ha implementado una metodología que, a diferencia de gran parte del teatro que comúnmente se realiza en nuestro país, permite la creación de un teatro vivo, ligado a la problemática real de nuestra sociedad. Y si bien en sus orígenes basó su trabajo en el montaje de obras dramáticas del repertorio universal que de alguna forma tuvieran cierta cercanía con el espectador rural mexicano (farsas medievales francesas, Chéjov, etc.) y con actores egresados de la Escuela de Arte Teatral del INBA, en la actualidad cada montaje es realizado con elementos mismos de las clases populares y a partir de sus propias

experiencias e inquietudes se crean espectáculos teatrales originales prescindiendo del repertorio dramático universal.

Dos son las proposiciones básicas de la metodología de Teatro Popular; la primera consiste en basar el trabajo del actor en una sensibilización que le permita exponer críticamente a determinado personaje haciendo uso de sus propios sentimientos y emociones, dejando a un lado impostaciones de la voz, gestos y posturas ajenas a su propia personalidad como individuo.

La segunda proposición consiste en la creación de espectáculos dramáticos que no solamente sean elementos de diversión y esparcimiento, sino que también sean un vehículo de reflexión y análisis de nuestra realidad social.

La metodología de trabajo está basada en tres grandes vertientes: Una estructuración del material dramático a partir de las proposiciones Stanislavskianas, una exposición crítica de la realidad a partir de las proposiciones de Brecht y una sensibilización bionérgica basada en las teorías de Wilhelm Reich y Alexander Lowen.

El propósito del presente trabajo es presentar un enfoque práctico de esta metodología de Teatro Popular a partir de mi participación como director de un espectáculo de teatro popular en el Estado de Tlaxcala bajo los auspicios del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos. La experiencia comenzó los primeros días de Febrero de 1983 y culminó con el montaje de la obra "El Laberinto de la Vecindad", estrenada el 17 de Junio del mismo año.

Si bien esta no fue mi primera participación como director en el Teatro Popular de Rodolfo Valencia, esta experiencia me clarificó un sinnúmero de dudas y de inquietudes respecto al fenómeno de la creación escénica. Esto, debido, por una parte a las condiciones en que tuvo que ser realizado el trabajo y por otra a la estrecha colaboración con Rodolfo Valencia en la creación del espectáculo.

La creación de cada espectáculo de Teatro Popular comprende dos etapas:

La primera consiste en la selección y capacitación de los integrantes de la brigada. Para ello en las experiencias anteriores como en Arte Escénico Popular se contaba con un taller en donde los participantes recibían clases de acrobacia, pantomima, danza, historia del teatro, análisis socioeconómico de México y sesiones de sensibilización bioenergética.

La segunda etapa consiste en el proceso de creación del espectáculo, donde tanto los integrantes del grupo como su director realizan un análisis de la problemática y perspectivas de los temas a tratar. En base a este análisis, a la aportación de vivencias y experiencias de los integrantes y a un trabajo de improvisación con el material recabado se llega al montaje, en el cual se procura establecer un lenguaje que vaya más allá de la palabra hablada, es decir el lenguaje de la acción dramática que desentrañe ante el espectador los conflictos planteados.

Al término del montaje el grupo inicia su operación, realizando cinco prestaciones a la semana, dando una función por día en diferentes comunidades. El espectáculo se

presenta en espacios abiertos (ya sean canchas de basquetbol, patios de escuela, etc) y para su traslado el grupo cuenta con un vehículo que les permita llevar consigo la escenografía y dormir dentro de aquel cuando las posibilidades de alojamiento sean escasas.

Al término de cada función el grupo recoge las opiniones del público, anotando las más sobresalientes en una hoja de reporte para evaluar el desarrollo de la operación del grupo mismo.

En promedio los espectáculos llegan a tener una cifra cercana a las 200 representaciones, cada una de ellas con un promedio de 250 a 300 espectadores entre Hombre, Mujeres y niños.

Así pues, a lo largo de este ensayo analizaré y presentaré los distintos elementos que coadyuvaron a la creación del espectáculo. Tanto en lo que se refiere a la infraestructura como a aspectos que de una forma u otra han dado pauta al desarrollo del teatro popular en el que se enmarca esta experiencia.

2) ANTECEDENTES DEL TEATRO POPULAR EN MEXICO.

2.1 El concepto de Teatro Popu
lar.

2.2 El Teatro Popular en Méxi-
co y sus variantes.

2.3 El Teatro CONASUPO de Orien
tación Campesina

2.4 Arte Escénico Popular.

2.1 El concepto de Teatro Popular.

El Teatro Popular en México y en Latinoamérica se ha desarrollado a través de distintas metodologías y concepciones; ejemplos como los del Teatro Experimental de Cali, La Candelaria o el Escambray dan muestra patente de ello, incluso movimientos como el del Teatro Chicano en Norteamérica o el de La Yaya en Cuba hacen ver la gran importancia que tiene el teatro como vehículo de expresión y análisis de la problemática social de las clases populares. Y aunque no es el objetivo del presente trabajo analizar las distintas corrientes de teatro popular en Latinoamérica, me parece conveniente para clarificar el concepto de esta forma teatral, tomar como marco de referencia a uno de los directores latinoamericanos que mayor influencia ha tenido en el ámbito del Teatro Popular. Me refiero al Brasieño Augusto Boal, quien ha teorizado ampliamente el respecto e incluso llegó a realizar una actividad de Teatro Popular como apoyo a un programa de alfabetización de adultos en el Perú y es considerado por muchos como el mayor conocedor en la materia en nuestro continente.

Boal, en uno de sus diversos libros nos entrega una definición de Teatro Popular que vale la pena citar para analizarla y compararla con el concepto de Teatro Popular de - - - Rodolfo Valencia.

Debemos dejar bien claro este punto fundamental: un espectáculo es 'popular' en cuanto asume la perspectiva del pueblo -- en el análisis del microcosmos social -- que en él aparece -las relaciones sociales, los personajes, etc.- aunque se dé para un sólo espectador, aunque se trate de un ensayo en una sala vacía y aunque su destinatario no sea el pueblo. (1)

El Teatro Popular es, de acuerdo con esta definición, aquel en el que la problemática de la clase trabajadora es analizada y representada. Es un teatro donde se ponen de manifiesto los conflictos que le son propios a las clases trabajadoras. En este aspecto me parece que un Teatro verdaderamente popular no solo debe analizar y presentar "el microcosmos social" del pueblo mismo, aún cuando sea desde la -- "perspectiva del pueblo" mismo, (abundan ejemplos en que -- "la perspectiva del pueblo" es manipulada por la clase en -- el poder), sino que también ha de exponer los intereses de las clases populares, desde la perspectiva en que estas luchan por asumir su papel en la historia para modificarla y transformarla y no para sufrirla.

En cuanto a los conceptos referidos al destinatario del Teatro Popular me parecen completamente fuera de lugar. No -- creo que exista no sólo un Teatro Popular, sino cualquier -- manifestación teatral sin la participación de un público como él lo plantea; tampoco concibo la existencia de un Teatro Popular dirigido exclusivamente a la burguesía y esto -- no significa que como manifestación teatral sea imposible -- de comprender para cualquier otra clase, pero considero que su campo de acción son las clases populares mismas.

Augusto Boal, ha desarrollado una especie de Poética, como en su tiempo lo hizo Lope de Vega en su Arte Nuevo de Hacer Comedias, que denomina como Poética del oprimido, en la -- que plantea lo que para él supone que deben ser los mecanismos para hacer un Teatro Popular.

Lo que propone la Poética del Oprimido es la acción misma; el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense, ni para que actúe en su lugar, al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio -en resumen, se entrena para la acción real-. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un "ensayo de la revolución." (2)

Esta Poética la puso Boal en práctica, fundamentalmente, en el Perú como apoyo a un programa nacional de alfabetización denominado ALFIN a principio de la década de los 70's. Esto debiera suponer, dado que se trató de un teatro en apoyo a un programa de educación de Adultos, similitudes entre la actual experiencia de Teatro Popular en el Instituto Nacional para la Educación de Adultos con la metodología de Rodolfo Valencia, y la experiencia de Boal en ALFIN con su Poética del Oprimido.

Sin embargo debo afirmar que entre las proposiciones de -- Augusto Boal y las de Rodolfo Valencia, las cuales naturalmente comparto, media un abismo al parecer infranqueable. Y lo pienso así porque Boal en ALFIN nunca llegó a crear - espectáculos dramáticos como ha sucedido en el INEA y con las experiencias que le antecedieron.

En ALFIN, Boal no tenía por objetivo crear espectáculos de Teatro Popular sobre problemas específicos de educación de adultos; sino, como lo manifiesta en su Poética, de que el pueblo mismo ensaye situaciones reales que lo lleven a entrenarse para la acción real, creando esquemas dramáticos tanto con improvisaciones como con "happenings", en -- donde habitantes de colonias o barrios populares "ensayan" la toma del poder o una revolución haciendo modificaciones a la acción dramática o a las imágenes propuestas en el escenario o en la vía pública, por el equipo de actores de - Boal.

Esta forma de Teatro Popular con toda seguridad llega a resultados de una gran pobreza de recursos dramáticos. Dadas sus características como manifestación teatral efímera y su falta de rigor en el manejo del material a desarrollar.

Cabe apuntar también que esto conlleva incluso problemas de carácter estético. Todo arte requiere de una gran exigencia y precisión en su lenguaje y el teatro no escapa a esto y por lo tanto pienso que Boal cae en la fácil trampa de perder cualquier rigor en la forma y el contenido de su trabajo en aras de darle la posibilidad al pueblo de -- que "Ensaye la revolución".

En la metodología de Teatro Popular desarrollada por Rodolfo Valencia de ninguna forma se trata de "ensayar" la revolución; se trata más bien de un teatro que a través de sus puestas en escena expone y analiza por medio de la acción dramática problemas sociales concretos, para que el espectador tome conciencia de ellos y de su lugar en la historia y en nuestra sociedad. Un teatro hecho con y para las clases populares que asimismo conlleva un rigor tanto de contenido como de forma que coadyuve a que el espectador ponga en crisis las relaciones sociales, que promueva la participación popular en la lucha por una vida mejor y que asimismo divierta y sea una alternativa ante otros medios de comunicación como el cine o la televisión comercial.

Pienso que el Teatro Popular, cualquiera que sea su metodología, debe ser heredero del pensamiento de Berthold Brecht. Y esto no quiere decir que deba repetir lo que muchos entienden por "brechtiano", haciendo del distanciamiento un "aparte" o de la no identificación una falta de emotividad en el actor y demás lugares comunes; sino que debe ser realista y popular en los términos en los que Brecht mismo pensaba:

Al hablar de Popular nos referimos al pueblo que no sólo participa de la evolución, sino que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace la historia, que transforma al mundo y se transforma así mismo. (3)

Realista es lo que denuncia el complejo causal de la sociedad/ es lo que desmascara los puntos de vista dominantes/ brinda las soluciones más amplias a las dificultades más agudas de la humanidad/ es subrayar el momento de la evolución/ es ser concreto y posibilitar la abstracción. (4)

Un teatro que muestra al ser humano en su proceso por transformar la historia en su búsqueda por un mundo mejor, lo cual resulta completamente diferente a los términos de "ensayar" la revolución o hacerla, como lo marca Boal. Hay que asumir que el teatro, como toda forma de arte, es una forma de conocimiento, pero de ninguna forma hace la revolución. Las revoluciones las hacen los hombres y el teatro en todo caso las refleja en sus contenidos o las propone.

2.2 Las variantes del Teatro Popular en México.

En México el fenómeno del Teatro Popular ha tenido, sin lugar a dudas, un amplio historial, que abarca desde los tiempos prehispánicos, como lo apunta Fernando Horcasitas:

Fray Diego Durán nos dá noticias abundantes sobre las farsas y entremeses precristianos aunque no transcribe ningún texto... Si había existido un teatro azteca bien definido, sui generis, ya había desaparecido para la época de Durán. Pero a éste misionero todavía le tocó presenciár algunas farsas que para su tiempo habían perdido su carácter sagrado. (5)

De estas formas de teatro náhuatl se sabe que existía una especie de danza-drama en la que los participantes representaban de forma burlesca vicios y actitudes humanas, tales como el Cuecuechcufcatl, baile consquilloso o de la comezón; el cual para los misioneros que llegaron a presenciarlo era tomado como un acto deshonesto o licencioso, por sus alusiones sexuales seguramente. En el mundo maya se sabe también de la existencia de ciertos actores-acróbatas de gran fama denominados Baldzames, decidores o chocarreros. Los cuales deben haber desarrollado una forma de drama que todavía nos es desconocido.

Posteriormente esta experiencia de formas teatrales prehispánicas se continúa con el Teatro Evangelizador, el cual es considerado como el Teatro Popular mexicano por excelencia,

sin embargo baste decir que aunque haya sido y sea un teatro hecho con y para el pueblo, se trata nada menos que de un teatro impuesto por los conquistadores para aniquilar a las sociedades indígenas y a sus manifestaciones culturales. Sin embargo, cabe reconocer, que debido al sincretismo cultural que la propia conquista dió por resultado, el teatro evangelizador forma parte importante del fenómeno teatral en nuestro país.

Los intentos por realizar un Teatro Popular fuera del contexto religioso han sido varios; destaca singularmente el famoso y legendario Teatro de Revista, del cual Ignacio -- Merino Lanzilotti comete lo siguiente:

En franca rebeldía contra el tradicionalismo extranjero, el género teatral mexicanista (El teatro de revista) representa la primera victoria cultural nacional, a nivel auténticamente popular...tuvo la cualidad de actuar como medio de información, lo que confirmó un carácter educativo, en la medida que formaba opinión pública. (6)

Sin embargo, aparte de este gran momento de Teatro Popular mexicano, los ejemplos no han sido todo lo abundante que se quisiera. Existen casos como el de Luis G. Basurto, quien en una ocasión llegó a formar una llamada Compañía de Teatro Popular, que no era más que una compañía de repertorio con actores de cierta categoría que poco o nada reflejaba en sus montajes el contexto y la problemática sociocultural de las clases populares. Lo mismo se puede decir del Teatro Trashumante del INBA promovido por Héctor Azar que, aunque trató de hacerse de un público popular re presentando en parques y plazas, montaba obras clásicas -

del teatro mexicano como Fernández de Lizardi, de autor anónimo o de autores contemporáneos.

Un ejemplo digno de mencionar es el del teatro desarrollado por CLETA (Centro Libre de Experimentación teatral y artística), un teatro de agitación o de guerrilla muy cercano a los conceptos de Teatro Popular de Augusto Boal. Un teatro de brigadas hechas generalmente por estudiantes que presentan sus espectáculos tanto en la vía pública o una fábrica, como en locales tomados a la UNAM como el foro abierto de la Casa del Lago o el Foro Isabelino.

Sus contenidos dejan cualquier valor estético de lado, en aras de un discurso político, por lo tanto los espectáculos en términos generales, resultan proposiciones maniqueas entre los malos (el patrón, el gringo, el capitalista) y los buenos (los obreros, los campesinos, los estudiantes). Por desgracia, aún cuando podría tener un mayor peso como movimiento de Teatro Popular, CLETA nunca ha podido superar esa etapa, lo cual hace de sus espectáculos una repetición tras otra del mismo esquema.

Donde más intentos ha habido y de mejor manera de desarrollar un teatro verdaderamente popular ha sido en la Secretaría de Educación Pública, desde los tiempos de José Vasconcelos cuando las misiones culturales cruzaron el país llevando el mensaje de la política educativa de los gobiernos de la revolución, donde el teatro fue una ayuda de gran importancia.

Incluso por medio de la revista El maestro Rural se impulsó el teatro con la publicación de textos dramáticos escritos por los propios miembros del magisterio que versaban sus temas en diversos aspectos y epopeyas de la Patria y la Revolución Mexicana.

Otro ejemplo interesante fue el que promovió la propia SEP y el CREFAL (Centro Regional para la Educación Fundamental

En América Latina) durante los años 60's, denominado "Nuestro Teatro Campesino" que dirigido por el profesor Alfredo Mendoza Gutiérrez, intentaba un teatro donde campesinos purépechas del Estado de Michoacán, representaban las obras maestras del repertorio teatral universal (obras como Don Juan Tenorio de José Zorrilla, Romeo y Julieta, de Shakespeare, lo mismo que adaptaciones de obras literarias y cuentos de hadas). No se trataba, contra lo que pudiera esperarse, de un teatro hecho con campesinos indígenas, de un Teatro Popular en el sentido que anteriormente he mencionado, sino de una experiencia promovida por el paternalismo de las instituciones oficiales que, de manera a veces muy sutil y engañosa, niega los valores culturales de indígenas y campesinos.

La mejor definición de lo que fue "Nuestro Teatro Campesino" nos la da Salvador Novo en prólogo al libro que Mendoza - - Gutiérrez escribiera al respecto:

A partir de Cero-cero local, cero obra, cero actores el profr. Mendoza Gutiérrez nos demuestra que se puede siempre construir el edificio airoso del diálogo teatral, cuando el binomio yo y tú se parte a perseguir las relaciones humanas que ramifican en espectadores y espectáculo; en 'imitación de los hombres en acción', que mueva corazones y alimente la curiosidad que oscile entre el terror y la compasión polos aristotélicos de eterna validez para el teatro.

(7)

Se trataba pues de un teatro que aunque era desempeñado por los propios indígenas purépechas (lo cual seguramente le daba una peculiar sensibilidad), se regía por los principios

y reglas del gran teatro de primeras actrices, con técnica de recitado y de ademanes ampulosos.

Me parece importante destacar que la experiencia en sí no debió ser pernicioso o inútil. De alguna manera brindó grandes momentos de diversión y esparcimiento en zonas donde esto escasea; pero pienso que el hecho de montar obras de teatro con campesinos, no necesariamente resulta ser un Teatro Popular, máxime que el profr. Mendoza Gutiérrez nos habla en su libro de una cierta forma de ver al marginado como un ser inferior al cual se le "brinda la oportunidad" de que asimile lo que se entiende por La Cultura tradicionalmente, sin tomar en consideración los valores y tradiciones culturales del indígena que le son propias desde siglos atrás, ni tampoco su problemática social tan dura como suele suceder en estos casos.

Incluso Mendoza Gutiérrez comenta en su libro esta última cuestión de manera que no queden dudas al respecto:

La parte ideológica entraña una grave responsabilidad y un serio peligro a través del teatro. Lo conveniente en este caso, es abstenerse de escenificar obras que se inclinen a las derechas o las izquierdas; éstas han causado infinito daño a la humanidad y no será el teatro el que en esta ocasión, vaya a exaltar los ánimos de la gente. (8)

En la actualidad en distintas partes y bajo distintos enfoques está surgiendo un Teatro Popular que a partir de las inquietudes e intereses de sus participantes crea espectáculos callejeros que expresan la problemática de nuestra sociedad desde un punto de vista completamente diferente del

que presenta el teatro comercial y oficial en nuestro país. Una de estas experiencias es la realizada por el psicólogo Ricardo Sánchez Huesca en el Centro de Integración Juvenil de Naucalpan, donde a través de un teatro callejero, con obras propias, con amas de casa y estudiantes como actores, sensibilizaba a zonas marginadas sobre problemas de drogadicción juvenil.

Independientemente de los esquematismos en que puedan ocurrir experiencias como la anterior, me parece que de esta experiencia y muchas otras está gestándose un movimiento de teatro popular mexicano que con el tiempo, con su madurez y desarrollo, aportará cuestiones fundamentales para el teatro mexicano.

Estoy convencido de que la experiencia más sólida de Teatro Popular, es la obtenida por Rodolfo Valencia a lo largo de más de doce años, de la cual he descubierto y valorado el sentido profundo del teatro como un medio vital de comunicación y de análisis de las clases populares.

Valencia ha logrado crear una metodología que, habiendo partido de un teatro con actores y obras clásicas, ha generado un teatro vivo y auténticamente popular que a cada espectáculo se enriquece y se perfecciona.

2.3 El teatro CONASUPO de Orientación Campesina.

Los primeros pasos hacia el desarrollo de un movimiento de Teatro Popular en el que los intereses de la clase trabajadora estén presentes se dieron en la Compañía Nacional de Subsistencias Populares, CONASUPO, en el periodo que va de 1971 a 1976, cuando el entonces Presidente de la República Luis Echeverría hacía intentos por dar a su mandato la imagen de cambio y apertura que el anterior había carecido. En ese entonces el Estado Mexicano tenía una especial preocupación por dar una mayor participación en la vida económica del país al campesino. CONASUPO en base a esta preocupación, implementó vastos programas encaminados a eliminar del fenómeno de la producción de alimentos básicos, el intermediarismo y el caciquismo que prácticamente dejan a quienes producen, es decir, los campesinos, al margen de las ganancias económicas. Uno de estos programas fue el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina, el cual sirvió como vehículo de concientización y de análisis de la problemática de los campesinos del país.

Hacia 1971 se formaron las primeras brigadas de Teatro Popular que dieron comienzo con el ya largo proceso de consolidación de un movimiento teatral que ahora se continua en el INEA.

De estos primeros grupos nos habla precisamente Rodolfo Valencia en una entrevista concedida al periódico "El Día" en Julio de 1977.

Las primeras cuatro brigadas se formaron con alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Se montaron una o dos obras en un acto... tuvimos que recurrir al teatro universal porque no existe en México teatro verdaderamente popular en su temática, que despierte el interés del campesino, que lo identifique con la problemática que vive. Al principio se tuvieron que seleccionar algunas farsas francesas medievales... (9)

Estas primeras brigadas no llevaban como único propósito el llevarle al campesino el repertorio del teatro clásico, como sucedió en el CREFAL, sino que por medio del teatro, establecer un diálogo con el campesino y exponer su problemática para su análisis y reflexión. Los actores tuvieron incluso que capacitarse de una manera peculiar para llevar a cabo esta nueva tarea en la que el actor se convertía en el portavoz de la realidad del campesino mexicano.

Los actores se preparaban en todos los secretos del maíz, del frijol, etc. Que puedan saber los precios de compra, manejos de compra y el conocimiento absoluto del aparato llamado determinador de humedad que durante años ha sido un arma puesta en el pecho del pueblo, las normas de garantía... La ley de reforma agraria, Historia de las luchas campesinas en México y América Latina... (10)

Las brigadas trabajaban como teatro trashumante, realizando cada día una función en cada comunidad, preferentemente don de hubiera graneros auspiciados por CONASUPO (Dado que se estaban haciendo grandes esfuerzos por convertir dichos graneros en los nuevos centros de reunión de las comunidades), las representaciones se realizaban por lo general al aire libre y los miembros de las brigadas llevaban con el vehículo el equipo para pernoctar en donde fuese necesario. Junto con aquellas obras clásicas que escenificaban, desarrollaban también pequeños cuadros o sketches improvisados en los que se planteaba la realidad campesina de entonces y los caminos para enfrentar problemas como la lucha contra el intermediario o el cacique..

Se especializaban también en cinco personajes fundamentales al modo de la Comedia del Arte. Estos personajes, que han sido diseñados como prototipos y después cada brigada lo enriquece, o lo supera, o lo elimina... Estos personajes - Don Trinquetes y Doña Trácala son en realidad el diablo y la muerte que se disfrazan de mil maneras para explotar al pueblo y a veces se ponen la chaqueta del comerciante, a veces la del acaparador, la del politicastro, la del cacique, todas las siete plagas que carga el pueblo, de eso se disfrazan ellos para ir a explotar a Juan Sin Ganas, un campesino desganado, sin fe, que no cree en nada. Juan Sin Medio es un personaje que está en la misma situación que Juan Sin Ganas, y si bien ya logró identificar a sus enemigos, todavía no sabe cómo luchar.

El quinto personaje: Clarín Cantaclaro - es un poco el espíritu de las brigadas, un personaje que viaja, que conoce el país, que lee periódicos, que está al día y que conoce los derechos y las leyes mexicanas y ese es el que le sopla a Juan Sin Miedo para que luche. Cada actor se especializaba en un personaje de estos y entonces, ya preparados con todo este bagaje, salen al campo. (II)

Esas primeras brigadas del Teatro de Orientación Campesina se nutrieron de las tradiciones del Teatro Popular universal.

Tradiciones tales como la de recorrer los caminos llevándo teatro de pueblo en pueblo como la famosa carreta de Tespis, el desenfado para mostrar críticamente la realidad cotidiana de las farsas aristofanescas, lo mismo que la capacidad para improvisar con personajes arquetípicos como lo hacían los comediantes del arte, etc.

Las brigadas llegaban a los ejidos y poblaciones con cierta anticipación a la representación de ese día, para hablar con los campesinos y con las autoridades ejidales o municipales y enterarse así de los problemas y carencias más importantes de esa comunidad. Esta información era posteriormente utilizada en la improvisación de ese día, conjuntamente con los mensajes que CONASUPO quería hacer llegar al campesinado, como la importancia de los graneros del pueblo, los nuevos precios de garantía de los granos, etc.

De esta manera las brigadas realizaban una labor que iba más allá que la de dar esparcimiento al campesinado mexicano, sino que junto con esto, aportaban al espectador elementos para analizar y comprender su problemática social y los medios para su legítima defensa de sus intereses como clase. Lo cual ya creaba una nueva forma de Teatro Popular en nuestro país.

De manera posterior a la operación de las brigadas de teatro con Egresados de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, la creación de nuevas brigadas fue en aumento y llegó a crearse un taller en el que el Teatro de Orientación Campesina pudo desarrollarse con mayor amplitud.

De entre los distintos tipos de brigadas que ahí llegaron a formarse destacan sin lugar a dudas las brigadas campesinas e indígenas.

Con las experiencias recogidas de las brigadas anteriores, se integraron brigadas con los mismos indígenas y campesinos que tenían interés y habilidad para esta nueva actividad; esto dio a los espectáculos un sentido más popular, dado que no se trataba de los actores de la ciudad que llegaban a presentarse al campo, sino que el espectador campesino veía ya en el escenario su problemática planteada por elementos surgidos de su misma clase social. Las brigadas indígenas llegaron a crear, incluso, un teatro en su propia lengua, vivo, ajeno a retóricas y anquilosamientos folklóricos; mostrando así la existencia real de un teatro indígena, del cual muchos investigadores y antropólogos niegan rotundamente su existencia.

Con estas mismas brigadas se dejó también de recurrir a -- obras clásicas, lo mismo que a las improvisaciones con personajes arquetípicos, y se procedió a crear espectáculos basados en la problemática concreta del campesino e indígena. Podría pensarse que el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina no llegó a ser más que una de las formas del populismo imperante entonces, sin embargo me parece que es importante destacar que el hecho de realizar una actividad artística - dentro de las mismas estructuras del Estado Mexicano no necesariamente vuelve a aquella una forma de manipulación o de mediatización.

Y creo que nada mejor explica esto como lo asentado por - - Rodolfo Valencia en aquel entonces:

El trabajo que nosotros estamos haciendo ahora, hubiera sido imposible realizarlo anteriormente y sencillamente porque es un trabajo honesto en beneficio de los campesinos para llevarlos a una toma de conciencia como clase, para que se organicen como clase, para que soluciones -- sus problemas como clase. Nosotros defendemos primordialmente la lucha dentro de la legalidad, porque la ley nos permite legalmente cambiar las estructuras socioeconómicas del país. (12)

Sin embargo, uno de los grandes riesgos que se corren en - trabajar dentro de las estructuras mismas del Estado, es su falta de continuidad. Y precisamente, casi al término del gobierno de Luis Echeverría, se dio la orden de parar con - toda actividad de Teatro Popular y para la toma de posesión de López Portillo como Presidente de la República, del Teatro CONASUPO de Orientación Campesina sólo quedaba el recurso de una de las experiencias de teatro popular mexicano - más fructuosas de nuestra historia teatral.

2.4 Arte Escénico Popular.

Cuando parecía truncado el desarrollo de esta forma de Teatro Popular, a raíz de haber sido borrado de los programas de CONASUPO por la siguiente administración; la Dirección General de Culturas Populares de la SEP retoma en 1977 la actividad bajo el nombre de Arte Escénico Popular y siguiendo la Dirección de Rodolfo Valencia.

En esta nueva fase del Teatro Popular el campo de acción se hace más vasto, pues abarcó no sólo el medio rural, sino también el medio urbano y la temática de los espectáculos, lógicamente, se hizo más amplia.

Entre los objetivos de Arte Escénico Popular estaban los siguientes:

Promover la expresión teatral en el medio rural, con miras a crear un movimiento en el que los campesinos utilicen el teatro como un instrumento de comunicación.

Procurar, a través de los espectáculos desarrollados por el proyecto, generar un fenómeno cultural fundamentado en la realidad... Ser un instrumento más al servicio de la educación en el medio rural del país.

Participar en el proceso de dignificación de las culturas populares propuesto por la Dirección General de Culturas Populares, en el plano de las manifestaciones teatrales y de aquellas que contengan elementos dramáticos.

Promover y apoyar en el magisterio las manifestaciones teatrales. (13)

Conjuntamente con la creación de los primeros espectáculos en Arte Escénico Popular, se desarrolló un taller en el que los participantes de las brigadas recibían una capacitación teatral. En dicho taller se impartían lo mismo clases de danza, música, historia del teatro, que sesiones de bioenergética y seminario de análisis de la realidad del país.

Su labor se inicia orientándose hacia el sector popular de la periferia de la Ciudad de México, con el denominado Teatro Popular Urbano Profesional, que lo componían tres brigadas integradas con actores profesionales. El primero montó Trufaldino Servidor de dos Patrones, dirigido por Rodolfo Valencia, el segundo Arde Pinocho, bajo la dirección de Julio Castillo y el tercero representó tres obras infantiles.

Estos primeros grupos recorrieron gran parte de la periferia de la Ciudad de México representando lo mismo en teatros, que en patios de escuelas, espacios abiertos e incluso en arenas de box.

Posteriormente se realizó una de las etapas más importantes del trabajo de Arte Escénico que fue el Teatro Popular Urbano de Aficionados, en donde a través de un promotor de Teatro capacitado en el taller, se montaban espectáculos creados con habitantes de zonas marginadas de la ciudad, basados en su problemática y realizando presentaciones en sus mismos barrios y en lugares circunvecinos.

Esta actividad revistió una gran importancia debido a que en Arte Escénico había la conciencia de que para que pudiera generarse un Teatro Popular mexicano de manera independiente, era necesario darle, de la mejor manera posible, a las clases populares, la posibilidad de que por sí mismos realizaran una actividad teatral que expresa sus inquietudes y su problemática.

Esta misma actividad de Teatro Popular de Aficionados se

llevó también a cabo en el medio rural, en coordinación con las Unidades Regionales de la Dirección General de Culturas Populares.

Los resultados de esta actividad fueron sin duda, muy positivos, y es posible afirmar que varios de los grupos ahí -- formados continuaron trabajando en sus comunidades.

De manera simultánea al Teatro Popular de Aficionados, se -- comenzaron a crear brigadas de Teatro Popular Profesional -- para el medio rural, integradas con maestros rurales, promo -- tores bilingües y campesinos, y así pudo seguir desarrollán -- dose este Teatro Popular, creándose espectáculos que surgían de un diálogo entre el director de cada grupo y sus integran -- tes, un análisis de la problemática a tratar y un estrecho trabajo creativo con el director artístico de Arte Escénico Popular.

La temática, a diferencia de la planteada en CONASUPO, se -- había hecho más amplia y lo mismo se planteaban cuestiones referentes a la organización comunitaria, como también proble -- mas de Educación, de valoración de la identidad del indí -- gena y fundamentalmente aspectos que reflejaran un cambio -- en la calidad de la vida de las clases populares, no solo -- desde el punto de vista económico sino ante todo de el pun -- to de vista ético-moral.

Ingresé a Arte Escénico Popular en 1981 como maestro de Historia Universal del Teatro y después de haberme adentrado en la metodología de trabajo y de conocer más a fondo los alcances y la efectividad de este teatro, tuve la oportunidad de dirigir a dos grupos de Teatro Popular profesional con campesinos cañeros, auspiciados por FIOSCER (Fideicomiso para Obras Sociales a Campesinos cañeros de Escasos Recursos).

Con el primer grupo integrado por cañeros de la Huasteca Potosina creamos un espectáculo llamado "La corrupción de Epitacio" en el cual se planteaba la relación entre el individuo y la colectividad, a través de un campesino con inquietudes por mejorar la vida en su comunidad, se vuelve rico y termina traicionando sus ideales.

El segundo espectáculo llamado "Luchar por mejorar" fue creado con campesinos cañeros de Veracruz y Michoacán, y planteaba problemas como el machismo y la sumisión en la mujer campesina como elementos de atraso y de lastre en la lucha por una vida mejor.

Algo que vale la pena apuntar es el hecho de que a pesar de haber perdido gran parte de su capacidad financiera debido a un corte presupuestal en 1979 en la Dirección de Culturas Populares, Arte Escénico Popular pudo seguir subsistiendo y continuando con su labor gracias a diversos convenios logrados con otras instituciones del Estado, tanto de la misma SEP, como de otros sectores. Lo cual es una muestra de la importancia que logró alcanzar dentro de la Educación en nuestro país.

De lo hecho en Arte Escénico Popular me parece que basta con mostrar las cifras del trabajo realizado para darse una idea de la importancia que tuvo dentro del teatro mexicano de 1977 a 1982:

A lo largo de cinco años de trabajo constante hemos formado 26 grupos de teatro urbano, campesino e indígena. Se han creado 36 nuevas obras mexicanas, que hablan de los problemas de las clases populares, y se han dado 2213 funciones en otras tantas comunidades rurales, ante un total de más de un millón de espectadores. (14)

CITAS AL CAPITULO 2.

- (1) BOAL, Augusto, Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular, p.33
- (2) _____, _____, "Una experiencia de Teatro Popular en el Perú", en El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva, p. 245
- (3) BRECHT, Berthold, Escritos sobre Teatro v. II p. 63
- (4) _____, _____, Op. Cit., p. 64
- (5) HORCASITAS, Fernando, El Teatro Náhuatl, p. 38
- (6) MERINO LANZILOTTI, Ignacio, "La tradición Fársica en México, Carpa y Revista - Política", en supl. LA CABA, Dic. 1980, pp. XI y XVI
- (7) NOVO, Salvador, Pról. a Nuestro Teatro -- Campesino, p. 9

- (8) MENDOZA GUTIERREZ, Op. Cit. p. 28
- (9) VALENCIA, Rodolfo, "También en México los --
Campesinos van al Teatro",
en EL DIA, 14 Jul. 1974.
- (10) ZEPEDA, Eraclio, En Entrevista realizada -
a..., CONASUPO.
- (11) ZEPEDA, Eraclio, Op. Cit.
- (12) VALENCIA, Rodolfo, "También en México los --
Campesinos van al Teatro",
en EL DIA, 14 Jul.1974.
- (13) SEP, Dir. Gral.
De Culturas Populares, Presentación de Objetivos
en Arte Escénico Popular.
- (14) VALENCIA, Rodolfo, "El Teatro como factor de
promoción cultural" p. 125

3) LA FORMACION DE BRIGADAS DE TEATRO POPULAR PARA EL INSTI
TUTO NACIONAL PARA LA EDUCACION DE LOS ADULTOS.

3.1 El INEA y su relación con
el Teatro Popular.

3.2 La formación de la briga-
da de Teatro en el Estado
de Tlaxcala.

3.1 El INEA y su relación con el Teatro Popular.

El Instituto Nacional para la Educación de los Adultos - - (INEA), fue creado como una institución encaminada a satisfacer las necesidades educativas de los adultos en México. Su campo de acción es muy amplio, ya que no sólo abarca la educación formal como alfabetización y educación básica en los adultos, sino que también contempla la implementación de programas que coadyuven a mejorar la calidad de la vida y el desarrollo cultural de quienes son sujetos de las acciones del instituto.

De este segundo aspecto se encarga la Dirección de Promoción Cultural, de la cuál emanan programas como el de Teatro Popular en el que participo.

Para clarificar la relación existente entre la Promoción -- Cultural y el Teatro Popular desarrollado por Rodolfo Valencia, me parece conveniente analizar los distintos elementos que para el INEA constituye la Promoción Cultural.

Cabe aquí citar las definiciones que la Dirección misma maneja como filosofía de trabajo.

La Promoción cultural concibe la cultura como el resultado de la vida cotidiana de un grupo y como un proceso de trans-- formación inherente al mismo. La promoción cultural no ve incultos sino culturas diferentes: el sujeto bajo este enfoque

es actor en la recreación de la cultura y ésta es una actividad participativa y cotidiana. La Dirección de Promoción Cultural ha hecho suyo este enfoque a pesar de que es un proceso más difícil, complejo y largo, pero con resultados más estables y trascendentes. La Promoción Cultural, si bien se basa en un proceso educativo dirigido a personas individuales, tiene un carácter eminentemente social y colectivo. Todo lo anterior va encaminado a mejorar la calidad de la vida de los mexicanos y a acelerar el desarrollo socioeconómico del país (I)

Estos conceptos sobre la Promoción Cultural concuerdan perfectamente con la función social del Teatro Popular, un teatro hecho a partir de la problemática misma de la clase trabajadora, un teatro interesado más en hacer cultura, que en llevar la cultura al pueblo, como tradicionalmente se entiende la función social del teatro.

Y es por ello que cuando el Teatro Popular es desechado de las actividades de la Dirección General de Culturas Populares en la SEP, el INEA se muestra interesado en tomarlo para sí, como una eficaz ayuda para su labor de coadyuvar a mejorar la calidad de la vida de los sujetos de las acciones del instituto.

Para ello, a principios de 1983, se propone como inicio de actividades de Teatro Popular en el INEA, la formación de dos espectáculos que funcionarían de manera experimental para que el instituto midiera sus alcances y sus posibilidades.

Debido al interés por descentralizar sus actividades, el INEA propuso la creación de los espectáculos en provincia, en regiones donde hubiera mayores elementos que definieran la situación socioeconómica del país.

Una de ellas fue Coatzacoalcos, Ver. por ser ésta una ciudad que ejemplifica muy claramente el crecimiento anárquico de las ciudades, con una concentración muy alta de emigrantes y con fuertes desigualdades sociales, propiciadas ambas por el auge petrolero.

La otra región fue Tlaxcala, Tlax., que se caracteriza por el fenómeno contrario: registra un alto índice de expulsión de sus habitantes hacia otras regiones en busca de oportunidades de trabajo, primordialmente la ciudad de México y Puebla, debido a su bajo crecimiento económico tanto industrial como agrícola.

Los dos espectáculos estarían enfocados, por lo tanto, al medio urbano o semi-urbano, su contenido tendría que basarse en las experiencias obtenidas en investigaciones de campo y aunque no había ningún impedimento o censura para la elección y tratamiento de los temas, se recomendó tomar en cuenta los que la Dirección de Promoción Cultural tiene como un ideario de la Educación Informal, base de sus trabajos para elevar la calidad de la vida, el cual cito a continuación, dado que formó parte del trabajo de investigación y análisis para la obtención de los espectáculos.

LOS SIETE CAMPOS DE EDUCACION INFORMAL

Para hacer operativo el concepto de mejor calidad de vida se requiere de indicadores más específicos que permitan acciones concretas. Esto se ha planteado a través de los 7 campos de educación informal que se describen a continuación:

1) Sociabilización.

- a) Promover la toma de conciencia de la responsabilidad cívica de todo adulto, y su consiguiente participación en la vida pública...
- b) Promover la participación de las familias en el mejoramiento de la vida social y de la comunidad de la que forma parte.

2) Bienestar.

- a) Promover a través de acciones educativas el mejoramiento de los niveles de vida en el que se refiere a vivienda, nutrición, salud, higiene y prevención de accidentes.
- b) Establecer acciones que lleguen a una ciudad acerca de las alternativas que en ella y en otras regiones existan para lograr un mayor bienestar.

3) Producción.

- a) Promover una concepción de la cultura en la que -- las formas de producción tengan como finalidad fun-
damental el desarrollo del ser humano como tal y -
no la acumulación de riqueza.
- b) Establecer actividades educativas orientas a capa-
citar para el trabajo...
- c) Promover la organización de los trabajadores inde-
pendientes, desempleados, sub-empleados y menores
ingresos, para que uniendo esfuerzos logren mejo--
res condiciones para desarrollarse como individuos
y aportar a la sociedad;

4) Economía.

- a) Promover la capacitación a nivel individual, fami-
liar y social para el óptimo aprovechamiento de --
los recursos con que cuenta la sociedad para su --
bienestar...
- b) Promover acciones individuales y grupales tendien-
tes a minimizar el consumismo, la intermediación
y desperdicio de bienes y recursos, a través de -
adecuadas formas de comercialización, consumo y re-
generación de los recursos y medios para una mejor
calidad de vida.

5) Recreación y uso de tiempo libre.

- a) Promover la recreación y el uso del tiempo libre -
como medio de relación humana y de participación -
social.

- b) Promover la recreación como una actividad que conduzca a la salud mental y física del individuo y la familia.

6) Protección del ambiente.

- a) Promover una actitud de responsabilidad ante el medio ambiente, que redunde en el cuidado del aire, agua y tierra y que prevenga la contaminación visual y auditiva.
- b) Fomentar una toma de conciencia de los efectos de la contaminación ambiental en la salud integral del individuo y en la calidad de la vida de la colectividad.
- c) Promover acciones cívicas tendientes a disminuir la contaminación visual y auditiva que deterioran el medio urbano, y mejorar la calidad del aire, agua y tierra.

7) Recreación de la cultura.

- a) Promover el reconocimiento, comprensión y valoración de la cultura nacional, regional y local que tenga como consecuencia el establecimiento de acciones que la fortalezcan y la dinamicen.
- b) Fomentar una actitud crítica ante los mensajes que transmiten los medios masivos, que se caracterizan por la manifestación de valores y conductas hacia el consumismo y falsa calidad de vida, y desarrollar una actitud creativa para usar dichos medios como reforzadores de la cultura propia. (2)

Conjuntamente con estos conceptos, los espectáculos podrían incluir en su temática aspectos referentes al significado de la Educación de Adultos, como un medio para enriquecer cualitativamente la vida y la sociedad de los seres humanos. La formación de las dos brigadas de teatro, presentaban dos serios problemas a resolver. El primero consistió en la integración de las brigadas, y el segundo y más serio era el apoyo técnico para el proceso de montaje, dado que no se contaba con la infraestructura habida anteriormente en Arte Escénico Popular.

La solución al primer problema se dio al invitar a colaborar a esta nueva experiencia a los elementos que mejor habían demostrado la comprensión de la metodología de Teatro Popular en las brigadas de Teatro Popular profesional en las regiones cañeras, que fueron las últimas que se formaron en Arte Escénico Popular. Elementos con mayor capacidad expresiva, preferentemente músicos y que menos problemas tuvieran en la dura convivencia a la que se ven sometidas las brigadas.

Para dirigir las brigadas se nombró al compañero Armando Alvarez para el grupo de Coatzacoalcos y a mí para el de Tlaxcala, los dos, naturalmente bajo la dirección técnico-artística de Rodolfo Valencia y bajo la administración del Instituto a nivel central.

El inicio de actividades se dio en la primera semana de febrero de 1983 para que en un plazo no mayor de cinco meses los espectáculos estuvieran listos para comenzar su operación.

Quedaba por resolver el problema del apoyo técnico, el cual supuestamente habría de ser resuelto por la Delegación del INEA que nos correspondiera.

3.2 La formación de la brigada de teatro en el Estado de Tlaxcala.

Los integrantes de la brigada fueron, como antes lo apunté, campesinos cañeros, en su mayoría, los cuales habían demostrado un gran interés y pasión por continuar realizando Teatro Popular.

Estos fueron los elementos seleccionados y sus características más importantes:

Benito Rosas: Campesino cañero y cafeticultor del Estado de Veracruz, toca varios instrumentos y ha llegado a componer música, es sin duda un brillante compañero de trabajo y cuenta con dos experiencias anteriores de Teatro Popular en Arte Escénico Popular.

Trinidad Gómez Cervantes: Sin ser músico, ha demostrado una gran capacidad como actor de Teatro Popular, cuenta ya con tres experiencias de Teatro Popular anteriores y es campesino cañero del Estado de Michoacán.

Eloy Figueroa Figueroa: Proviene de la región Purépecha de Michoacán, y surgido de una de las brigadas de Teatro Popular de Aficionados en su comunidad, cuenta ya con otras experiencias en las brigadas profesionales, canta y toca la guitarra.

Paulino Machocho: Con una experiencia anterior mostró gran interés en continuar laborando, canta y toca la guitarra y es campesino cañero de Veracruz.

Aurora Cervantes: Originaria de la región Purépecha de Michoacán, cuenta con dos experiencias anteriores de Teatro Popular.

Cristina Barajas: Hija de campesinos cañeros, es originaria de Michoacán, cuenta con una experiencia de Teatro Popular.

No nos esperaba un trabajo fácil, las circunstancias en que se desarrollaría el trabajo se antojaban como un gran reto, dado que había que salvar una serie de obstáculos para poder llegar a la creación de un espectáculo. Ni yo ni los miembros del grupo conocíamos el lugar de trabajo ni su problemática, no contábamos con el apoyo del taller en la ciudad de México, ni teníamos local para trabajar (había que buscarlo).

La experiencia sería absolutamente nueva para todo el equipo de trabajo. Ahora nos enfrentaríamos a la dura necesidad de investigar en terceros y confrontar nuestras experiencias con lo que la realidad nos ofrecería para crear la obra; no se trataba tampoco de crear un teatro campesino, como antes, sino que se trataba de una experiencia dirigida a áreas urbanas y semiurbanas.

Contábamos con la imprescindible supervisión de Rodolfo Valencia y la ayuda que pudiéramos conseguir por parte de la Delegación del INEA en el Estado.

Tuvimos, por lo tanto, que crear un plan de trabajo que nos permitiera organizarnos de la mejor manera y llegar a resultados y conclusiones lo más pronto posible para crear el espectáculo.

El trabajo desarrollado se dividió en tres partes:

- La investigación de campo;
- El estudio y análisis de historia, tradiciones, problemas socioeconómicos, etc. del Estado de Tlaxcala;
- El Trabajo Escénico.

Para la investigación de campo y el análisis histórico social esperábamos contar con el apoyo de la delegación para recorrer los círculos de Estudios del instituto y para adentrarnos en la problemática sociocultural del Estado.

Para el trabajo escénico primeramente estaba la urgencia de encontrar un local adecuado para nuestro trabajo y ensayos, así como también la búsqueda de personas que pudieran auxiliarnos en el aspecto creativo, como maestros de música y danza, etc.

En fin, había mucho que hacer y mucho que aprender.

4) EL PLAN DE TRABAJO EN LA CREACION DEL ESPECTACULO.

4.1 Marco Histórico-Social.

4.2 Investigación de Campo

4.3 El trabajo escénico.

4.4 La estructura del texto
dramático.

4.5 El montaje.

4.6 La Operación.

CITAS AL CAPITULO 3.

(1) INEA,

La promoción cultural, copia mimeográfica.

(2) INEA,

Los siete campos de la educación informal, copia fotostática.

4.1 Marco Histórico-Social.

El Estado de Tlaxcala es una región con rasgos particulares que le dan una fisonomía diferente al resto de la República. Dada su situación geográfica ha sido necesariamente escenario de acontecimientos histórico-sociales que le dan características muy propias. Dejando a un lado el lugar común de los "traidores" indígenas tlaxcaltecas aliados a los conquistadores, es importante meditar que en esta región del país se gestó nuestro mestizaje y la transformación de lo que hoy podría llamarse como La Cultura Mexicana. De este pequeño Estado partieron, en tiempos de la Colonia, cuatrocientas familias Tlaxcaltecas para poblar gran parte del Norte de la, entonces, Nueva España.

Las primeras grandes "encomiendas" fueron otorgadas en esta región, continuándose siglos después como enormes latifundios.

En Tlaxcala, incluso, tuvo su origen la industria textil mexicana, que desde tiempos de la Colonia venía funcionando ya con el "sistema de obrajes", que eran fábricas de telas y paños de algodón y lana, donde laboraban indígenas o mestizos que pagaban con trabajo la condena a determinados delitos.

A principios del presente siglo, la industria textil tuvo en el Estado un gran auge, lo cual propició la gestación de un movimiento obrero de cierta importancia.

Sin embargo, a pesar de su cercanía con la Ciudad de México y de ser el Estado mejor comunicado de la República, su crecimiento económico ha sido bajísimo. Esto se explica, en parte, por el abandono en que el Gobierno Federal lo ha de-

jado, en comparación con otros Estados similares como Puebla o el Estado de México.

Otra de las causas de su escaso desarrollo económico, es la pobreza de sus suelos, cada vez menos propicios para la agricultura, debido a la terrible erosión que asola a la mayor parte del Estado y a la escasa capacidad de riego existente.

Sin embargo, en los últimos años, a partir del gobierno de Emilio Sánchez Piedras, la industrialización en el Estado ha tenido un crecimiento altamente positivo, lo cual, en cierta forma, ha resuelto el problema del desempleo en el Estado.

Se puede decir, sin temor a equivocarse, que este fenómeno ha propiciado el desarrollo de una abundante clase obrera, y en estos momentos, Tlaxcala es sin duda, un Estado de población obrera. De cualquier familia tlaxcalteca, hay uno o más miembros, sean hombres o mujeres, que laboran en una fábrica.

Sin embargo, el desempleo en el Estado continúa siendo alto. La Población Económicamente Activa según datos de 1980 es de tan solo el 31.4% y mientras la inversión en el ramo industrial ha aumentado 12 veces de 1975 a 1980, el empleo únicamente se ha visto incrementado una sola vez (1).

Esta desproporción la causa la escasa calificación de la mano de obra. Tlaxcala posee una abundantísima mano de obra barata, y sensible al aprendizaje, pero no calificada.

Por lo tanto se hace necesario contratar técnicos y especialistas de otras regiones, lo cual deja fuera de competencia a gran parte de la población del Estado. Esto a su vez, produce una fuerte expulsión de la población hacia otros centros de trabajo en el Estado de Puebla, de México y en el D. F., en busca de cualquier empleo. Lo cual es un gravísimo problema no sólo para Tlaxcala que requiere mano de obra capacitada foránea, sino para los otros Estados que tienen que enfrentarse con la emigración del Campo a la ciudad.

Un aspecto que me parece importante destacar, es el hecho que en términos reales, la población tlaxcalteca posee un especial apego a la agricultura, y aunque los beneficios económicos provengan del trabajo en las fábricas, la actividad agrícola no cesa. La población, en un alto porcentaje, es al mismo tiempo campesina y obrera.

Tlaxcala también es un Estado con un nivel educativo muy bajo.

Según el censo de Población de 1980, el 16,8% de la población adulta del Estado es analfabeta, el 77,7% no finalizó su educación primaria y solamente existen en el Estado 611 técnicos especializados y 1572 con estudios a nivel licenciatura (2).

De ahí que la labor del INEA en el Estado sea de gran importancia en el desarrollo socioeconómico de la población.

Otro aspecto importante que cabe destacar es el que se refiere a la actividad y a la participación política de los habitantes de Tlaxcala. Resulta asombroso ver el interés que muestra la población por participar en la elección de sus presidentes municipales, lo cual ha dado origen a pugnas y conflictos entre los diversos partidos políticos. Esto sin embargo, no sucede en la elección de Diputados, Senadores o Presidentes de la República.

En cuanto a la participación comunitaria se puede decir que ésta casi está restringida a lo referente a aspectos religiosos.

La influencia de la Iglesia Católica en el Estado, por obvias razones históricas es realmente grande y se ve plasmada en la gran cantidad de iglesias y conventos que por todas las ciudades y pueblos se erigen. Esta influencia religiosa en la población ha provocado una especie de "cerrazón" o rechazo a cualquier manifestación que venga de fuera o que proponga cambios en la manera de valorar la vida.

Pero no es causa de este fenómeno la Iglesia Católica solamente, lo es también la historia misma que pesa fuertemente sobre la población. Los tlaxcaltecas sienten como una gran injusticia hacia ellos, el hecho de que en el resto del país se les denomine como "traidores" o culpables de la conquista española; hecho por demás fuera de lugar en nuestro tiempo. Otra causa importante del rechazo al exterior lo es la negativa influencia que han tenido la enorme cantidad de planes que el Gobierno Federal ha echado a andar en el Estado de manera experimental debido a las condiciones socioeconómicas y su cercanía con la Capital. Un ejemplo de ello lo es, ni más ni menos, el proyecto mismo de Teatro Popular.

Paradójicamente, el Estado de Tlaxcala es al mismo tiempo el Estado que mayor expulsión de su población padece y el Estado con mayor explosión demográfica en el país. Tlaxcala cuenta con una gran cantidad de pequeñas ciudades de 25 a 30 mil habitantes diseminados en su pequeño territorio. Ciudades como Tlaxcala, Apizaco, San Pablo del Monte, Zacatelco, Santa Ana Chiautempan, Calpulalpan, Huamantla, etc. dan cuenta de ello y su crecimiento va en aumento considerablemente. Lo cual está generando ya problemas serios de urbanización y servicios municipales.

Tlaxcala es pues, un Estado altamente propicio para el desarrollo de una actividad como el Teatro Popular, y sin duda un Estado donde la clase trabajadora aportará aspectos importantes a la cultura de nuestro país.

4.2 Investigación de campo.

Las condiciones para hacer teatro en provincia (todo el que lo haya hecho lo sabe) son realmente difíciles, a veces incluso se requiere de una tenacidad y una voluntad enormes para sobreponerse a dificultades económicas, apatía o intrigas que suelen obstaculizar la actividad teatral. Nuestro caso de ninguna manera era el mismo que el de aquellos que realizan esta actividad de manera independiente en provincia. Sin embargo, para desempeñar nuestra labor tuvimos que enfrentarnos a la apatía y la desconfianza no sólo de la población de Tlaxcala, sino del mismo personal de INEA en el Estado, que aún a sabiendas de que nuestro trabajo redundaría en beneficios para promover los programas educativos del instituto, su colaboración y ayuda para realizar nuestra investigación de campo fue lamentablemente precaria. Salvo por simpatías personales, en algunos casos, pudimos conseguir algún apoyo por parte de la Delegación, pero en términos generales realizamos esta investigación de manera independiente, como si no tuviéramos relación con el Instituto.

El objetivo de la investigación de Campo era conocer de la mejor manera posible y de viva voz, la problemática de la clase trabajadora en el Estado, y su actitud ante la educación y ante la posibilidad de mejorar la calidad de la vida y su conciencia de clase, para poder así plasmar todo ello en el contenido del espectáculo.

Para ello intentamos establecer contacto con el Sindicato de la industria textil en el Estado, con las Salas de Cultura y los círculos de Estudio en los centros de Trabajo del

INEA y con algunos informantes elegidos al azar.

De parte del Sindicato no encontramos el apoyo buscando para nuestra labor, pues los líderes desconfiaron del hecho de que unos jóvenes quisieran enterarse de las condiciones de trabajo de los obreros.

A las Salas de Cultura, diseminadas en pequeñas comunidades rurales, y aunque comienzan a ser sitios de reunión de la población rural, todavía no acude a ellas la población en masa, y si bien pudimos enterarnos de las condiciones de vida de los campesinos en Tlaxcala, descubrimos que a final de cuentas la gran mayoría del campesinado trabaja como obrero en los corredores industriales.

Donde mejor pudimos realizar nuestra investigación, fué en los círculos de estudio del INEA en los centros de trabajo, a donde acuden los obreros a alfabetizarse o a terminar su educación básica.

El sistema que llevamos para obtener información en estos centros, fue el siguiente:

Primeramente, nos presentaba ante los integrantes del círculo de Estudios el asesor capacitador del INEA, posteriormente dividíamos el aula en grupos de los cuales cada uno de nosotros se hacía cargo.

Comenzábamos por preguntar sobre el por qué iban a estudiar, en qué nivel iban, si tuvieron que abandonar sus estudios, etc.

A partir de esto y de comentar nuestras propias experiencias al respecto, para establecer un ambiente más coloquial, lo más alejado posible a un interrogatorio; se desarrollaban pláticas y discusiones conducidas por nosotros hacia los temas que nos interesaba investigar.

No teníamos en mente un test o cuestionario de preguntas concretas para respuestas concretas, nos interesaba más dejar que fluyeran las preguntas y respuestas por ambas partes.

De esta manera llegamos a enterarnos de anécdotas que de otra forma hubiera sido difícil extraer y que coadyuvaron de una u otra forma a la creación del espectáculo.

En cuanto al tema sobre problemas de educación, encontramos que por regla general, las inquietudes por mejorar el nivel de estudios correspondían a la necesidad de encontrar un trabajo mejor remunerado o para no perder el que se tenía. Es decir, existía un legítimo deseo de superación, pero encaminado a tener más que los demás, poseer bienes materiales y una posición social.

Había quienes deseaban estudiar para llegar a ser el gerente de la fábrica, o cuando menos, supervisor de personal o parte del personal administrativo de la empresa en que laboraban.

Hubo un caso que particularmente resalta el sentido que se le dá a la educación, no como una forma de abrir posibilidades hacia un enriquecimiento humano, sino como una simple herramienta hacia el éxito. Una muchacha comentó que su interés por estudiar radicaba en que, como ella era fea, todos los trabajos propios de mujeres (repcionista, secretaria, mostradora, dependienta, etc.) eran asignados a las muchachas bonitas, y que por lo tanto, la única vía para conseguir un buen trabajo, era a través de tener más estudios que las demás mujeres.

La contrapartida al caso anterior nos la dio una afanadora del IMSS en Tlaxcala. Trabajaba en el turno de la noche, tenía que atender a sus hijos, su hogar, su trabajo y con todo eso quería estudiar. Su interés radicaba en la posibilidad de aprender más para entender mejor la vida y superarse como mujer, esto, claro, sin descartar el hecho de que a mayores estudios, mejor trabajo y mejores salarios. Aunque ciertamente, ella tenía la conciencia de que en estos momentos, con estudios o sin ellos, encontrar trabajo

mejor resulta muy difícil dada la grave crisis por la que atraviesa el país.

Nosotros estábamos conscientes de ello. No sólo los analfabetas o los de baja escolaridad están imposibilitados de tener un trabajo digno; el desempleo resulta una amenaza a todos los niveles, ya se trate de profesionistas o de modestos barrenderos. Pero también sabíamos que el estudio y el conocimiento son, a cualquier nivel, armas para la liberación del hombre. Un obrero que estudia es, a final de cuentas, un hombre preocupado por mejorar sustancialmente la calidad de la vida. Es por ello que oír y comentar la experiencia personal de aquella afanadora nos dio motivos de reflexión para el contenido de nuestro espectáculo.

Otros de los casos que nos pareció interesante y aleccionador, fue el de un cargador o machetero, de una fábrica de alimetros para ganado, que comenzaba a alfabetizarse. Originario de San Felipe Buen Suceso, una población indígena en las faldas del Volcán la Malinche. Este joven nos comentó que muchos hombres de su pueblo emigran hacia la ciudad de México a trabajar como cargadores en el mercado de La Merced, en condiciones muy difíciles, sobretodo, por la casi nula escolaridad que tienen e incluso gran parte de ellos no hablan español. Viven en condiciones infrahumanas, a veces durmiendo en la calle, con escasa alimentación y con un trabajo de bestias de carga.

Lo sorprendente es que la mayor parte de ellos, logran ganar con ese trabajo cantidades superiores a cualquier salario mínimo. Sin embargo cuando ellos regresan a su comunidad, del dinero ganado en condiciones tan terribles, poco les queda pues lo despilfarran de cualquier manera.

Este hecho demuestra que ganar más no significa, necesariamente, vivir mejor.

El joven cargador de la fábrica de alimentos, comprendía que trabajando y viviendo de esa manera, no mejoraría su vida.

Y ahora, gracias a la suerte de haber encontrado un trabajo más seguro, sabe que debe luchar por mejorar la calidad de su vida estudiando, aunque como cargador en La Merced ganara más de lo que ahora percibe.

Este sentido de valorar la educación como una forma de enriquecimiento humano, nos la dieron los adultos de edad avanzada que, a sabiendas que no encontrarían un mejor trabajo estudiando, su vida mejoraría sustancialmente gracias a los nuevos conocimientos que tendrían oportunidad de adquirir.

En cuanto a la cuestión del trabajo, muchos de los comentarios que pudimos captar nos mostraron las tremendas dificultades que por lo general enfrenta la clase obrera para tener acceso a un empleo seguro. Abunda la mano de obra barata, pero al no estar capacitada, las empresas establecen sus condiciones para la contratación y despido del personal. El ejemplo más claro de esta situación, nos la dieron las trabajadoras de una empresa de ropa interior para dama, de exportación, y que suelen conseguirse en el país a precios estratosféricos, dado que supuestamente son importadas. Los dueños de la empresa son un consorcio trasnacional que gracias a las facilidades dadas por el Estado, establece sus condiciones unilateralmente.

Gracias al personal médico de la empresa y a las trabajadoras que asisten a un círculo de estudios, pudimos enterarnos del funcionamiento interno de la fábrica, del proceso de producción y de las condiciones de trabajo.

Respecto a esto último encontramos que las condiciones propias de una fábrica de esa naturaleza eran pésimas. El lo-

cal es inadecuado e insalubre; por ejemplo no existe en el interior aire acondicionado y en invierno la temperatura baja casi a los 0° C. mientras que en verano este asciende a 30°C., lo cual hace el trabajo muy difícil. El nivel de producción que se exige a las obreras es muy alto en comparación con la capacitación que reciben y la maquinaria que utilizan; se tiene escasa protección frente a las máquinas y el salario y las prestaciones sociales son muy pobres. Con las obreras en el círculo de estudios nos llegamos a enterar de que también existía dentro de la fábrica, un régimen de vigilancia y provocación para aquellos elementos que por entonces buscaban organizarse para defender sus más elementales derechos laborales (seguridad en el trabajo, no a despidos injustificados, pago de salarios justos, vacaciones, aguinaldo etc.).

Por tiempo después, llegamos enterarnos que la empresa citada se encontraba en huelga por mejores condiciones de trabajo y aumento de salarios. Había pugnas entre el movimiento de huelga y el sindicato "charro" que manipulaba las demandas obreras y estaba en contra de la huelga. Finalmente el gobierno del Estado lanzó contra los huelguistas a la policía y ante su extraño silencio, la fábrica decidió cerrar sus puertas por supuesta incosteabilidad, evitando así no sólo retribuir salarios justos, sino las prestaciones de ley y basificación de su personal.

Meses después la empresa reabrió sus puertas y contrató nuevo personal. Es decir, funciona de idéntica manera que cientos de empresas maquiladoras trasnacionales en todo el país, que gracias a las condiciones que imponen, perciben ganancias estratosféricas a muy corto plazo, sin que ningún gobierno les haga frente.

Todo este problema de conjunto nos ayudó a conocer de cerca el mecanismo de los modos de producción existentes, la lucha de la clase obrera en México y su relación con la educación.

La conciencia de clase de los obreros en Tlaxcala es muy limitada. Si bien se llegan a dar movimientos de reivindicaciones laborales como el mencionado, pocos son los obreros que tienen realmente conciencia de sí mismos y de su lugar que ocupan en la sociedad como los verdaderos generadores de las ganancias económicas y que su actitud frente a la vida es fundamental para la evolución social de nuestro país. Un ejemplo de esto es lo que alcanzamos a percibir en las pláticas realizadas en los círculos de estudios.

Cuando tocábamos el tema referente a la actitud que deberían tomar los obreros ante la crisis del país, los comentarios por lo general se resumían en lo siguiente: "Quién sabe", "Nada, eso lo arreglan los de arriba", "el gobierno es el que decide", "Yo no sé de política", etc. etc.

Es lamentable corroborar la falta de información y de actitud crítica de la clase obrera en el Estado. Y esto sin lugar a dudas es un grave problema de Educación, pues antes que acercarse a leer un libro o un periódico, un obrero elige leer fotonovelas o historietas. Por lo tanto su acercamiento a la realidad sociocultural del país es muy pobre.

En cuanto a la manera de valorar la vida, nos encontramos también con un panorama muy desalentador. La clase obrera, como ocurre en el resto del país, es víctima de la manipulación que ejercen impunemente los medios masivos de comunicación, ya sea la televisión, el radio o las fotonovelas.

Las obreras, por ejemplo, viven anhelando conocer a los cantantes de moda que imponen la televisión y el radio.

Los obreros a su vez, están más preocupados por los resultados del fútbol que por sus problemas de trabajo o familiares.

Descubrimos también, que cuando un obrero se alfabetiza, difícilmente llega a utilizar este conocimiento como un arma de superación, puesto que aprender a leer y escribir les -- sirve casi de manera exclusiva para entretenerse leyendo fo tonovelas.

El consumo de estas en el Estado es realmente alto, y si se piensa en el costo de una historieta, y en el hecho de que un obrero compra más de tres o cuatro por semana, el dinero que desembolsa en ello resulta un porcentaje muy alto del total de su salario.

Es raro encontrar a un trabajador con una actitud crítica ante la vida. Existe una especie de conformismo ante la realidad.

Si preguntábamos sobre ¿qué significaba vivir mejor? las respuestas giraban invariablemente en torno al consumo su pérfluo:

Un carro último modelo, mujeres rubias de ojos azules, una mansión, mucho dinero, televisiones, alberca, etc.

Vivir mejor significaba tener más y no ser más, y esto también es un problema de educación.

Un aspecto que nos interesó mucho de la manera de valorar la vida de la clase trabajadora, fue la existencia de un sentido de comunidad, de organización colectiva. Encontramos al respecto, que la existencia de una organización popular o su interés por tenerla es muy poca. Las familias y los individuos viven más preocupados por intereses meramente particulares que por los colectivos. Desde las infaltables pugnas y riñas entre los vecinos, vivienda o por defender sus intereses de clase. Y esto lo mismo se da en un barrio, una vecindad, un pueblo o la ciudad.

Este aspecto nos interesó en gran medida pues sabíamos que la existencia de un sentido comunitario es un síntoma claro del interés mejorar la calidad de la vida de toda una colectividad.

En contraste a este escaso sentido comunitario, encontramos que la participación de la comunidad en cualquier acontecimiento religioso es muy amplia. En base a esto, muchas -- personas suelen opinar que la participación religiosa es la mejor prueba del gran sentido comunitario existente en -- Tlaxcala.

Nosotros encontramos que ese sentido está condicionado, no por la preocupación concreta de mejorar la calidad de la vida, sino por factores externos como pueden ser la manipulación religiosa o política. Aunque también cabe reconocer que en ciertos casos como el cierre de una fábrica o un -- fraude electoral, la participación comunitaria suele ser -- amplia.

Paralelamente a nuestras visitas a los círculos de estudios, entabíamos diálogos ocasionales con gente en la vía pública. Y algunos miembros del grupo solían fingir buscar trabajo y acudían a fábricas, obras en construcción o comercios. De esto nos pudimos percatar que no es tan fácil ser aceptado en cualquier fábrica sin tener educación básica, pero -- aún teniéndola, las vacantes suelen ser muy escasas, lo -- cual como anteriormente he apuntado, produce la enorme expulsión de población en condiciones de trabajar hacia México o Puebla en busca de cualquier oportunidad para ganarse la vida.

Todo este cúmulo de información recabada con la investigación de campo, nos llevó a sacar conclusiones sobre lo que más adelante serían los conceptos a tratar en el espectáculo.

Estos son, a continuación los que de una forma u otra quedaron plasmados finalmente en el contenido de la obra:

- La existencia de un sentido comunitario es un reflejo del interés de una colectividad por mejorar la calidad de la vida. El ser humano, por lo tanto, debe luchar por transformar sus valores individualistas en valores comunitarios. Debe luchar por una nueva forma de comunidad.

- El estudio y el conocimiento son, a cualquier nivel, armas para la liberación del hombre. Un obrero que estudia, que cambia las fotonovelas por un libro, es a fin de cuentas un ser humano preocupado por mejorar sustancialmente la calidad de la vida.

- Tener más no significa ser más. Ser más significa valorar mejor la vida. La Educación por lo tanto, debe ser arma para valorar mejor la vida y no sólo para tener más.

- La clase trabajadora es la base de nuestra sociedad, y mientras no asuma críticamente su papel histórico, las estructuras sociales de nuestro país no evolucionarán.

4.3 El trabajo escénico.

Nuestra primordial preocupación al llegar a Tlaxcala y comenzar nuestra labor, fue la de encontrar un local que se adecuara a las necesidades de un grupo de teatro como el nuestro. Un local que no necesitaba ser un foro teatral, pero que debería estar aislado lo mejor posible de ruidos y de la presencia de curiosos y que pudiéramos utilizarlo a cualquier hora. La Delegación de INEA en Tlaxcala tenía el compromiso de facilitárnoslo, ya que sin él, sencillamente, no habría manera de montar espectáculo alguno. Huelga decir que el apoyo que recibimos en éste aspecto fue también prácticamente nulo. Luchamos por conseguir ese espacio vital para nosotros, pero como sucede sin duda en otras regiones de provincia, la existencia de locales propios para una actividad teatral no abunda. Y aunque encontramos locales que podrían habernos sido útiles, había una gran renuencia a cederlos e incluso a ser rentados. Un ejemplo de ello fue el exconvento de San Francisco en Tlaxcala, donde encontramos un sitio ideal para nuestro trabajo; sin embargo, aunque aquel sitio estaba prácticamente sin uso, las autoridades eclesiásticas bajo ninguna circunstancia accedieron a facilitarnos el local.

No podíamos esperar interminablemente a que tuviéramos un local adecuado, así que comenzamos a trabajar en la forma en que nos fue posible.

Nos reuníamos en distintas partes, a veces en una pequeña aula del INEA, a veces en una plaza y cuando el trabajo lo requería, en la habitación que los muchachos de la brigada

habían alquilado para su estancia, Mes y medio pasamos en esa situación, hasta que finalmente se pudo alquilar un amplio salón frente a las oficinas de la delegación de INEA, que no era del todo ideal, pero dadas las condiciones decidimos tomarlo.

Ya con un local adecuado, pudimos desarrollar nuestro trabajo de mejor manera. El cual lo dividimos en cinco partes: acondicionamiento físico, investigación de campo, música, sesiones de bioenergética e improvisaciones.

Nuestra rutina de trabajo era la siguiente: dos o tres días a la semana a las siete de la mañana realizábamos acondicionamiento físico y acrobacia en los campos deportivos de la universidad de Tlaxcala; de Lunes a Viernes trabajamos de 10:30 A.M., a las 2:00 P.M., salíamos a comer y descansar, a las 5:00 P.M. regresábamos y solíamos terminar la jornada entre 8:00 P.M. y 9:00 P.M.

Por las mañanas realizábamos el trabajo de mesa, analizando los resultados de la investigación de campo, estudiando

la historia y el desarrollo de las clases sociales, lo mismo que sobre la problemática socioeconómica del Estado, etc. Por la tarde y noche trabajábamos todo lo referente a la creación del espectáculo.

La investigación de campo la realizábamos en la medida en que nos era permitido visitar las fábricas, círculos de estudios o salas de cultura, pero generalmente le dedicábamos dos o tres tardes a la semana durante el tiempo que necesitábamos en recoger el material útil para el contenido del espectáculo.

Regularmente, a lo sumo cada quince días, recibíamos la visita de Rodolfo Valencia para supervisar la marcha de nuestra labor, con él también realizábamos sesiones de bioenergética, base del método de trabajo con el actor de Teatro Popular, que como anteriormente he marcado, intenta no que

los participantes "actúen" en el sentido de "convertirse en personajes" o de caracterizar a través de gestos o ademanes ampulosos, sino que a través de una sensibilización bioenergética, aquellos puedan hacer uso de sus sentimientos y emociones para estar lúcidamente en el espacio dramático y poder así exponer críticamente a determinado personaje en circunstancias específicas.

Con el material recabado en la investigación de campo solíamos realizar improvisaciones, las cuales nos servían tanto para valorar la utilidad dramática de algunas escenas, como para ir reconociendo la capacidad expresiva de los elementos del grupo.

Estas, aunque resultan una eficaz ayuda para clarificar ideas respecto al desarrollo del espectáculo, no son, ni lo fueron, la base para escribir el texto dramático; en este Teatro Popular, a diferencia de otras experiencias, las improvisaciones son un entrenamiento para los actores y un acercamiento a la puesta en escena. Pero no constituyen la columna vertebral de los espectáculos.

Paralelamente al trabajo en el escenario practicábamos con los compañeros que tocaban instrumentos, canciones que pudieran más adelante encajar en el espectáculo. De la misma manera realizábamos sesiones de danza, orientada a ritmos urbanos como el mambo o el chachachá, auxiliados por una maestra de danza que ocasionalmente nos visitaba.

Otro de los problemas graves que tuvimos que afrontar en el curso del trabajo fue la salida de la compañera Aurora Cervantes, quien por problemas de salud tuvo que abandonar al grupo. Después de meditarlo detenidamente y de buscar a algún otro elemento que pudiera sustituirla, optamos por mantener al grupo con sólo cinco integrantes, quedando Cristina Barajas como única mujer.

Finalmente, a pesar de las dificultades afrontadas, pudimos continuar con la labor que en base al material investigado y al trabajo en la escena, nos llevó a estructurar el espectáculo para llegar así a un texto dramático y a su puesta - en escena.

4.4 La estructura del texto dramático.

En los últimos años en el teatro latinoamericano y en especial en el Teatro Popular, se ha especulado sobre el fenómeno de la creación colectiva. Personalidades como Enrique Buenaventura, Santiago García o Augusto Boal le han dado -- una especial relevancia dentro del quehacer teatral de nuestros países y es ya un lugar común decir que la creación colectiva es una de las grandes aportaciones del teatro latinoamericano.

En el Teatro Popular desarrollado por Rodolfo Valencia la creación colectiva no forma de ninguna manera la base de la metodología. La creación del texto dramático y la puesta en escena son responsabilidad del director artístico y del director del grupo. Y esto no significa que la aportación de los demás integrantes no sea tomada en cuenta en el proceso creativo, dado que su participación en los espectáculos, a través de experiencias personales vertidas en el trabajo y de su sensibilidad aportada en el trabajo actoral son -- siempre el punto de partida en el trabajo de grupo. Sin embargo, la concepción y la ejecución de los espectáculos -- corre a cargo de quienes a final de cuentas deben decidir -- sobre los demás integrantes.

En este caso la responsabilidad lógicamente radicó en Rodolfo Valencia y en mí.

Para llegar al texto dramático había que delimitar claramente el contenido para poder así estructurarlo. El contenido estaba ya de alguna forma delimitado en las conclusiones obtenidas en la investigación de campo (3), las cuales estaban englobadas en los planteamientos observados por el INEA para mejorar la calidad de la vida. (4).

Era claro que nuestro interés estaba orientado a plantear en el espectáculo la necesidad de luchar por una mejor y mayor participación comunitaria que permitan a las clases populares formas de organización que redunden en beneficio del desarrollo socioeconómico del país, lo mismo que la valoración de la educación como una forma de enriquecimiento humano y coadyuvar así a la transformación de las estructuras sociales del país. En resumen se trataba de plantear la necesidad de crear una nueva forma de solidaridad entre la clase trabajadora.

Para plantear esto primeramente surgió la idea de presentar a un pequeño conglomerado humano, no definido aún, que vive inmerso en los valores individualistas tradicionales, donde la existencia de los demás no tiene importancia, donde los intereses de cada quien se contraponen a los de los otros, donde la lucha por mejorar la calidad de la vida resulta una utopía irrealizable; hasta que finalmente un hecho provoca que el choque de intereses sea tan profundo, que provoca en los miembros de este conglomerado la posibilidad de una nueva forma de convivencia, de una nueva forma de solidaridad que transforme el sentido comunitario existente.

Este primer bosquejo fue tomando forma y los personajes comenzaron a surgir. Por una parte definimos al conglomerado humano como una vecindad urbana de cualquier ciudad grande del país, la cual está formada por diferentes elementos

de las clases populares que representan a su vez distintas actitudes frente a la vida.

La acción surgiría a partir de la llegada de un nuevo elemento a la vecindad: un joven campesino que emigra a la ciudad en busca de mejores oportunidades de vida y descubre que -- las condiciones de vida no son tan envidiables como él pensaba.

Este personaje es Benito, quien llega pidiendo hospedaje a su tío dueño de la vecindad y que vive ahí mismo. Su pensamiento se rige con esta frase: "Peor es nada. Si ahora no la hago, no la hago nunca".

Don Paulino, su tío dueño de la vecindad, vive de pedir limosna y ve a los demás como enemigos y trata de aprovecharse de cualquier oportunidad para sacar algo en su provecho; un viejo avaro y marrullero, su frase favorita es: "Cuidate de los demás, les das la mano y te toman el pie".

Don Trino, uno de los inquilinos, es un obrero que vive dentro de la enajenación cotidiana de la que es víctima la -- clase trabajadora, y vive más preocupado en ganar en los -- pronósticos deportivos o en beberse unas cervezas con sus "cuates", que en luchar por transformar su sociedad, su pensamiento se riega por esta frase: "La vida se hizo pa' gozar la, hasta que el cuerpo aguante".

Eloy, otro de los inquilinos, también es obrero pero con -- pretensiones de subir a toda costa de clase social, y lo está logrando pues acaba de ser nombrado supervisor de personal en la fábrica donde trabaja. Lo más importante para él es defender su ideal de superación y defender los intereses de su familia, su visión del mundo se plasma en esta -- frase: "Vale más ser cola de león y no cabeza de ratón".

Su esposa, Cristina, aunque quiere a su marido, busca una mayor superación e independencia como ser humano tratando de entender mejor la vida, pero las presiones a las que se

ve sometida, como el trabajo, el cuidado del niño y de la casa, el estudio, etc. son muchas para ella. Cristina - siempre tiene presente este pensamiento : "Vivir es entender mejor la vida cada día, por eso quiero aprender para saber y saber para vivir".

Después de bosquejar a grandes rasgos los caracteres de los personajes y situar la acción dramática, hubo que determinar los conflictos dramáticos que dieran desarrollo a la acción y llevaran a los personajes hacia la lucha por transformar su sentido comunitario. Tras un minucioso análisis se fue configurando la anécdota del espectáculo de la siguiente manera: Al llegar Benito a la vecindad de su tío, se encuentra con una verdadera lucha entre perros y gatos; Don Paulino usa para su provecho a su sobrino recién llegado y trata siempre de aprovecharse de sus inquilinos: estos por consiguiente, lo odian a muerte. Trino a su vez está perdidamente enamorado de la mujer de Eloy, a quien detesta por presuntuoso y porque sabe que es capaz de traicionar a sus compañeros de clase con tal de subir en la escala social. Sin embargo Trino no muestra ningún interés en mejorar la calidad de su vida y vive entre la obsesión y encontrar cualquier oportunidad de pasarla bien, ya sea seduciendo a Cristina, viendo televisión o aprovechándose de la ingenuidad de Benito. Cristina, por su parte, se rebela contra su marido porque no le da oportunidades de desarrollarse como ser humano y está en constante lucha por mejorar las condiciones de la vecindad pero no encuentra eco en nadie.

En resumen, no existe ni la más remota noción de solidaridad ni de intereses comunitarios.

El problema más grave al que nos enfrentamos en la configuración de la anécdota fue el de determinar la circunstancia, ya fuera un temblor o un desalojo. Sin embargo, se

desecharon estas circunstancias pensando en la posibilidad de llevar a Don Paulino a una toma de conciencia sobre el significado de su vida.

Y así, optamos por una acción realizada por él mismo que moviera a un cambio en la actitud de los demás personajes. Esta acción consistió, finalmente, en el hecho de que Don Paulino llegara al extremo de utilizar al hijo de Cristina y Eloy para pedir limosna y lo extravía.

En forma paralela se desarrollaría una alianza entre Cristina y Benito para mejorar sus condiciones de vida y luchar por una sociedad mejor.

La pérdida del niño provoca en todos un sentimiento de solidaridad para buscarlo. Don Paulino es confrontado

por todas las circunstancias y decide transformar su vida. Finalmente todos los personajes terminan luchando desde su pequeño núcleo social por una nueva forma de comunidad.

A partir de esta esquema anecdótico estructuramos el material escena por escena, cada una de éstas con una delimitación lo más clara posible de la acción dramática y de los objetivos de los personajes para que al pasar las ideas al texto dramático, los conflictos estuvieran mejor apuntalados y no se diluyeran como suele ocurrir al escribir un texto dramático.

4.5 El montaje.

Sin duda alguna, el reto al que todo director de escena debe enfrentarse en el montaje de un espectáculo teatral, es el traducir al lenguaje de la escena, lo planteado en un texto dramático. Es bien sabido que un texto dramático, si no es llevado a la escena, no es teatro por sí mismo, si no literatura dramática. Para que ese texto adquiriera las dimensiones del teatro requiere una interpretación en el es cenario.

En este caso, el reto nos llevó a la búsqueda de distintas soluciones que expusieran de manera funcional y crítica a una vecindad urbana en condiciones deplorables y que delimitara claramente, para el espectador el espacio en el que su cediera la acción dramática y que al final pudiera transformarse en un espacio que mostrara esa vecindad en una nueva forma de comunidad.

Primeramente surgió la idea de solucionar este problema a base de barriles o tambos vacíos donde los personajes vivieran. Sin embargo, aunque escénicamente la idea resultaba bastante atractiva, su uso presentaba serias dificultades para su transportación. Posteriormente, al ensayar las primeras escenas de la obra, intentando su montaje a base de láminas que dieran la idea de una ciudad perdida, los resultados no fueron los esperados, dado que ni siquiera plásticamente se solucionaba el problema.

Finalmente, en la mesa de trabajo se llegó a la siguiente solución:

Una serie de mamparas que colocadas al fondo de la escena,

presentarán ante los ojos del espectador una vecindad a medio construir, y las cuales pudieran ser también movilizadas para dar solución a las escenas que así lo requerían. Estas mamparas serían desmontables, para facilitar su transportación, resultando así, la solución más viable para el montaje.

Las viviendas de los personajes estarían comprendidas de esta manera:

Eloy y Cristina tendrían su espacio arriba-derecha de la escena y teniendo como fondo las mamparas mencionadas. Su territorio estaría delimitado por un lavadero y un tendedero, junto con un tambo de agua ubicado casi al centro de la escena.

En la parte de arriba-izquierda, estaría el terreno ocupado por don Trino, el cual solo contaría con un pequeño cajón de 90 cm. de altura que en su interior guardara sus pertenencias y que incluso funcionara en una de las escenas como televisor. Su espacio estaría dividido del de Eloy y Cristina por un pequeño bote de basura ubicado en la parte de arriba centro del escenario.

La vivienda de Don Paulino, dadas las características del personaje, habría de tener un mayor realce.

Para ello se pensó en un cajón de mayor tamaño que el de Don Trino y que tuviera la mayor semejanza posible a una casucha propia de un viejo mendigo (aunque fuese dueño de la vecindad entera) y quedó ubicada casi en el proscenio de recho y al igual que el cajón de Don Trino y el resto de las mamparas tendría ruedas para su movilización dentro del espacio escénico.

Los dos estos trastos escenográficos en la escena final se transformarían en una composición plástica que rompiera por completo con la imagen de vecindad ruinososa que durante el

resto de la obra habían tenido.

También para la escena final se pensó en una gran manta de colores que ondeada por los personajes diera una imagen dramática de unidad y solidaridad.

El vestuario de los personajes se definió de la siguiente manera, de acuerdo con las características de cada uno de ellos y a la ambientación del montaje mismo:

Cristina: Un vestido blanco de gabardina de algodón y zapatos blancos de tacón bajo.

Eloy: Un overol azul y botas gamuza.

Trino: Un overol verde y botas de gamuza

Benito: Un pantalón beige, camisa blanca, paliacate rojo anudado al cuello y huaraches. Y un overol amarillo y botas de gamuza.

Don Paulino: Ropa interior de algodón de manga larga, un pantalón gris, chaleco azul y saco negro con joroba muy usados, botas negras, sombrero de fieltro y lentes oscuros.

Con esta delimitación de escenografía y vestuario se procedió al montaje correspondiente.

Uno de los aspectos más importantes en el trabajo con el actor de Teatro Popular es el trabajo de mesa y las lecturas.

Usualmente se acostumbra en las lecturas darle al actor las distintas entonaciones e intenciones con que a juicio del director este debe decir el texto. En nuestro caso esta forma ha sido desechada, y el proceso de lecturas es ante todo un lento reconocimiento del actor hacia el texto, que lo lleva a decirlo de la manera más sensible que pueda, pa-

ra que al moverse en el escenario se mecanice lo menos posible y esté en condiciones de mover sentimientos.

Igualmente se estudia con el actor los objetivos de los personajes y las tareas escénicas a desempeñar.

La memorización por lo tanto, no es una tarea secundaria en el proceso de montaje, sino el punto de partida para desarrollar la creatividad y la capacidad expresiva del actor en la exposición crítica del personaje a desempeñar.

En cuanto al trazo escénico es importante comentar que no se busca tan solo mover a los actores en la escena para que digan de tal o cual manera el texto aprendido. El movimiento en la escena debe plantearse como un lenguaje que exprese y exponga los conflictos dramáticos generados a través de la acción dramática. Es hacer visible lo que en el texto dramático permanece invisible, a través de la interpretación que el director de escena y el actor hacen de éste.

De esta forma, en el montaje de la obra, cada trazo en el movimiento de los actores era valorado y analizando con Rodolfo Valencia, hasta llegar al trazo definitivo. Lo cual significó para mí, un constante aprendizaje y valoración del uso del espacio dramático, de la misma manera que para un escultor lo es la piedra en que va a esculpir o para un pintor un muro o un lienzo.

Con respecto a la música del espectáculo, debo decir que aunque por regla general, en los espectáculos de Teatro Popular la melodía es tomada de canciones populares, algunas canciones de la obra como las de la escena que interpretan Benito y Cristina en su alianza, fueron compuestas por el compañero Benito Rosas. Lo cual es ya un reflejo muy claro de la evolución que a cada montaje va teniendo el Teatro Popular, que si bien en la actualidad se muestra de una forma incipiente, con el trabajo futuro es seguro el planteamiento de un teatro musical mexicano con hondas raíces popu

lares.

En cuanto al aspecto coreográfico, tuvimos el auxilio de -- una maestra de danza que nos apoyo en el montaje de los números musicales con posibilidades coreográficas como la canción de presentación y la canción final de solidaridad, y que fueron montadas en base a coreografías de chachachá.

El proceso de montaje culminó el 17 de Junio de 1983, a cuatro meses y medio de haber comenzado nuestra labor en el Estado de Tlaxcala, el espectáculo recibió el nombre de "El Laberinto de la Vecindad", y la brigada se autodenominó "El Enjambre" para su operación. Si bien las adversidades a las que nos enfrentamos fueron muchas, pudimos llevar a cabo un trabajo de investigación, análisis y confrontación -- con una realidad en cierta medida desconocida, que nos permitió la creación y el montaje de una obra de Teatro Popular original.

4.6 La operación del grupo.

Para la operación de los grupos de teatro, el INEA había presupuestado con anterioridad la adquisición de camionetas "camper" para su transporte. Sin embargo, ante la falta de vía legal para su compra (Existe aún un decreto presidencial en el que se imposibilita al Estado de adquisición de vehículos entre otras cuestiones, como parte del Plan Nal. de Austeridad).

La solución a este grave problema consistió en crear un convenio con el FIOSCER, quien tenía las camionetas pero no los recursos para hacer teatro, mediante el cual los grupos de teatro del INEA darían el 10% de la totalidad de las funciones en regiones cañeras.

El espectáculo se estrenó el 17 de Junio de 1983 en las oficinas centrales del Instituto y el 21 de Junio comenzó su operación en el Estado de Tlaxcala. El grupo a partir de entonces pasaría a manos de la Delegación estatal, para que esta determinara el itinerario del grupo, y lo administrara económicamente, tanto en la cuestión de salarios como en la cuestión referente al fondo revolvente que lleva consigo cada brigada para sufragar los gastos de gasolina, reparaciones, etc.

El grupo laboraría de Lunes a Viernes, dando una función por día en un horario fijado entre 6 y 7 de la tarde. Como es costumbre, el grupo se presenta en cada comunidad en el transcurso de la mañana y después de hablar con las autoridades locales, anuncian por micrófono el sitio y la hora de la función. Por la tarde continúan anunciando y acomodan la escenografía y al término de cada función realizan

una plática con el público asistente.

Si bien, no faltaron en la delegación de Tlaxcala personas que nos auguraban un fracaso en nuestro trabajo, el éxito de la operación del grupo fue algo que sobrepasó nuestras expectativas. La obra, cualquiera que fuese el lugar donde se representara (un ejido, una pequeña comunidad, una escuela, un penal, etc.) siempre recibía una gran aceptación por parte del público, y era usual que al finalizar el espectáculo algunos espectadores se acercaran a los miembros del grupo para pedir informes sobre los cursos de alfabetización, aún cuando el espectáculo en sí no planteara la problemática del analfabeta. Lo cual es una muestra de la singular penetración que ofrece el Teatro Popular.

Un aspecto que me parece, sin duda, importante destacar es lo referente a la manera "descentralizada" en que se trabajó, tanto para la creación del espectáculo como en la operación del grupo. En cuanto a lo primero, ya anteriormente he enumerado los distintos problemas que enfrentamos ante la apatía y desidia del personal de INEA. Pero en cuanto a la operación, aunque en términos generales el grupo recibió la atención debida por parte de la delegación, los integrantes, durante cerca de un mes, fueron utilizados por los responsables de Promoción Cultural en la Delegación para impartir cursos y clases de Teatro, haciendo a un lado la operación misma del espectáculo. Ante lo cual debo decir que si bien el hecho de descentralizar las actividades culturales del país, resulta de gran importancia para el desarrollo sociocultural de la nación habría que delimitar muy claramente en qué momento y de qué forma, en actividades como esta, la descentralización puede dar los resultados esperados.

En abril de 1984 el grupo continuó su operación en el Estado de Campeche, donde a pesar de contar el espectáculo con

la aceptación del público, ocurrió un hecho digno de mencionar.

En algunas de las representaciones dadas en la región cafetera del Estado, el grupo recibió comentarios negativos por parte de grupos políticos de izquierda, quienes alegaban que el pueblo necesitaba comida y no obras de teatro.

A este hecho cabe decir que un teatro como éste, vinculado a las necesidades educativas del país y preocupado por analizar críticamente nuestra sociedad, tiene el mismo valor que las luchas de las clases trabajadoras por transformar la realidad, y cabe citar aquí al gran filósofo alemán Herbert Marcuse:

Toda educación es terapéutica: terapéutica en el sentido de liberar al hombre, por todos los medios disponibles, de una sociedad en que, tarde o temprano, va a ser transformado en bestia, incluso si no lo advierte. La educación en este sentido, es terapéutica, y hoy toda terapéutica es teoría política y práctica política. (5)

Hasta el momento el espectáculo lleva 180 representaciones y después de continuar su operación en el Estado de México, se espera que cumpla 100 representaciones más, antes de que el grupo vuelva a recapitarse y montar un espectáculo nuevo.

CITAS AL CAPITULO 4.

- (1) INEA, del Tlax., Caracterización de la zona de trabajo y de los sujetos de Educación Básica, p. 35.
- (2) INEA, del Tlax., Op. Cit., p. 50
- (3) Cf. supra, Cap. 4.2 p. 57 y 58
- (4) Cf. supra, cap. 3.1 p. 36 y 37
- (5) MARCUSE, Herbert, Ensayos sobre política y cultura, p. 150

" EL LABERINTO DE LA VECINDAD "

GRUPO: " EL ENJAMBRE "

DIRECCION: ALEJANDRO ORTIZ

DIRECTOR ARTISTICO: RODOLFO VALENCIA.

PERSONAJES: BENITO
PAULINO
TRINO
ELOY
CRISTINA

INSTITUTO NACIONAL PARA LA EDUCACION DE LOS ADULTOS
DELEGACION TLAX. JUNIO DE 1983.

LA PRESENTACION

Cógele bien el compás,
cógele bien el compás.
¡Mueve la cintura
cógele el vaivén! (Bis).

El enjambre ha llegado ya
y llegaron bailando ricachá...
ricachá, ricachá, ricachá...
así bailan las abejas chachachá.

Empezamos con el teatro
con el teatro popular.
Les presentamos la obra:
¡EL LABERINTO DE LA VECINDAD!

(ESTRIBILLO)

Tomen todos sus lugares
y dispónganse a observar,
cómo toda nuestra vida
para bien puede cambiar.

(ESTRIBILLO)

Esperamos no se cansen
tengan todos diversión,
y que al final de la obra
juntos nos den su opinión.

(ESTRIBILLO)

Cógele bien el compás,...

ESCENA I

" ENTRE LOS SUEÑOS Y LA REALIDAD HAY UN ABISMO "

(DE MADRUGADA BENITO LLEGA A LA COVACHA DONDE VIVE SU TIO PAULINO Y LLAMA CON GRAN OPTIMISMO). (TODO MUNDO DUERME - EN CASA).

TRINO: (Reaccionando a los primeros llamados de Benito)
¡Qué fregados quieren!

BENITO: ¡¿Aquí vive don Paulino?

TRINO: No, es allí enfrente...

BENITO: (Reconociendo el lugar de su tío; llama con más fuerza).

PAULINO: ¿Quién?...¿que quién es?
¡Ya con un demonio, me van a romper los oídos -
¿quién es?

BENITO: ¡Yo, soy yo!

ELOY: ¡Cállense, van a despertar al niño!

PAULINO: ¡No estoy para jueguitos a estas horas ¡Déjense -
de payasadas! ¿quién es?

BENITO: Soy Benito, su sobrino.

PAULINO: ¡Qué sobrino, ni qué el sereno! ¡Váyase a fregar a su abuela!

BENITO: De veras tío, soy Benito.

PAULINO: Ahora sí va a ver lo que es cajeta... (SALE ARMADO CON UN GRAN GARROTE LISTO A LANZARLO SOBRE LA HUMANIDAD DE BENITO).

BENITO: Tío, ¡Qué gusto de verlo!

PAULINO: ¡Sáquese de mi casa, pero como de rayo! (LE VUELVE A TIRAR).

BENITO: No, tío. ¿qué no me reconoce?

PAULINO: ¡Que te voy a reconocer! ¡Vamos, fuera de mi casa!

BENITO: (QUITÁNDOLE EL GARROTE) ¿Pues qué no es usted Paulino Machucho?

PAULINO: ¿Y qué con eso?

BENITO: Yo soy hijo de su hermana...

PAULINO: ¿qué? ¿cuál hermana?

BENITO: Su hermana... la menor.

PAULINO: ¿Cuán menor?

BENITO: Gildarda. ¿Cómo no se ya a acordar? ¡Gildarda la más chica, la que se casó con mi papá.

PAULINO: ¡Ah, Gildarda! ¡Sí! ¿y para eso me vienes a molestar a estas horas? ¿para decirme que eres hijo de mi hermana Gildarda?

BENITO: No, tío...este...aquí le manda mi mamá una carta y un regalo...

PAULINO: (ARREBATANDO LA CARTA) ¿Y el regalo? ¿dónde está el regalo?

BENITO: Aquí está, tío: ¡Mezcal de allá del pueblo!

PAULINO: ¡Trae acá muchacho! Ahí le mandas las gracias a tu mamá de mi parte.

BENITO: Oiga tío ¿y qué de lo otro?

PAULINO: ¿otro regalo?...a verlo...

BENITO: No, tío, lo que dice la carta...

PAULINO: ¿Cómo, qué dice?

BENITO: Sí, ¿no me va a dar alojamiento?

PAULINO: ¡Muchacho! ¿porqué no vas a un hotel? Vete a uno, son comodísimos.

BENITO: ¿Cómo cree? ¿con qué dinero?

PAULINO: Entonces qué vienes a hacer a la ciudad? Aquí el que no trae billetes no la hace.

BENITO: No, tío, yo vine a trabajar.

PAULINO: ¡Ja! Yo también a eso vine. Y mira nomás cómo me fué.

BENITO: Re'bien. En el pueblo dicen que hasta se hizo rico.

PAULINO: ¿Rico? ¡De piojos y liendres. Aquí si no sabes -- hacer algo no vives.

BENITO: Por eso también quiero estudiar. Si usted me ayuda un poco...

PAULINO: ¿Estudiar? Pero no a mis costillas... ¡Ja!

BENITO: ¿Me da hospedaje entonces, tío?

PAULINO: Pero ¿Dónde? ¿Que no ves que no cabes?

BENITO: Donde sea, tío. Ya sabe que uno se acomoda en -- cualquier rincón.

PAULINO: No, ya te dije que no. Aquí no cabes ni los rincones. Por eso yo "no compro cebollas, para no -- cargar rabos".

BENITO: No sea ingrato tío, nomás acuérdense de cuando usted mismo se fué del pueblo, cuántos sufrimientos no habrá pasado.

PAULINO: Si yo los pasé, ahora pásalos tú. ¡Ya parece que voy a cargar con la parentela. (SE METE A SU COVA

CHA) Y ve ahuecando el ala que no vamos a platicar toda la noche.

BENITO: No sea tan de atiro, déme un lugarcito.

PAULINO: ¡Con un demonio, que te calles. ¡Pareces gato en brama!

BENITO: Tío...tío, no tengo a dónde ir ¡apiádese de mí, y yo que le trafa noticias de la Chayito!

PAULINO: ¿Qué?

BENITO: La Chayo, todavía lo sigue esperando para casarse con usted.

PAULINO: Pues que siga esperando! Y tú, ya deja de moler.
(RONCA),

BENITO: Tía...está haciendo frío...tío...

ELOY: (DESDE SU CASA) ¿No van a dejar dormir, con un demonio?

PAULINO: Está bien. Acurrúcate por ahí, ya hablaremos en la mañana.
(BENITO FELIZ ARREJUNTA SUS POCAS COSAS Y SE DUEME).

ESCENA II

" AL QUE MADRUGA, ¿DIOS LO AYUDA? "

(TRINO SE LEVANTA PARA IR AL TRABAJO Y BUSCANDO A CRISTINA TROPIEZA CON BENITO).

TRINO: ¿Quihubo, quihubo?...¿y ahora este? ¿de qué cola dera saliste? ¿qué haces ahí?

BENITO: Pues durmiendo.

TRINO: Sí, se ve, se ve. Nomás que te agarre el dueño durmiendo ahí y te va a moler a palos.

BENITO: No, si él me dejó.

TRINO: ¿Te dejó?

BENITO: Sí, soy su sobrino.

TRINO: Ah, sobrino del agarrado ese...bueno, ¿y tú que ondas?

BENITO: ¿yo? ¿cómo?

TRINO: Sí, ¿qué jáis? ¿en qué la rolas? ¿tú no eres de aquí, verdad?

BENITO: No, vengo de fuera. ¿usted vive aquí?

TRINO: Sí, eso es lo que me renta el ratero de tu tío.

BENITO: Mi nombre es Benito Rosas, para servirle.

TRINO: ¡uy, uy, uy! Pues aquí todos me conocen como El Trino. ¿nomás vienes tu solo?

BENITO: Sí yo nomás.

TRINO: Menos mal. ¿y en qué la giras?

BENITO: ¿cómo?

TRINO: Sí, ¿qué haces, qué andas haciendo aquí?

BENITO: Me vine a buscar trabajo y a seguir mis estudios. ¿Y usted en qué trabaja?

TRINO: Pues en una fábrica,

BENITO: ¿de qué?

TRINO: ¿Cómo que de qué? Manejo una maquinota.

BENITO: ¿Y no habrá trabajo para mí?

TRINO: ¿Y de qué la haces?

BENITO: ¿yo? pues sé cuidar ganado, trabajar la tierra...

TRINO: ¡Uta! Pues sólo que te pongas a arar el pavimento, porque ni creas que es fácil encontrar trabajo...

sin saber hacer nada...

BENITO: No, pero le voy a hacer la lucha,

TRINO: ¿Traes feria?

BENITO: ¿Porqué?

TRINO: No te espantes, se trata de esto: Si te animas, -
con cincuenta pesos yo te apunto en una quinela -
de esas millonarias.

BENITO: ¿cómo, cómo?

TRINO: "Con la cuchara"... "póngase buzo, porque se ahoga"
¡Entrale que esta semana sí le atinamos hasta el
marcador.

BENITO: ¿Y mi dinero para qué lo quiere?

TRINO: ¿Cómo que para qué? Pues para que salgas de pobre,
¿a poco crees que con la pura talacha? ¡Qué espe-
ranza!

BENITO: ¿Y cuanto voy a ganar?

TRINO: Como cincuenta millones.

BENITO: ¡Ave María! (SACA EL BILLETE).. ¿Espera a alguien?

TRINO: ¿Yo? No.

BENITO: ¿Pero es seguro?

TRINO: ¡Uh, no sabes con quién tratas!

BENITO: ¿Pero me ayuda a conseguir trabajo?

TRINO: (TOMANDO EL DINERO) ¡De qué te preocupas? si para la próxima semana vamos a ser millonetas.
(PAULINO DESDE SU CUCHITRIL LANZA EL CONTENIDO DE SU BACIN MIENTRAS TRINO TIRA EL AGUA QUE USO PARA LAVARSE. TRINO MOJA A BENITO Y PAULINO A TRINO).

TRINO: ¡Orále canijo viejo!... ¡Salga, salga! Mira nada más lo que me hizo tu tío.

BENITO: Pero usted también me mojó...

TRINO: Sí, pero esa es agua, y esto... ¡Puff!... Salga, salga, viejo mórdrigo, que esto no se queda así. ¡No se haga güey que no le queda! Ya me llenó mis pantalones de su porquería. ¡Salga le digo! Con razón siempre apesta todo a rayos... (SALE CRISTINA RUMBO AL TRABAJO).

CRISTINA: ¡Buenos días! (SE VA).

TRINO: Bue... bue... buenos días... ¡Chin...! y ahora cómo me voy en el carro con ella?... ¡Chin, ya se me hizo tarde otra vez!... No, si cuando uno anda de malas, ahora sí que hasta los perros lo mean!
(SE VA CORRIENDO)

PAULINO; Muchacho: ¿ahí estás? ¿ya se fué?

BENITO: Sí, tío,

PAULINO: (SALIENDO DE SU CASA) ¡Qué gente, qué gente, no tiene ningún respeto! ¿Y tú qué haces ahí parado?

BENITO: ¿Yo?...este...

PAULINO: ¿Que no oíste la sarta de salvajadas que me dijo? ¡Poco faltó para que me mentara la madre!

BENITO: ¡Sí, sí lo oí!

PAULINO: ¿Y porqué no me defendiste?

BENITO: ¿Cómo? Si usted le echó los orines encima...

PAULINO: ¿Para qué sirven entonces los parientes? ¡Bonito sobrino me resultaste! Bueno, pues ya lo sabes: para la próxima, sin decir "agua va" saltas a defenderme.

BENITO: ¿Y porqué hemos de estar peleando como perros y gatos?

PAULINO: Porque esta gente es capaz de retorcerme el pezuco un día de estos.

BENITO: ¿Que vive mucha gente aquí?

PAULINO: Algunos, algunos. Pero ahora me arrepiento de haberlos dejado entrar a mi terreno.

BENITO: (YENDOSE) Bueno tío, deseeme suerte...

PAULINO: ¿Qué? ¿adónde vas?

BENITO: A buscar trabajo, "Al que madruga, Dios lo ayuda".

PAULINO: No, no vas a ninguna parte, vas a trabajar primero para mí...

BENITO: ¿Deveras? ¿Y cuanto me va a pagar?

PAULINO: ¿qué? Me vas a trabajar para pagarme el alojamiento, aquí nada se da de gratis.

BENITO: Oiga tío, ¿cuando voy a buscar trabajo?

PAULINO: Ahí lo buscarás después... Me juntas todas aquellas piedras y me levantas una barda ahí al fondo. ¡Y ándale que ya te quiero ver comenzando!

BENITO: Pero tío ¿cuándo tendré trabajo?

PAULINO: Trabajo ya lo tiene, ahora nada más ¡date prisa!

BENITO: ¡Oiga, no, tío!...

PAULINO: Muchacho; en este mundo no hay más que dos sopas: la de fideos y la de jodeos, pero la de fideos ya se acabó.

BENITO: Está bien. Voy a levantar la barda, tío.
(BENITO SE VA A DARLE A PAULINO SALE)

ESCENA III

" EL AMOR PERDURA, HASTA QUE LOS INTERESES MADURAN "

(ELOY LLEGA A LA CASA DESPUES DEL TRABAJO Y NO ENCUENTRA A CRISTINA QUIEN TARDA EN LLEGAR).

ELOY: ¿Dónde estabas?

CRISTINA: Me atrasé un poco en el círculo de estudios... --
(INTENTA PONER EN ORDEN LA CASA).

ELOY: ¿y el niño?

CRISTINA: Está todavía con la comadre. ¿porqué no vas tú por él? Yo mientras termino el quehacer.

ELOY: ¿No crees que estás descuidando mucho a esa criatura?

CRISTINA: ¿Otra vez vamos a discutir lo mismo?

ELOY: No, mi vida, no quiero discutir, nada más te digo que el chamaco está muy descuidado. ¿qué no sientes nada al verlo siempre tan sucio.

CRISTINA: No exageres, Eloy, la comadre lo cuida bien.

ELOY: No es lo mismo. Ese chamaco está muy descuidado y necesita del cuidado de su madre.

CRISTINA: Eloy: madrugo a prepararle sus biberones, por las noches le lavo los pañales... ¿eso no es cuidarlo?

ELOY: Por eso mismo, mi amor, no te das abasto. No puedes hacer tantas cosas.

CRISTINA: Sí sí puedo, nada más te pido un poco de paciencia...

ELOY: Pero no puedes, con tanto: trabajar, estudiar, cuidar, la casa, atender al niño...

CRISTINA: De todas maneras, no pienso dejar el estudio. A veces siento que no sabemos ni para qué vinimos al mundo. Yo quiero saber...

ELOY: ¿De qué te sirve saber si la casa está toda descuidada? Mira:
¡Hasta pañales sucios hay regados...

CRISTINA: Te prometo ser más cuidadosa...

ELOY: ¿Cómo? Ni que te partieras en tres podrías con toda la carga que te has echado. Entiéndelo, Cristina. Tienes que dejar de estudiar.

CRISTINA: Quién tiene que entender eres tú, hablas como si el estudio fuera un capricho, desde que empecé a estudiar comencé a sentirme como un ser humano.

ELOY: ¿Y para eso yo y tu hijo tenemos que vivir como animales?.

CRISTINA: ¿Y porqué no me ayudas tú, entonces?

ELOY: ¿Yo, a qué?

CRISTINA: A arreglar la casa, a cuidar al niño...

ELOY: Eso es cosa de mujeres.

CRISTINA: Esas son tonterías, Eloy. La casa es de los dos, el niño es de los dos. ¿tú ya estudiaste, no? - -
¿Porqué me vas a negar la oportunidad de estudiar?
Si nos ayudamos todo será más fácil.

ELOY: Nqmás... estás buscando la manera de salirte con la tuya...

CRISTINA: Claro, pero no lo hago por mí, lo hago por todos.

ELOY: Pues yo no estoy dispuesto a seguir viviendo en -
un chiquero.
(ELOY COMIENZA A IRSE)

CRISTINA: ¿Vas por el niño? (NO CONTESTA Y ELLA TERMINA - -
ARREGLANDO LA CASA).

ESCENA IV

"¿TODOS LLEGAN CON SU TORTA BAJO EL BRAZO?"

(BENITO REGRESA CANSADO Y CON HAMBRE DE TRABAJAR EN LA BARDA. PAULINO MIENTRAS, COME ANSIOSAMENTE EN EL PATIO. BENITO ESPERA QUE SU TIO LE CONVIDE).

BENITO: ¡Ya casi terminé la barda, tío...ya casi terminé la barda, tío!...

PAULINO: ¡Terminala de una vez!

BENITO: Como que ya es hora de comer.

PAULINO: Acábala, acábala y luego te vas a comer.

BENITO: ¿A dónde, tío?

PAULINO: ¡Yo qué sé! A un restorán.

BENITO: ¿Con qué dinero?

PAULINO: Ese no es mi cuento.

BENITO: Con dos tacos tengo para seguirle a la barda...

PAULINO: ¿Quieres que yo te dé comida...? ¿Dónde se ha visto eso? ¿Dónde?
¡Ya sabía yo que si te daba la mano, agarrarías el pie!

BENITO: No, tío. Nomás mientras consigo trabajo, después verá que le ayudo y si quiere arreglamos esto para vivir mejor.

PAULINO: Eso dices ahora. ¿qué no sabes que hay crisis? ¿crees que es fácil encontrar trabajo?

BENITO: No la amuele, tío. No como desde que salí del pueblo.

PAULINO: Apenas si consigo una tortilla para echarme a la boca, y quieres que te dé. ¡Andale, termina esa barda para que te vayas a conseguir trabajo, yo no tengo ni mantengo a los hijos que no tengo!

BENITO: Como usted diga, tío. (SE VA PAULINO Y BENITO DECIDE ESCRIBIRLE A SU MAMITA).

Mamita Linda:

Con esta carta te cuento
cómo me va en la ciudad,
yo estoy muy contento,
mi vida va a mejorar.

Te acuerdas que me advertiste
aquel día cuando salí,
que mi tío era un egoísta
que ni me iba a recibir.

Es una buena persona
y con mucha voluntad
pues todo el mundo lo adora
y le brinda su amistad.

Mi tío Paulino tiene una casa
con jardín y baños de regadera,
me ofreció una buena cama
para que allí me durmiera.

Trabaja en algo muy raro
y con responsabilidad
gana sus buenos centavos
es el Rey de la ciudad.

Mi tío Paulino es muy bueno
y los manda saludar,
me ofreció casa y sustento
y me trató a todo dar.

Tu hijo que nunca te olvida
BENITO.

ESCENA V

" DUELO DE TRIUNFADORES "

(BENITO Y TRINO LLEGAN CON CERVEZAS Y ENCIENDEN UNA TELE PARA VER EL FUT).

TRINO: ¡Ya empezó, te lo dije! Y tú con tu paciencia de burro llanero.

BENITO: ¿Qué? ¿cual burro? ¿yo qué?... ¿dónde las pongo?

TRINO: ¡Ahí!... (SEÑALANDO EL TAMBO DEL AGUA).

BENITO: Pero esa agua es de todos...

TRINO: ¡Tú ponlas! (BENITO OBEDECE Y TRINO SE ASOMA A LA CASA DE CRISTINA)

¡Hola, Cris...! ¿Qué tal! (SALE ELOY)

ELOY: (CONTRARIADO DESCUBRIENDO LA INTENCION DE TRINO)
Pues ahí...

TRINO: ¿Una cerveza?

ELOY: No gracias.

TRINO: ¿porqué no?

ELOY: No puedo.

BENITO: (ATENDIENDO A LA TELE) ¡Gol!

TRINO: ¿Qué? ¿quién fué?

BENITO: Se desvió...

TRINO: ¿qué pues Eloy?

ELOY: No tengo tiempo, voy por el niño.

TRINO: Apoco...¿y la señora?

ELOY: Ella tiene sus quehaceres. ¡Qué tal, Benito!

BENITO: ¿No se toma una cerveza con los pobres?

ELOY: ¡Ya vas! (RECIBIENDO SU CERVEZA) ¡Salud!...

TRINO: (ATENTO AL FUT) Miren eso...miren eso... ese güey anda moto...

ELOY: ¿Cuál, es culpa del árbitro.

TRINO: ¿Cómo el árbitro? El árbitro está bien. ¡Sopas, por un pelito!...

BENITO: (A TRINO) Oiga: ¿y qué es eso de lo del peso... - que baja? ¿qué quiere decir eso de las devaluaciones?.

TRINO: ¡Tírale, tírale! ¡Tírale, hombre! ¿qué esperas?... Pues eso: que ya no vale...¿qué pasó qué paso? ¡pinche árbitro, está loco! ¿Lo ven? Está pedo de seguro...

- ELOY: ¿No que no? Ahora sí, verdad...en eso sí tuvo razón.
- TRINO: ¿Cuál razón? ¿cuál razón? Luego luego se vió la manota...
- ELOY: ¿Cuál mano?
- TRINO: Será la del muerto.
- BENITO: Entonces es cierto de que está muy mal el país?
- TRINO: ¿Qué no ves? Mira nomás qué mal jugamos futbol.
- BENITO: Pero yo no hablo del futbol, sino del país...
- TRINO: Por eso mismo, por eso mismo. ¿así cuando vamos a salir adelante?
Mira nomás...¿vieron? Ese árbitro está en la luna...
- ELOY: ¿Cuál luna? Para eso tiene sus abanderados.
- TRINO: Pues que se ponga listo, en cualquier chico rato se le pasa un faul. ¿o no Benito?
- BENITO: Yo no estoy muy atento.
- TRINO: Pues abusado...
- ELOY: ¡Gooooool!

TRINO: ¿Qué? Ni ví por estar atendiendo a Benito... ¡Me lleva el tren! A lo macho que ya no se puede confiar, ese árbitro está vendido.

ELOY: ¿Cuál vendido? ¿cuál?

TRINO: Cómo no. Luego luego se ve.

BENITO: Hoy que pasé por su fábrica, oí a unos trabajadores que decían que su sindicato se vendió. ¿Cómo se vende un sindicato, don Trino?

TRINO: ¡Gol...gol...gol...! Ahora sí, de aquí para adelante, ahora si no nos paran. ¡Te lo dije, Benito, te lo dije! y lo que vamos a cobrar.

BENITO: A cobrar ¿qué?

TRINO: ¿Cómo qué? La quínela, el marcador ¡Todo! No, si me latía ¿No te lo dije, Benito? ¡Te lo dije!

ELOY: ¡Gol!

TRINO: ¿Qué, cual? ¡Árbitro jijo de la ...! ¿quién lo iba a decir? ¡Bola de bandidos! (APAGA LA TELE).

BENITO: ¿Qué pasó don Trino?

TRINO: ¿Cómo que qué paso? ¿no viste? Se vendió el abanderado, no marco el fuera de lugar...

BENITO: Entonces ¿perdimos?

TRINO: Pero para la próxima ya verás. Lo que debemos hacer es entrarle a más quinelas para extender la cobertura. ¿Y tú Eloy? ¿No le entras con nosotros?

ELOY: ¿Yo? ni loco.

TRINO: Para salir de pobres.

ELOY: Yo voy a salir de pobre con mi trabajo.

TRINO: ¿A poco? ¿Cuándo? ¡Echate la otra "chela"!

ELOY: Bueno, pero rapidito... (SE LA DAN) ¿Y tú Benito, ya conseguiste trabajo?

BENITO: ¡Uh, no, está re'difícil!

TRINO: No te preocupes, Benito, yo te voy a alivianar.

ELOY: Hablas como si fueras el gerente de la fábrica...

TRINO: ¡Ayúdalo tú, si no ¿de qué te sirve andar de barbero?

ELOY: ¿Cuál barbero? Portarse bien no es andar de barbero. Y el beneficiado soy yo. Hasta el gerente me mandó felicitar ahora que me nombraron supervisor de personal.

BENITO: ¿qué es supervisor de personal?

TRINO: Son los capataces, los encargados de fregar a sus compañeros...

ELOY: Eso era antes. Ahora tienes que estar preparado para poder vigilar el nivel de producción y solucionar los problemas.

TRINO: Por eso mismo, nomás ponen a sus incondicionales.

ELOY: Por mí, qué cada quién se arregle como pueda. Yo no soy nadie para solucionar los problemas del mundo.

TRINO: ¿Ah, no? ¿Y entonces quién los va a arreglar? ¿Nuestro ángel de la guarda? Por eso hasta te felicitan, si siempre estás de su lado.

ELOY: Envidia, cuate. Yo tengo más futuro porque no ando de argüendero como tú.

ELOY: ¿Futuro? Futuro no tenemos ninguno. Porque en cualquier chico rato nos corren cuando les conveniga como están haciendo con un montón de compas... (LLEGA CRISTINA Y DESCUBRE QUE EL AGUA DE TODOS ESTA LLENA DE LATAS DE CERVEZA).

CRISTINA: ¡Buenas noches!

TRINO: Buenas noches, señora. Pase...¿una cerveza, un refresco?

CRISTINA: No, gracias, Eloy ¿me acompañas a buscar agua y por el niño?

ELOY: Ahí los dejo. (SE VAN LOS DOS).

TRINO: (VIENDO IRSE A CRISTINA) ¿Qué te parece, Benito?

BENITO: Está bien...

TRINO: ¿Bien? Esa sí es una mujer. Vale diez veces más que el payaso ese ¡da coraje!

BENITO: Usted lo que debería de hacer es buscarse la suya y casarse.

TRINO: ¿Yo? ¿Con esta crisis? ¡Toco madera. Bueno, ahí nos vidrios.

BENITO: Sí, don Trino.

(SE VA TRINO Y BENITO DECIDE ESCRIBIRLE A SU MAMI TA).

SEGUNDA CARTA A MAMITA

Mamita:

Aquí te mando otra carta,
mamacita tan querida
para decirte ahora quién soy.
Cuando yo dí con la raza
me dieron la bienvenida
pero qué feliz estoy.

Y empezando por mi gran amigo Trino,
que es importante y goza de lo mejor.
Con sus quinelas y refrescos ha vivido
viste a la moda y habla siempre de futbol.

Tengo muy buenos amigos,
nunca viven en problemas,
se llevan como hermanitos,
son señores muy cumplidos,
ahora ya no soy cualquiera
estos son mis vecinitos.

Por eso digo que yo tengo unos amigos,
si estoy con ellos me tengo que mejorar,
ahora sí que agarré mi buen camino,
[Este modo de la ciudad voy a agarrar].

ESCENA VI

" DEL GOZO AL POZO "

(CRISTINA TENDIENDO ROPA, TRINO AL VERLA DECIDE RASURARSE - PARA HACERLE PLATICA. ENCIENDE EL RADIO A TODO VOLUMEN).

CRISTINA: Oiga ¿no le baja por favor a su radio?

TRINO: ¿qué?

CRISTINA: Que si le baja por favor...

TRINO: ¡Sí, es puro sabor!

CRISTINA: ¡Que si le baja!

TRINO: ¡Sí, es salsa!

CRISTINA: ¿No se le hace que está muy fuerte?

TRINO: Sí, hoy amanecí con suerte... (CRISTINA TERMINA -- POR APAGARLE AL RADIO) ¿No le gustó?

CRISTINA: La música sí, pero me estaba volviendo loca de -- tan fuerte...

TRINO: ¡Ah, perdón, no le oía!

CRISTINA: Sí, ya me dí cuenta... (REGRESA A LAVAR SU ROPA).

TRINO: (FINJE TENER JABON EN LOS OJOS PARA MANOSEAR A -- CRISTINA) ¡Ay, ay, ay.

CRISTINA: ¿qué le pasa? ... ¡Oigame, pero qué le pasa!...

TRINO: ¡Ay, la toalla, pásame por favor la toalla!...
¡El jabón!...

CRISTINA: ¡Ahí está la toalla!...

TRINO: Gracias.

CRISTINA: De nada. (CONTINUA SU QUEHACER Y TRINO TERMINA DE RASURARSE).

TRINO: ¿Y Eloy? ¿no van a salir a pasear?

CRISTINA: No, tuvo trabajo.

TRINO: ¿En Domingo? ¡Qué bárbaro!... Oiga: me dijeron que aquí a la vuelta están pasando una película re' buena...

CRISTINA: ¿Sí?

TRINO: ¿No le gustaría verla?

CRISTINA: Sí, claro, cuando pueda Eloy.

TRINO: ¡Uh, para entonces ya la quitaron!

CRISTINA: Pues ya estuvo que me la perdí.

TRINO: No se apure, yo la invito.

CRISTINA: No, gracias, tengo que cuidar al niño.

TRINO: Nos lo llevamos.

CRISTINA: No me gusta llevar al niño a lugares encerrados.

TRINO: Bueno ¿qué le parece si vamos al parque?

CRISTINA: No, ya le dije que no.

TRINO: (VUELVE A ENCENDER EL RADIO) ¿Y a usted no le gusta bailar?

CRISTINA: A veces...

TRINO: Pues la invito. En la "Serpiente emplumada" están pasando Hay un grupazo de miedo...

CRISTINA: Yo no bailo más que con mi marido. (RECOGE SUS COSAS Y SE METE A SU CASA). (TRINO DESAHOGA SU FRUSTRACION Y LLEGA BENITO CON EL AVISO DE OCASION DEL PERIODICO COMO BANDERA).

BENITO: ¡Don Trino, ahora sí ya la hice, ya la hice! ¡Y la hice de todas todas!... ¡Ya tengo trabajo, y qué trabajo! ¿no que era tan difícil?

TRINO: (MALHUMORADO) Bueno, desembucha...

BENITO: (LEYENDO) Escuche: "Si es usted joven y decide por sí mismo, no busque más. Ofrecemos sueldo arriba de cuarenta mil pesos. Av. Hidalgo..."

TRINO: ¡Párale al carro, párale! ¿Y sabes qué vas a hacer?

BENITO: No, pero yo hago lo que sea. Nunca pensé en ganar tanto dinero...

TRINO: Estás fregado, mano. De seguro que se trata de un trabajo de ventas, y en esos no pagan nada, - - -quesque te dan comisión. Para ganarte lo que dice ahí, necesitas vender miles de porquerías...

BENITO: No le hace, yo las vendo.

TRINO: Eso pensabe cuando entré de vendedor pero:

- 1) Te piden depósito por el valor de la mercancía con lo que ellos ya hicieron su negocio.
- 2) Nadie te compra las porquerías esas, porque te las dan tan caras que apenas te dejan margen - y...
- 3) Al final acabas por no sacar ni para la papa.

BENITO: Entonces ¿no?...Aquí está otro: "¿busca empleo? ¡No busque más! le conseguimos el trabajo que usted quiera. Acuda a..."

TRINO: Estás frito. Seguro que es una agencia de empleos. Te sacan el dinero quesque pa'conseguirte chamba y ¡nunca te lo consiguen!

BENITO: ¡No la amuele!

TRINO: Sí la amuelo. Hay un chorro de gente que gana miles y miles con la miseria de los demás... (SACANDO UN PAPELITO) Mira: te vas mañana a esta dirección, preguntas por don Genaro y le dices que eres mi primo del que le hablé, ahí te darán un verdadero trabajo.

BENITO: ¿derecho?

TRINO: ¡Derecha la flecha!...

BENITO: Es la primera vez que alguien me echa una mano desde que salí de mi casa. Gracias don... gracias Trino.

TRINO: Ahora sí vas agarrado el patín! ¿no vas a echar un "dancing"?

BENITO: ¿Un qué?

TRINO: ¡Vámonos a la serpiente emplumada a lucir estampa...!

BENITO: No, yo mejor me quedo a escribirle una carta a mi mamita.

TRINO: Bueno, ahí nos vemos. (TRINO SE VA A LA CALLE Y BENITO RECOGE SUS CASAS YENDO TAMBIEN. DESPUES LLEGA PAULINO A VESTIRSE DE PORDIOSERO. AL TERMINAR SE ENCUENTRA CON ELOY).

PAULINO: ¡Una limosnita, una caridad, la virgen de Guadalupe y diosito le han de pagar! ¡Una limosnita...!

ELOY: ¡Qué le voy a dar! Fíjese a quién le pide don --
Paulino!

PAULINO: ¡Ah, perdone! Es que con estos lentes no distingo
bien.

ELOY: ¡Ah, perdone!... (SE VA CADA QUIEN POR SU LADO).

PAULINO: ¡Pásele, pásele!... ¡Una limosnita, una caridad!...

(BENITO EN LA FABRICA TRABAJANDO CON SU UNIFORME DE BARREN-
DERO Y SU ESCOBA Y RECOGEDOR LE MANDA OTRA CARTA A SU MAMI-
TA).

Te escribo mamita mía, para darte la noticia que yo tra-
jo ya tengo, ahora todo es alegría.

Tengo un trabajo importante, sin el cual se morirían, --
hombres mujeres y niños pues sin mí no vivirían.

A la patria soy más útil que uno de esos diputados, que
se la pasan sentados con el dedo levantado.

Pues salvo a la sociedad de pestes y enfermedades y otras
mil calamidades azotes de la ciudad.

Por útil y por honrado, un día me han de levantar una --
gran estatua ecuestre en mi herramienta montado.

Tu hijo que trabaja para el bien de la humanidad:

BENITO

ESCENA VII

" NO HAY LUGAR EN ESTE MUNDO PARA LOS IGNORANTES "

(CRISTINA ABSORTA ESTUDIANDO EN EL PATIO CUANDO BENITO POR LEER REVISTAS TROPIEZA Y CAE VOLANDO LAS REVISTAS POR EL AIRE).

CRISTINA: ¿Se golpeó? ¿se hizo daño?

BENITO: No, yo no. Kalimán, digo...venía distraído y creo que tropecé con algo.

CRISTINA: Eso parece. (RECOGE LAS REVISTAS LEYENDO LOS NOMBRES Y LOS PRECIOS DE CADA UNA) ¿Y usted puede gastar tanto dinero en estas porquerías?.

BENITO: Bueno: ¿porquerías?

CRISTINA: ¡Claro!

BENITO: Pero ¿usted no ha leído "lágrimas y risas?

CRISTINA: Antes. Pero me dí cuenta de que no valía la pena haber aprendido a leer para terminar leyendo semejante basura...

BENITO: ¿porqué basura?

CRISTINA: Porque nos dan una idea falsa de la vida. Y en lugar de ayudarnos a entenderla y entendernos entre nosotros, nos vuelve más tontos.

Pues nos ponen a soñar en aventuras ridículas en lugar de ayudarnos a entender lo bello que puede ser la aventura de vivir.

BENITO: Pero a veces la vida es muy aburrida y los monitos nos ayudan a soñar, a olvidar qué pobres son nuestras vidas.

CRISTINA: ¿No lo vé? ¡Si eso es lo que le digo! Hacen que nos olvidemos precisamente de lo más valioso que tenemos: ¡la vida!

BENITO: Bueno, sí, pero es que hay demasiados problemas.

CRISTINA: Justamente: hay muchos problemas, muchísimos, y en lugar de intentar remediarlos, los hacemos a un lado para soñar sueños tontos; como si los marcianos que salen en las revistas nos fueran a solucionar los problemas.

BENITO: ¡Ah, pero soñar es bonito! ¿a usted no le gusta soñar?

CRISTINA: Claro, pero no sueños tontos: (CANTANDO).

Me gustaría soñar
que un día no lejano
el hombre
será justo con el hombre
y todos viviremos como hermanos.
Y que cada niño
que venga a este mundo.
que nazca para ser feliz.
Que no sólo el trabajo.
sino el canto y la danza
el juego y la poesía sean;
¡El pan nuestro de todos los días!

BENITO: ¡Ese es un sueño
mucho más hermoso
que matar un oso
como Kalimán!

CRISTINA: Porque los sueños
que valen la pena
son los que podemos
hacer realidad...

BENITO: ¡Ah, ¿y cómo?

CRISTINA: Con nuestro esfuerzo. (ENTREGÁNDOLE A BENITO LAS
REVISTAS).

BENITO: ¡Yo le entro, yo quiero ayudar! Y toda esta basu-
ra ¡A volar!
(AVIENTA DE NUEVO LAS REVISTAS).

CRISTINA: Pues empecemos
por recogerla
y luego ponerla
en su lugar.

BENITO: (RECOGE LAS REVISTAS Y LAS TIRA A LA BASURA). ¿Y
ahora qué voy a leer?

CRISTINA: ¿Te gustaría saber
porqué gira la tierra,
Primero sobre sí misma
y luego alrededor del sol?

BENITO: ¿Yo? ¿el sol?

CRISTINA: A qué se debe que halla
cuatro estaciones,

que llenan todo el año
con frío y calores.
Y cuál es el origen
de los seres humanos
cómo vivíamos antes
de aprender el besamanos.

BENITO: ¡Eso ya lo sé!
Dicen que veníamos
de los monos.

CRISTINA: O llegar a entender
cual es el verdadero
sentido de ser.

BENITO: ¿Ser? ¿ser qué?

CRISTINA: Ser yo ser tú, ser él
ser todos nosotros.
Iguales y distintos.
todos a la vez.

CRISTINA: Pues acerca de todo esto podemos aprender en la
vida y en los libros.

BENITO: Este es el juego más bonito que he soñado en toda
mi vida.

CRISTINA: ¿Y qué tal si lo convertimos en realidad?...Mire
cómo vivimos.
¿así vivía en su pueblo?

BENITO: ¿Yo? No. En lugar de basura hay pasto, en lugar
de fierros viejos, flores, y en lugar de eso, -
eso y eso: ¡árboles!

CRISTINA: ¿Y qué nosotros no podríamos tener una flor?

BENITO: ¿Porqué no?

CRISTINA: Entonces vamos a hacer un pacto: vamos a convencer a los demás a que nos ayuden a cambiar todo esto. Entre todos, hasta su tío.

BENITO: Yo creo que ya se le olvidó. Mejor hablemos con Trino.

CRISTINA: ¡Uy, usted cree!... (LOS DOS) ¡También es un ser humano)
Entonces.

BENITO: ¡TRATO HECHO! (CADA QUIEN SE VA FELIZ POR SU LADO)

ESCENA III

" LAS GRANDES CRISIS NOS LLEVAN A GRANDES SOLUCIONES "

(TRINO LLEGA DEL TRABAJO Y SE ENCUENTRA EN LA BASURA LAS REVISTAS QUE TIRO BENITO. LAS REvisa, QUEDANDOSE CON LAS QUE NO HA LEIDO Y LAS DEMAS LAS ARROJA DE NUEVO POR TODO EL SOLAR. DESPREOCUPADO SE PONE A LEERLAS. LLEGA BENITO Y MUY MOLESTO RECOJE DE NUEVO LAS REVISTAS DEL SUELO).

TRINO: ¡Boinas, cuate! ¿a tí ya te gustó, el oficio de barrendero o te puso a desquitar el avaro de tío?

BENITO: ¡Mi tío no tiene nada que ver!

TRINO: ¡Entonces deja eso y vamos a echarnos unas cheves!

BENITO: Mejor échame una manita, vamos a limpiar éste basurero!

TRINO: ¿Quién? ¿yo? ¿De cuál fumaste, güero?

BENITO: ¿Porqué no? ¿qué no vives aquí?

TRINO: Pero yo pago mi renta.

BENITO: Razón de más para no vivir como animales.

TRINO: ¡No se te vayan a caer los dientes!

BENITO: ¡En serio, Trino! ¿Porqué no nos organizamos para arreglar esto y vivir mejor?

TRINO: Ya viviremos mejor cuando le peguemos a los pronósticos. ¿con cuánto te apunto esta semana?

BENITO: ¡Ya estoy hasta el gorro de esperar milagros!

TRINO: ¿Cuáles milagros? ¡Pura técnica!

BENITO: Mejor vamos a encontrar una técnica para mejorar nuestro mundo. Para eso no necesitamos millones. Basta con una poca de solidaridad.

TRINO: ¡No me contamines! ¡Te juego una rayuela de canasta para ver quién paga las cheyes! (ARROJA UN ZAPATO AL TAMBO DEL AGUA; BENITO FURIOSO LO SACA INMEDIATAMENTE).

BENITO: ¡No vuelvas a hacer eso! ¿Me oyes?

TRINO: ¿Quién me lo va a impedir?

BENITO: ¡Nosotros! ¡Yo! Ese tambo de agua es de todos, lo compramos entre todos...

TRINO: ¡Yo les pago su pinche tanque! (ESCUPE AL INTERIOR DEL TAMBO).

BENITO: No queremos que pagues nada; Queremos que participes, que nos ayudes a cambiar, empezando por nosotros mismos.

TRINO: ¿Desde a qué horas? Ya párales, yo no recibo lecciones de un pinche naco.

BENITO: ¡Naco y a mucha honra!...En mi pueblo pensaba que la ciudad era un paraíso, dónde la gente aprovechaba todo lo que tiene para superarse y ser mejores. ¡Pero qué va! No piensan mas que en sí mismos. Como si pudieran vivir solos en el mundo.

TRINO: ¡Ya me saliste predicador!

BENITO: ¿Porqué cierras los ojos? ¡Mira cómo vivimos! Y lo único que hacemos es soñar en milagros, en lugar de cambiar la vida con nuestro esfuerzo, juntos, entre todos. Cristina y yo ya estamos de acuerdo...

TRINO: ¿Quién?... ¡Por allí hubieras empezado, hijín, yo le entro!.

(ENTRE LOS DOS COMIENZAN A RECOGER LOS ESCOMBROS DEL SOLAR).

(LLEGA ELOY FURIOSO BUSCANDO A CRISTINA. AL NO ENCONTRARLA PREGUNTA A TRINO Y BENITO):

ELOY: ¡Cristina, Cristina...!...¿A mi mujer, no la han visto?

BENITO: Tenía exámenes. No debe tardar.

ELOY: (BUSCANDO EN LA CASA DE PAULINO) ¡Don Paulino, - Paulino!...¿Y a Don Paulino tampoco lo han visto?

BENITO: ¡No!

TRINO: Sí, yo lo ví. Andaba por el panteón.

ELOY: ¿Por el panteón? ¿Iba sólo?

TRINO: Sí sólo.

BENITO: ¿Qué pasa, Eloy? ¿Sucede algo?
(LIEGA CRISTINA FELIZ Y ABRAZA A ELOY)

CRISTINA: ¡Pasé, pasé todos los exámenes, mi vida! ¿Ya ves cómo sí pude?

ELOY: (QUITANDOSELA) ¿Dónde está tu hijo? ¡Responde! -
Fuí a casa de la comadre y me dijo que no se lo -
llevaste hoy. ¿Qué demonios hiciste con él?

CRISTINA: Es que...la comadre me avisó que no lo iba a poder cuidar. Yo no sabía qué hacer, con los exámenes encima y se lo dejé a don Paulino...

ELOY: ¿Para que se lo llevara a pedir limosna?

CRISTINA: No, él ya lo había cuidado otras veces.

ELOY: ¡Ah, vaya, vaya! ¿Cómo puedes ser tan irresponsable?

TRINO: ¡Un momento, cuate! Más vale que te calmes.

ELOY: Tú no te metas en lo que no te importa. (A CRISTINA) ¡Ya me tienes hartos! Si para tí esto es superarte preferiría casarme con una burra...

CRISTINA: O con una esclava: que no sepa más que parir y lavar pañales.

ELOY: ¡Cállate o te...!

TRINO: ¡Tú no le pegas, por muy tu mujer que sea. (AGARRA A ELOY).

ELOY: ¡Suéltame, suéltame! ¡Suéltame!...

CRISTINA: ¡Suéltelo, Trino! Mi marido tiene razón.

BENITO: Vente, Trino. Mejor vamos a tu casa.

TRINO: ¡Qué va!

ELOY: Te juro que si le pasa algo al niño... (LLEGA DON PAULINO Y SE PRECIPITA HACIA SU CUCHITRIL) (Don Paulino, viejo inmundo; ¿dónde dejó a mi hijo?

PAULINO: ¿Tu hijo? ¿Y yo qué se?

CRISTINA: ¿Cómo? ¡Usted debe saber!

PAULINO: ¿Yo? ¿qué soy su nana? (INTENTA ESCAPARSE Y TRINO LO ATRAPA)

TRINO: ¿Qué hizo con la criatura, viejo infeliz?

PAULINO: ¡Y quién eres tú para reclamarme! ¿Ya te hicieron padrino?

ELOY: (HACIENDO A UN LADO A TRINO) ¡Tú no te metas en -
asuntos de mi familia!... (AMAGADO A PAULINO) - -
¿Dónde lo dejaste?

PAULINO: ¡Desde cuándo me pagas por cuidártelo? (INTENTA -
HUIR DE NUEVO)

TRINO: ¡Viejo jijo de la....

CRISTINA: Suéltela Trino, déjelo por favor.

PAULINO: (BUSCANDO PROTECCION) Defiéndeme sobrino, son unas
fieras
No dejes que me peguen, hijo.

BENITO: Yo no puedo defenderlo tío. No sea miserable, di
ga qué hizo con el niño.

PAULINO: Nada, yo no hice nada. (LO TOMAN ENTRE ELOY Y --
TRINO).

ELOY: ¿Dónde lo dejaste?

PAULINO: ¡Suéltlenme!

TRINO: ¿Qué hiciste con él?

PAULINO: ¡Piedad!

ELOY: ¿Qué hiciste con el niño?

PAULINO: ¡Misericordia!

CRISTINA: ¡Suélttenlo! ¡Déjenlo, por favor! No le peguen, él no tiene la culpa, la culpable soy yo. No me dí cuenta qué tan egoísta era, déjalo mi vida.

(LEVANTA A PAULINO DEL BRAZO. LO SUELTAN

Le prometo que nadie lo vuelve a molestar, sólo - dígame. ¿dónde está mi hijo? ¿Le pasó algo malo al niño?

PAULINO: Yo no hice nada, se lo juro!

CRISTINA: Entonces ¿dónde está!

PAULINO: Me lo llevé a...dar una vuelta. Después fruimos a una fiestecita a casa de unos amigos, gente buena, como nosotros.

Entonces la Milady me ofreció cien pesos para que le presentara al niño para ir a pedir afuera de la catedral.

ELOY: ¿Y tú se lo alquilaste? Alquilaste a mi hijo para que se lo llevaran a pedir limosna...

CRISTINA: ¡Suéltalo, Eloy! Déjalo, mi vida. ¿Dónde está mi hijo? ¿Le pasó algo malo al niño?

PAULINO: Yo no se lo alquilé. Por ésta. Yo le dije que ni por todo el oro del mundo; un viejo honrado como yo no hace esas cosas.

CRISTINA: Sí, sí, entonces ¿dónde está?

PAULINO: No sé.

ELOY: ¿Cómo?

TRINO: ¿Qué?

PAULINO: No sé, cuando volví la cara el niño no estaba - -
allí, salí corriendo pero no lo ví, perdóneme - -
Cristina, le pido perdón de verdad, yo no quería
hacer ningún daño. El niño estaba bien contento
conmigo, riéndose con todo el mundo, y la gente -
daba y daba...

CRISTINA: Usted debe saber dónde vive esa mujer.

PAULINO: No vive, no tiene dónde, debe andar por ahí. Pe-
ro yo sólo no pude dar con ellos.

BENITO: Entonces: ¿qué esperamos?

ELOY: ¡Que alguien vaya por Catedral! ¡Cristina...!

CRISTINA: Sí, yo voy.

TRINO: Ya sé que no es asunto mío, pero yo quiero ayudar
les.

ELOY: Sí, gracias mano.

PAULINO: Que alguien vaya por la zona, a veces la Milady -
pide por los cuartos.

TRINO: Yo voy por allá.

(TODOS SE VAN. BENITO INTENTA IRSE Y PAULINO LO
LLAMA).

PAULINO: ¡Benito!

BENITO: ¿Y ahora qué quiere?

PAULINO: ¿Tú también estás enojado conmigo?

BENITO: ¿Pero qué está usted loco? ¿que no se da cuenta - de lo que hizo?

PAULINO: ¿Yo?

BENITO: ¿Quién entonces? Mire nada más: disfrazado de mendigo para vivir de la bondad de los demás. Aunque no le haya hecho nada al niño usted no merece perdón por hacer eso con su propia vida.

PAULINO: Tú tampoco entiendes. Yo llegué como tú a trabajar, estudiar, a cambiar al mundo; pero no había trabajo, mucho menos estudio. Un día tenía tanta hambre que en contra de mi dignidad estiré la mano, muchos pasaron sin verme siquiera, un buen hombre me socorrió y pude llevarme un pan a la boca. Yo no quería, me daba vergüenza, sentía miedo que alguien del pueblo me viera, pero el hambre me empujaba. Me dejé crecer las barbas, me compré unos lentes oscuros y busqué una buena esquina. Es el miedo ¿entiendes? Rodar no es bonito.

BENITO: Tío ¿dónde podría estar el niño?

PAULINO: Por la loma. A veces la Milady busca un rincón por allá.

(BENITO SALE CORRIENDO Y PAULINO CANTANDO SE DES-
POJA DE SU DISFRAZ DE MENDIGO).

PAULINO: Me vine pa'aca,
para mejorarme,
pero la ciudad
me hizo miserable,

Pues por el sistema
no hay oportunidad,
de ser más humano
y tener dignidad.

Pero aún es tiempo,
para mejorar,
todos los valores,
de la sociedad.

Pero no es muy tarde
para que usted cambie.
(SE REPITE. TODOS).

ESCENA IX

" EL BUEN JUEZ POR SU CASA EMPIEZA "

(ELOY Y CRISTINA EN EL PATIO DE LA VECINDAD ESPERANDO A LOS DEMAS).

ELOY: ¿Y Trino?

CRISTINA: Ya no debe tardar.

TRINO: (SALIENDO) ¡Qué tal!

ELOY: ¡Qué tal!

CRISTINA: ¡Hola!

TRINO: ¿Y el niño?

ELOY: ¡Shhhhh! Está durmiendo.

CRISTINA:

TRINO: ¿Ya no extraña a la Milady?

CRISTINA: Cómo no. Cada vez que la encontramos en el parque corre a sus brazos.

ELOY: Sí la Milady hasta nos quiere convencer que se lo dejemos a ella en lugar de llevarlo a la guardería, mientras Cristina va al círculo de estudios.

TRINO: ¿Y qué esperas? Ahí tienes una mina más segura -- que los pronósticos.

CRISTINA: ¡No! Nosotros pensamos que está en la edad de jugar y reír y demasiado joven para producir.

TRINO: ¿Y don Paulino?

ELOY: ¡uuuh! Imagínate: ahora que pasó de villano a -- héroe.

CRISTINA: Sí, ya hasta va a la escuela con su sobrino.
(ENTRAN PAULINO Y BENITO)

PAULINO: Hola.

BENITO: ¡Qué tal!

PAULINO: Venimos a pedir ayuda para hacer nuestra tarea.

CRISTINA: No, don Paulino, más tarde. Esta cita es para -- arreglar la vecindad.

TRINO: Y empezando por los baños, que están que ya no -- les cabe...

PAULINO: ¡Claro, claro, qué memoria la mía!

BENITO: Pues ya le estamos dando...

(ENTRE TODOS REMODELAN LA VECINDAD CANTANDO)

Únete a nosotros,
deja de llorar,
si quieres al mundo
podemos cambiar.
Agarra bien el compás,
únete con los demás,
aprende el nuevo ritmo
¡Solidaridad!
¡Solidaridad!
¡Solidaridad!
es el nuevo ritmo
de la humanidad.

CANCION FINAL: DE SOLIDARIDAD.

¡Ay compañeros!
qué mal nos va,
siempre problemas,
sin arreglar,
En el trabajo
y en el hogar.
con los vecinos
o con los demás.
Nunca pensamos
que hay algo más
y no luchamos
para transformar,
Nuestros valores
para adquirir
la nueva forma
de compartir.
¡Vamos compañeros
vamos a alcanzar,
una nueva forma
de comunidad. (SE REPITE)
Con el estudio
y la unidad
encontraremos
solidaridad.
Vamos compañeros...

6) CONCLUSIONES,

En la actualidad, dadas las circunstancias históricas por las que atraviesa el país, la necesidad de encontrar medios que nos expresen culturalmente y que nos ayuden a reflexionar nuestra problemática como nación, se hace cada día más grande.

Es por ello que la existencia de un Teatro Popular, en el que estén presentes de manera viva y crítica la problemática de las clases trabajadoras y sus intereses e inquietudes, resulta de vital importancia en el quehacer cultural de México,

Asimismo considero que un teatro de esta naturaleza que día con día se manifiesta más sólidamente como vehículo de expresión de las clases populares, es un elemento primordial en los procesos de cambio en las estructuras socioeconómicas de nuestro país, dado que sus proposiciones fundamentales están basadas en la necesidad de que el individuo luche por una mejor y mayor participación comunitaria en aras de una mejora sustancial, tanto desde el punto de vista ético-moral como económico, en la calidad de la vida de los mexicanos.

El Teatro Popular es una de las formas teatrales con mayor futuro en nuestro país. Un teatro que a cada montaje, a cada nueva experiencia evoluciona tanto formalmente como en las cuestiones referentes al contenido. Un teatro que habiendo comenzado con el montaje de obras clásicas de la literatura dramática y con improvisaciones al estilo de la comedia del arte, vislumbra la posibilidad de que se desarrolle hacia una forma popular de auténtico teatro musical me-

xicano. Y haciendo una comparación con otros momentos del desarrollo del teatro universal se puede decir que de aquellos pequeños actos CONASUPO, a los montajes actuales, media una diferencia similar a la habida entre las primeras farsas medievales europeas y el teatro desarrollado por Molière, quien se nutre de todo un largo camino de experiencias anteriores.

Una de las mayores satisfacciones que he recibido en el Teatro Popular ha sido el poder contar con una práctica como creador escénico que me ha permitido conocer y llevar a cabo una metodología de trabajo que anteriormente carecía, y que abarca practicamente todos los campos de la actividad teatral.

Una metodología que, partiendo de las proposiciones de Stanislavski y Brecht, y de las investigaciones en el campo de la bioenergética de Reich y Lowen entre otros, ha dado pauta al enriquecimiento y desarrollo de una forma teatral auténticamente mexicana.

Otra de las grandes satisfacciones recibidas, ha sido el conocer de manera viva y directa la problemática socioeconómica de las clases trabajadoras de nuestro país, lo cual me ha dado una mejor conciencia sobre el futuro histórico de México y sobre la enorme e importante función social que el teatro, como vehículo de análisis crítico de nuestra realidad.

Debo reconocer que como universitario, el hecho de trabajar en una actividad teatral de esta naturaleza, profundamente vinculada a las necesidades culturales de nuestro país, entraña una gran responsabilidad y un privilegio.

B I B L I O G R A F I A

- BOAL, Augusto, Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular, Nueva Imagen, México, 1982
- BRECHT, Berthold, Escritos sobre teatro, v. II, tr. Nélide Mendilharsu, Nueva Visión, B.A., Argentina, 1972.
- GARZON Céspedes, Francisco, El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- GRAMSCI, Antonio, Antología, selec. tr. y notas de Manuel Sacristán, 4a edición, s. XXI Editores, Méx. 1978.
- HORCASITAS, Fernando, El Teatro Náhuatl, UNAM, Méx. 1974.
- LOWEN, Alexander, Bioenergetics, Alexander Lowen, N;Y: Coward, McCann & Geoghegan, USA. 1975.

LUZURIAGA, Gerardo,

Popular Theater for social change in Latinoamérica, UCLA L.A. Center Publications, U. de Cal. L.A. -- USA., 1978.

MARCUSE, Herbert,

Ensayos sobre Política y Cultura, Ediciones Ariel, trad. Juan Ramón Capella, 2a Edición, Barcelona, - 1972.

MENDOZA Gutiérrez, Alfredo,

Nuestro Teatro Campesino, SEP. Méx. 1974.

OCHOA, Ramón,

El Teatro Chicano, Tesis de Licenciatura, Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, 1982.

SANCHEZ Vazquez, Adolfo,

Textos de Estética y Teoría del Arte, Antología, UNAM, 1972

_____, _____,

Estética y Marxismo vv. I y II, Ediciones ERA, 4a Edición, Méx. 1980.

H E M E R O G R A F I A

ADAME, Domingo,

"El Teatro Rural" en "El Gallo Ilustrado", supl.-
EL DIA, 4 Dic. 1983.

FREIRE, Paolo,

"La Educación al servicio de la cultura popular",
en Cuadernos, Educación para Adultos, v. 2, INEA,
Feb. 1984.

INEA,

Anteproyecto de Teatro Popular, copia mimeográfica
1983.

La Promoción Cultural, copia mimeográfica, 1983.

INEA,

Los siete campos de la Educación Informal, copia fotostática, 1982.

Objetivos y Funciones del Proyecto Puntos de Encuentro, copia mimeográfica,
1982.

INEA, Del. Tlaxcala,

Caracterización de la zona de trabajo y de los sujetos usuarios de Educación Básica Copia Fotostática. 1982

MERINO Lanzilotti, Ignacio,

"La Tradición fársica en México, Carpa y Revista Política, en supl. LA CABRA, Dic. 1980.

QUEVEDO, Carlos,

Experiencias de Teatro Popular en el Sector Campesino, SEDECOS, Santiago de Chile, Chile, 1970.

SANCHEZ Huesca, Ricardo,

"Teatro Trashumante: una experiencia terapéutica en los barrios marginales", en CONJUNTO, revista de teatro latinoamericano, Casa de las Américas, Cuba, v. 54.

SEP, Dir. de Culturas Populares,

Presentación de Objetivos y resumen de criterios generales sobre el método de trabajo, proceso creativo y funcionamiento del área rural del proyecto de Arte Escénico Popular, copia mimeográfica, 1977.

VALENCIA, Rodolfo,

"El Teatro como factor de promoción Cultural" en -- Cuadernos del Consejo Nacional Técnico de la Educación No. 3 1983.

"También en México los -- campesinos van al teatro" entrevista de Leticia Singer en "El Gallo Ilustrado", supl. EL DIA, 14, - Jul. 1974.

ZEPEDA, Eraclio,

En Entrevista a, CONASUPO, copia mimeográfica, 1973.



ELOY: Pero no puedes con tanto: trabajar, estudiar cuidar la casa, atender al niño...

CRISTINA: De todas maneras no pienso dejar el estudio, a veces -- siento que no sabemos ni para qué venimos al mundo. Y yo quiero saber...



TRINO: Miren eso...ese güey anda moto...

ELOY: ¿Cuál? es culpa del árbitro...

BENITO: Oiga y ¿qué es eso del peso...que baja?

¿qué quieren decir eso de las devaluaciones?

TRINO: ¡Tírale...! ¿qué esperas?... ¡Pues eso que ya no vale!..



TRINO: ¿Y a usted no le gusta danzar?

CRISTINA: a Veces...

TRINO: La invito, en "La Serpiente emplumada" hay un grupazo de miedo...

CRISTINA: Yo no bailo más que con mi marido.



PAULINO: Defiéndeme sobrino, son unas fieras, no dejes que me peguen...

BENITO: Yo no puedo defederlo, tío. No sea miserable, diga qué hizo con el niño.



BENITO: ¿Pues qué no es usted Paulino Machucho?
PAULINO: ¿Y qué con eso?
BENITO: Pues yo soy hijo de su hermana, la menor.
PAULINO: ¿Cuál menor?
BENITO: Su hermana la más chica, la que se casó con mi papá...



BENITO: No sea ingrato tío, nomás acuérdesese de cuando usted mismo salió del pueblo, cuántos sufrimientos no - - habrá pasado.
PAULINO: Pues si yo los pasé, ahora pásalos tú.