

1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



"ARTE ESCENICO POPULAR: PROMOCION TEATRAL Y UNA PROPUESTA ESCENICA"

T E S I S I N A
QUE PARA ^{RACU} OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO ^{ORDEN} EN ^{DRAM.} LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A:
TANNIA ^{Angela} AGUILAR BALDERAS



ASESOR: ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO, D. F.

2000

28 1408



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 esta 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.



Para los dos hombres más importantes en mi vida

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
¿QUÉ ES ARTE ESCÉNICO POPULAR?	4
1.1 Historia o hacia una caracterización... ..	4
Antecedentes.....	4
Caracterización de AEP.....	5
1.2 Organización y objetivos	9
CAPÍTULO 2	
PROMOCIÓN TEATRAL	12
2.1 Algunos antecedentes de la promoción teatral.....	15
2.2 Consideraciones generales respecto de la promoción teatral	18
2.3 Promoción en AEP	19
2.4 Los resultados de la promoción en AEP	21
CAPÍTULO 3	
OBSERVACIÓN Y EVALUACIÓN DE LA FIESTA NACIONAL DE TECOM REALIZADA EN TETELCINGO, MOR	26
3.1 Organización de la fiesta	27
3.2 Desarrollo de la XI Fiesta nacional de teatro comunidad	28
3.3 Evaluación	29
CAPÍTULO 4	
PROYECTO DE UNA PUESTA EN ESCENA DE SENSIBILIZACIÓN PARA LA PROMOCIÓN TEATRAL	32
4.1 Condiciones del lugar	32
4.2 La obra	34
CAPÍTULO 5	
CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA	49
5.1 Justificación	49
5.2 Género dramático	50
CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFÍA	56
HEMEROGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	57

INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo se hizo una investigación acerca de la promoción teatral en nuestro país, partiendo de los planteamientos que se hicieron en el proyecto de Arte escénico popular y muy brevemente vislumbrando sus aplicaciones actuales en TECOM, asociación promotora teatral, donde laboran algunos miembros del antaño Arte escénico.

A través de una muy somera escalada temporal llegamos a Arte escénico popular, programa que funcionó entre 1977 y 1982, bajo el auspicio del presidente López Portillo. ¿Por qué la investigación versa sobre Arte escénico popular? Porque, a pesar de ser la continuación de un proyecto muy parecido de teatro popular (véase el capítulo 1), incluso planteado por las mismas personas, a través de él se planteó una nueva modalidad de hacer teatro más estructurada de lo que se había propuesto antes: la promoción teatral. Y es la promoción teatral el eje principal de éste trabajo. En el primer capítulo se hizo una caracterización sobre éste proyecto: se presentan los sucesos más relevantes desde su formación hasta su decadencia. Más adelante se describió cómo estuvo estructurada la organización del programa y cuáles fueron sus objetivos al momento de su planteamiento.

En el capítulo dos se podrán ver una definición de teatro comunitario y una de promoción teatral. Se llegó a la conclusión de qué es teatro comunitario y qué es la promoción teatral a través de una recopilación de elementos imprescindibles para una mejor comprensión, tales como: aspectos sociológicos, experiencias de promotores teatrales. Después se hizo un recuento de las experiencias de promoción teatral más representativas a lo largo de la historia de nuestro continente, para con ello lograr una visión de conjunto respecto de la promoción teatral. En otro apartado se encontrarán algunas consideraciones respecto de la promoción: opiniones de expertos en la materia, y algunas experiencias promocionales alejadas de Arte escénico popular, ya sea geográficamente o temporalmente. Más adelante se halla la experiencia desprendida de la promoción en AEP, cómo funcionó desde su organización hasta su aplicación en las comunidades. Se podrá ver cómo fue que los directivos del proyecto planearon e implementaron un taller para promotores, aspecto nuevo en el ámbito de la promoción, y cómo al final modificaron sus planteamientos iniciales, llegando a la conclusión de que había que presentar al teatro en la comunidad

desde otro enfoque: a través de un espectáculo de promoción teatral. Por último se recopilaron las experiencias desprendidas de la última etapa de AEP y las conclusiones a las que llegaron los miembros del programa.

En el capítulo siguiente se relató cómo se desarrolló la XI Fiesta nacional de TECOM. ¿Con qué objeto? Pues con el de establecer dos hechos: por un lado ver qué evolución ha tenido la promoción teatral desde que desapareció AEP y el otro, establecer las condiciones de trabajo de una comunidad donde se planteará llevar una obra de promoción teatral. En éste capítulo se relataron los acontecimientos más importantes respecto de la promoción teatral; se hizo un análisis respecto del cumplimiento de los objetivos promocionales de TECOM y se observó hasta qué punto a la fiesta asistieron grupos de teatro comunitario.

Uno de los objetivos de este trabajo es el de aprovechar la experiencia de AEP y de su descendiente TECOM, para plantear, aunque sea hipotéticamente, una obra donde se verterían todos esos años de arduo trabajo en la síntesis de un espectáculo. Por ello en el capítulo cuatro se encontrará una obra de mi autoría, que trata de sintetizar la problemática de la comunidad de Tetelcingo, Mor. Con anterioridad a la redacción de la obra se ejecutó una investigación, más basada en la observación y la interacción con la comunidad, que en los documentos; método de gran relevancia, según vislumbre a través de lo que plantearon los directivos de AEP en las conclusiones de su trabajo. Esta propuesta está sustentada en las conclusiones a las que llegaron los miembros de Arte escénico popular, en su última etapa. Este proyecto surgió como resultado de mi participación en la Fiesta de teatro comunitario de TECOM, he ahí la razón de ser del capítulo anterior, donde se evalúa la fiesta, como punto de partida para promover el teatro en la comunidad anfitriona.

En el capítulo cinco se plantean las características de la obra: desde la justificación del tema elegido hasta algunos elementos de construcción dramática: personajes, género dramático.

Finalmente aparecen las conclusiones a las que llegué luego de todo el trabajo de la investigación de las que me gustaría resaltar las siguientes. El resultado del trabajo de promoción se resume básicamente en el trabajo con la comunidad y el deseo (o necesidad social) de crear comunicadores capaces de expresar estéticamente sus inquietudes. A través de la promoción teatral se quiere llegar más allá de proponer un panfleto con tintes políticos o de ensayar los posibles caminos de una revolución. La promoción teatral de Arte escénico popular acortó distancias de remotos lugares llevando el teatro. De hecho trató

de convertirlo en sustento de las preocupaciones comunicativas de los habitantes de la comunidad y también, por qué no, como medio de entretención de calidad, en contrapunto con la decadencia de la televisión mexicana y sus medios de alienación.

CAPITULO 1

¿QUÉ ES ARTE ESCÉNICO POPULAR?

1.1 Historia o hacia una caracterización.

Antecedentes

Arte escénico popular fue un proyecto auspiciado por el gobierno que se propuso llevar el teatro a las comunidades golpeadas por la marginación, ya fuera por su condición geográfica (lejanía respecto de los centros político - económicos), ya por su condición económica (poder adquisitivo deficiente), ya por su inexistencia frente a los programas de gobierno (población infantil).

Su antecedente más remoto, es decir, el proyecto de promoción teatral patrocinado por el estado más alejado en el tiempo, es el teatro de las Misiones culturales implementado por la Secretaría de educación pública (SEP) en el periodo comprendido entre 1934 y 1940. A través de este teatro se hicieron llegar a las comunidades campesinas conocimientos prácticos, útiles en su quehacer campesino, tales como enfermería o técnicas agrícolas.¹

Posteriormente, en 1950, se creó otro proyecto institucionalizado, dependiente esta vez del CREFAL (Centro Regional para la Educación Fundamental de América Latina). Este proyecto, también dirigido al campesinado, abordó espectáculos con temas despolitizados²

Finalmente, el antecedente más cercano a AEP, fue el Teatro CONASUPO de orientación campesina, que fue un proyecto con la pretensión de instruir técnicamente a los campesinos, acerca de la manera más beneficiosa de colocar sus productos, salvando a los oportunistas intermediarios. Funcionó de 1971 a 1976, en un principio con estudiantes de la Escuela de Teatro que llevaban montajes a las comunidades. La experiencia recogida por este proyecto se vio posteriormente mejorada y aplicada en AEP; esto debido a que sus

1 Chabaud, Jaime, *El teatro rural en México* en Escenarios de dos mundos: laboratorio teatral de Iberoamérica, Tomo 3. Pág. 149-150.

2 Adame, Domingo, *El teatro patrocinado por el estado* (tesis), FFYL, UNAM, 1986, pág. 67-68.

principales encargados -Rodolfo Valencia y Germán Meyer- participaron en el programa de Arte escénico popular, continuando así la experiencia. Por tal motivo se mencionará constantemente al proyecto de teatro CONASUPO para determinar sus aportaciones a AEP y las modificaciones que se les hicieron a sus planteamientos iniciales.

Caracterización de AEP

Arte escénico popular fue un programa de promoción teatral que logró implementarse, luego de largas gestiones en 1977, en la Dirección general de culturas populares. Su objetivo principal fue: difundir el teatro en el campo, en zonas marginadas de la urbe y hacer teatro infantil. Sus funciones, enfocadas básicamente a obtener resultados sociales, se derivaron del *Programa para una difusión popular del teatro*, elaborado por los antiguos promotores de Teatro CONASUPO de orientación campesina y éstas fueron:

- Una manifestación social.
- Un instrumento educativo.
- Un instrumento de comunicación.
- Un instrumento de transformación.³

Sin embargo los objetivos originales escasamente llegaron a cumplirse, limitándose el trabajo al campo y

"...además, sin recursos. Sobrevivió (AEP) a través de convenios con otros organismos, (y seguramente gracias a la voluntad de los promotores) enfocando la situación de los productores y cortadores de caña, por citar dos aspectos"⁴

La manera de alcanzar tantos y tan diversos medios campesinos fue a través de la promoción teatral (modalidad cargada de la experiencia de Teatro CONASUPO). Según relata Valencia -director artístico del proyecto- la convocatoria fue lanzada primeramente a más de mil maestros, quienes tomaban un curso de danza folklórica en el D.F., luego la convocatoria se dirigió a todos los maestros rurales que tuvieran alguna habilidad artística, y así se

³ Frischmann, Donald, *El Nuevo Teatro Popular en México*, INBA, México, 1990, p. 72-73

⁴ Meyer, Germán, "*Caminando los senderos de una experiencia de promoción teatral en el campo*", *Escénica*, 4-5, UNAM, sep. 1983, p. 58.

conformaron los primeros grupos. La táctica era crear una larga cadena que iniciara con dichos maestros, previamente capacitados en los cursos impartidos por varios conocedores de las artes escénicas, para que luego se lanzaran a sus comunidades a la exhortación de la creación teatral, "...contando con el peso que tiene el maestro en la comunidad para que siguiera haciendo teatro en ella..."⁵ con los campesinos y para ellos.

Meyer -encargado de la promoción teatral de Arte escénico popular- aseguró que la conformación del grupo teatral comunitario, se vislumbró luego de algunas semanas de trabajo y, que de acuerdo a su experiencia, la unificación y la elaboración de la obra se facilitó con algún interés en común, es decir, su vinculación a alguna lucha o el reconocimiento de alguna instancia. Sin embargo lamentó las continuas deserciones habidas lo que provocó una reorganización del trabajo. Textualmente Meyer escribió:

"Generalmente la conformación del grupo se va definiendo después de varias semanas de trabajo. Tratamos que el grupo vaya integrándose según sus propias características. Hemos constatado que la similitud de intereses, su vinculación concreta con una lucha, o el reconocimiento y apoyo de alguna instancia (autoridad municipal, centro cultural u organización independiente) facilitan la cohesión del grupo, su permanencia, así como también la elaboración de la obra. Sin embargo nos enfrentamos a constantes deserciones de elementos (...)
Esto nos obligó a plantear el trabajo en función, también de esta inseguridad."⁶

1980 fue un año difícil para Arte escénico popular, al parecer la falta de apoyo económico evitó la formación de un nuevo grupo de promoción teatral y frenó la realización de dos eventos proyectados, por otro lado al interior había deserciones y además en un par de comunidades no se produjo ninguna obra. Hasta que el siguiente año el apoyo de Culturas Populares se hizo sentir y casi al final cuatro promotores empezaron a trabajar en Oaxaca en una obra que sería utilizada para la promoción en la zona, sitio donde fue la última etapa de Arte escénico - otra vez fin de sexenio e inicio de una difícil crisis económica en el país- y en donde se redactó el *Cuaderno de Teatro Campesino*.⁷

⁵ Rodolfo Valencia [Entrevista] citado por Frischmann, Donald, *op. cit.*, p. 74.

⁶ Meyer, Germán, *ibid.*, p. 59.

⁷ Frischmann, Donald, *ibid.*, p. 77.

Un hecho determinante para Arte escénico fue la experimentación de nuevas formas de hacer teatro, la utilización del espacio, la invitación al indígena a prestarse para una experiencia diferente de conocimiento y de relación, elementos mejor aprovechados por los indígenas desprovistos de los prejuicios de la gente citadina, según coinciden Meyer y Valencia.

Desde una segunda etapa de Teatro CONASUPO se utilizaba una metodología para llegar a la sensibilización, la cual se siguió utilizando en AEP. Dicha metodología fue el "...resultado de una larga y fructífera investigación de los medios y modos expresivos del actor y su problemática, así como de la definición, estudio y profundización del lenguaje literario y aún del concepto de actor".⁸ Era una técnica basada en la bioenergética, básicamente en el sistema de sensibilización de Betty King y desarrollada por el maestro Rodolfo Valencia como método de formación actoral.⁹ Esta metodología era aplicada también con los promotores de Arte escénico popular, y a través de la respiración pretendía llegar a:

- La unificación orgánica del sujeto y a la toma de conciencia de sí.
- La conquista del presente: del "aquí y ahora".
- Relajación orgánica dividida en dos fases:
- Registro parte por parte - y desde la planta de los pies hacia arriba- del estado físico-emocional del sujeto
- Relajación y reconstrucción emocional
- Relaciones dramáticas en el espacio.
- Ejercicios de interrelación (teatro); de comprensión (creación y desarrollo del conflicto); de agresividad (entendiendo esto como conocimiento y liberación de la energía vital bloqueada, generalmente, por los procesos de dominio, educación y frustración).¹⁰

⁸Valencia, Rodolfo, "*Metodología del teatro campesino*", Acotación, Boletín del CITRU, 3, ene-jun 1992.

⁹Valencia, Rodolfo, Teatro *Indígena contemporáneo* (ponencia), II Coloquio Internacional de Etnoescenología, Cuernavaca. Mor. Junio 1996.

¹⁰Valencia, Rodolfo, *Metodología del teatro campesino*, *loc. cit.*, p.4

Respecto de su metodología Valencia escribió:

La síntesis aquí expuesta sobre la metodología empleada se ha querido constreñir a nuestra experiencia en el teatro popular en sus diferentes etapas y en relación con el proyecto de investigación de la metodología del teatro popular y sus resultados. Sin embargo, esto no quiere decir que sus posibilidades se limiten al entendimiento de campesinos, por el contrario, consideramos que es una metodología adecuada para propiciar el surgimiento de un nuevo actor, liberado de la carga del personaje literario, que lo obliga a cargarse de elementos exteriores, en lugar de buscar en la ilimitada diversidad de su propio ser.¹¹

Sin embargo, Domingo Adame en su tesis de licenciatura, mencionó que cada director aplicaba el método de diferente forma, de acuerdo a su interpretación. Y dice:

"En realidad su práctica [de la metodología] en común sólo fue posible en el último año de actividades de AEP, cuando la mayoría de los directores e inclusive actores que ya había realizado un montaje anterior, tuvieron un mejor conocimiento del mismo"¹²

He tenido oportunidad de trabajar con ex-alumnos de Valencia y con él mismo, y puedo decir que la metodología que él propone requiere de una búsqueda constante dentro de las posibilidades humanas del actor, por ello su explicación, donde aclara que su método es aplicable a cualquier entorno. Sin embargo, en algunas de sus clases mencionó que el método tenía mayor efectividad en los campesinos que en las personas de las ciudades, quienes somos seres hechos a la medida de un sistema cultural de rígidos códigos de comportamiento y estamos poco dispuestos a encontrarlos con nuestro ser fuera de ese entorno. En mi opinión, el método de Valencia es uno de los más estructurados y propositivos -en el entorno teatral donde se ha desenvuelto-, y que encamina una búsqueda hacia el teatro de un lenguaje universal, a través de la búsqueda del ser del actor.

Los promotores y directivos, consecuentes con los estatutos originales de AEP, no tenían el propósito de llegar a la culminación de una obra, sino que el proceso a través del cual se llegaba a ese objetivo era la meta en sí.- donde

11 *Íbidem*

12 Adame, Domingo. *El teatro patrocinado por el estado (tesis)*. loc. cit. pág. 130

gran parte de la comunidad estaba inmersa. De hecho, según la *Memoria* de Arte escénico popular se pretendía un teatro "no tanto para la representación sino para la acción". La metodología consistía, llanamente, en identificar la o las problemáticas características de cada lugar y partiendo del análisis crítico de dicha problemática llegar a la creación colectiva de un espectáculo, a fin de crear conciencia o lucidez de la misma. La proposición de un teatro rural *profesional* partía de la necesidad de aprovechar el sentido dramático del conflicto humano, para que a través de su conocimiento la comunidad pudiera utilizarlo como modo de expresión de problemas y situaciones contemporáneas, por ello se requería que los espectáculos tuvieran un nivel óptimo de calidad, tanto en su aspecto formal, como de contenido y no para ilusionar o impresionar, sino para dejar testimonio de sus valores críticos y estimulantes.¹³

El proyecto de Arte escénico popular terminó inconcluso, sin haber alcanzado todas las metas propuestas, ya que sus organizadores tuvieron que enfrentarse a la situación económica y a la apatía de algunos promotores, quienes terminado su "contrato" no retomaban el conocimiento ya por falta de ganas, ya de alicientes económicos. A pesar de las adversidades económicas la semilla del teatro quedó plantada en más de una comunidad, donde se prolonga la tradición, a pesar de haber muerto el proyecto. Y sobre todo se queda en aquellos que comprendieron que el teatro es una valiosa arma de expresión, valor inculcado por Arte escénico popular, el cual más allá de producir actores, indujo a sus participantes a utilizar responsablemente éste medio de comunicación, sin olvidar la búsqueda de una estética propia.

1. 2 Organización y objetivos.

El programa de Arte escénico popular inició sus actividades bajo la dependencia de la Dirección de culturas populares, recién dirigida por Rodolfo Stavengaven. Dicha dependencia, a su vez, estaba subordinada a la Secretaría de educación pública. El proyecto de AEP, coordinaba el área de programación y operación y el taller de teatro, al que asistían los futuros promotores, instalado en el D.F.

Los objetivos de AEP en sus inicios fueron abarcar tres áreas específicas: la rural, la urbana y la infantil. Con cada una de ellas se tuvieron objetivos

¹³Adame, Domingo, "El teatro rural patrocinado por el Estado", Escénica, 11, oct: 1985, p. 10.

determinados, pero en general se perseguía, en cada una, la creación de grupos de teatro a través de un promotor teatral. En la zona urbana los participantes serían los maestros rurales, los promotores indígenas y grupos de la comunidad. En la zona urbana serían actores-promotores, directores-promotores, grupos invitados y de aficionados. Y en la infantil actores-promotores y grupos de niños de barrios y comunidades.

Los objetivos de AEP pretendieron crear un público de teatro, elevar el nivel cultural e impulsar el interés en el hecho político del país. Por otro lado se deseaba sensibilizar al espectador -principalmente de las áreas rurales y/o marginadas- para luego convertirlo en creador y expositor de su problemática.¹⁴

De acuerdo a la tesis de Domingo Adame, antes referida, los objetivos de Arte escénico popular fueron los siguientes:

Objetivo general:

Fomentar el interés por la actividad teatral, elevar el nivel cultural de las clases populares e impulsar su participación en la vida política del país, consolidando su identidad cultural.

Objetivos particulares:

- ⇒ Abarcar aquellos sectores urbanos y rurales que se consideran marginados dentro de la cultura del país.
- ⇒ Que la población no sólo sea receptora pasiva de la cultura, sino creadora y participante de ella.
- ⇒ Permeabilizar la sensibilidad de los individuos para que en una primera etapa se conviertan en espectadores y posteriormente en creadores.
- ⇒ Estimular el interés por el teatro como actividad educativa y recreativa y como medio de concientización.
- ⇒ Difundir el teatro universal, mexicano, indígena y las creaciones propias de la comunidad.

¹⁴Adame, Domingo, *El teatro patrocinado por el estado* (tesis), FFYL, UNAM, 1986, pág.116.

Objetivos para el área rural:

- ⇒ Promover y difundir la actividad teatral en el medio rural en los diferentes sectores mestizos e indígenas.
- ⇒ Comunicar entre sí a las comunidades más apartadas, haciéndolas partícipes en el proceso de integración nacional, mediante el fortalecimiento de sus propias expresiones tradicionales, y el conocimiento de la realidad sociopolítica del país.
- ⇒ Poner el teatro al servicio de la educación en el medio campesino, promoviendo en el magisterio su interés por las manifestaciones teatrales.¹⁵

15 Adame, Domingo. *El teatro patrocinado por el estado*. (Tesis) loc. cit. Págs. 116-117

CAPITULO 2

PROMOCIÓN TEATRAL

Como se expuso en el capítulo anterior, Arte escénico popular fue un proyecto sustentado por el gobierno, que germinó de la experiencia de Teatro CONASUPO¹⁶, y que habiendo evolucionado sus planteamientos originales, se propuso hacer teatro comunitario a través de la promoción teatral. Pero, ¿qué es teatro comunitario? y ¿qué es promoción teatral?

Algunos autores¹⁷ definen al teatro comunitario como un teatro hecho por y para la comunidad, que parte de los antecedentes prehispánicos teatrales existentes en la comunidad y que busca una estética propia a través del respeto de las expresiones artísticas preexistentes.

Sin embargo me gustaría adentrarme en la definición estableciendo algunos conceptos. El término comunidad, del latín *communis*, expresa las relaciones sociales entre hombres, que comparten, además de un espacio determinado, los mismos intereses y necesidades. La comunidad es entonces "... una estructura integrada por una forma histórica de producción, un sistema de estratificación social y un conjunto de instituciones y valores sociales, todo lo que configura una unidad social en un espacio geográfico."¹⁸ No basta con compartir un espacio, es necesaria la conciencia de trabajar para alcanzar fines mutuos que satisfagan intereses comunes.

Una definición de comunidad más precisa es la siguiente: "La comunidad es una agrupación organizada de personas que se perciben como unidad social, cuyos miembros participan de algún rasgo, interés, elemento, objetivo o función común, con conciencia de pertenencia, situados en una determinada área

¹⁷ Véase *El teatro comunidad* de Francisco Navarro en Repertorio, Nos. 9-10-11 y la ponencia *La experiencia escénica tradicional en la propuesta de Teatro-Comunidad* de Francisco Acosta, leída en el II Coloquio Internacional de Etnoescenología, Junio, 1996. Cuernavaca, Mor.

¹⁸ Kisnerman, Natalio, et. al. *Teoría y práctica del trabajo social*, Tomo V Comunidad, Ed. Humanitas, 1986, Buenos Aires, pag. 35.

geográfica en la cual la pluralidad de personas interacciona más intensamente entre sí que en otro contexto."¹⁹

Partiendo de la definición anterior entenderíamos al teatro comunitario como un teatro hecho por un grupo de personas que comparten intereses estrechamente ligados a un pasado histórico y a un terreno físico, los cuales los definen y determinan. Esta determinación humana compartida, forma lazos que propician el trabajo en conjunto; en este caso el hacer teatro. Pero entonces esta definición necesariamente nos remitiría a los orígenes del teatro, en donde - en esencia- el teatro era hecho por y para la comunidad. Sin embargo, el matiz que da la diferencia entre el teatro comunitario y el demás teatro es su esencia. Con esto me refiero a que el teatro comunitario tiene como característica el rescatar y narrar su propia memoria histórica, y a través de ello reafirma a su hacedor como miembro de una comunidad. En una de sus visitas a México el escritor José Saramago hacía referencia al destino del hombre: "nunca seremos más que la memoria que tenemos y esa es la única historia que tenemos que contar"²⁰

Esta determinación del ser humano, como ente social, es la que le da sentido al teatro comunitario. Se percibe a sí mismo -el ser humano- como parte de un engranaje donde confluyen las necesidades de un grupo. En este teatro el ser humano no existe como individuo aislado, existe como el presente de un encadenamiento de hechos irrevocables. Como seres sociales que somos y con nuestra necesidad de pertenencia a un grupo, sobresale nuestra necesidad de responder a la pregunta primigenia: ¿quiénes somos? El intento de responder a esa interrogante nos conduce a buscar en la memoria histórica y afirmamos y afianzarnos a la tierra a través del otro, en el ámbito de la comunidad. De esa necesidad inevitable se alimenta el teatro comunitario.

El teatro comunitario es un teatro emergente que se propone resolver problemas específicos, dejando una reflexión o planteando disyuntivas a los problemas dados. Es hecho por una parte de la comunidad (el grupo) y un promotor, quienes retroalimentados, procuran llegar a la creación de un espectáculo teatral, la mayoría de las veces de creación colectiva. Es muy

¹⁹ Ander-Egg, Ezequiel, *Metodología y práctica del desarrollo de la comunidad*, México, Ed. El Ateneo, 10 ed., 1989. pág. 45.

²⁰ Pablo Espinosa, *Nuestro único destino es contar nuestras historias: Saramago*, La Jornada, México, D.F., Año 14, Núm. 4862, pág. 39.

importante esta relación que se establece entre el grupo y la comunidad, pues si bien es cierto que en el espectáculo participan directamente sólo algunos miembros de la comunidad, la comunidad participa indirectamente, proveyendo elementos necesarios para el espectáculo, como son espacios donde ensayar, vestuario, tradición oral.

En el teatro en comunidad o comunitario, se manifiesta una relación dialéctica. Por un lado se trata de rescatar la memoria histórica de un grupo social, pero por el otro no todo el grupo puede participar en este proceso, por lo menos no de manera activa. Sin embargo, yendo más a fondo nos damos cuenta que, si bien el espectáculo es trabajado por algunos miembros de la comunidad y un agente externo (el promotor), toda la búsqueda estética no es producto de ese grupo específico sino que es producto de un proceso histórico, donde en mayor o menor medida, todos los miembros de la comunidad participaron.

La promoción, literalmente, es la acción de iniciar o adelantar una cosa, haciendo las diligencias para su logro. El promotor es sinónimo de organizador. La promoción teatral sería entonces "...el conjunto de acciones y estrategias que posibilitan la creación del Teatro comunidad"²¹

Es el acercar al teatro como posible medio de expresión y búsqueda de una estética que identifique estrechamente a sus hacedores con el lugar de origen, ya sea la tierra, la cultura o las tradiciones. Implica algo más que el deseo de crear un espectáculo con gente no del todo ajena al teatro, implica la búsqueda de una metodología que se adecue a las necesidades de la comunidad y de la estrategia justa para lograr que funcione.

Paradójicamente, esta búsqueda que debería darse en el teatro comunitario es propiciada por una persona ajena a la comunidad. El promotor es entonces el impulso externo que hace que el teatro viva dentro de la comunidad. ¿Cómo es posible que alguien extraño a mi entorno me diga cómo puedo llegar a un lenguaje que me identifique como parte de una comunidad? Respecto a esta interrogante encuentro dos alternativas.

²¹ Navarro Sada, Francisco, *Pautas para el análisis de la promoción teatral comunitaria (su metodología y el método de la creación teatral participativa)*, inédito, 1992. pag. 5 (* Ahora este autor prefiere el término de Teatro comunitario.)

Por un lado, me parece que la propuesta de AEP de llevar a maestros rurales a las comunidades fue acertada. Esto, al menos en teoría, tendría que lograr la aceptación del promotor en la comunidad, por ser el maestro parte de una comunidad rural. La experiencia previa de trabajar en comunidades le proporcionaba al promotor elementos de los que podía valerse para ser aceptado como nuevo miembro de la comunidad - desde el punto de vista de realizador de una función diferente- como prestador de un servicio social.

Por otro lado, es importante recalcar que todo lo que respecta al ser humano no le es ajeno a cualquier persona, en cierto modo todos pertenecemos a la gran comunidad que es el mundo, donde ningún problema nos es ajeno. Pero el problema de la promoción no reside en la dificultad de aceptación del promotor; el problema residiría en la aceptación del teatro. Al inicio de AEP, se dieron las bases para dar una formación a los futuros promotores, teniendo solamente en cuenta que la adquisición de un conocimiento general del teatro era suficiente para persuadir a una comunidad a hacer teatro. Después la experiencia demostró que a esa formación le harían falta los elementos que mediaran la promoción teatral, es decir elementos didácticos. Cosa que no se tomó en cuenta en el diseño del taller para promotores. No es lo mismo ser un conocedor de teatro que ser un promotor de teatro. Adelante veremos si la promoción tal y como la manejó AEP dio resultados satisfactorios.

2. 1 Algunos antecedentes de la promoción teatral

A lo largo de la historia de América Latina la promoción cultural ha tenido diversos orígenes, vertientes y aplicaciones. Esta promoción ha sido pues, utilizada con distintos fines, tanto para darle un sentido religioso y redentor a la existencia humana, como lo hacen las pastorelas, o para emitir una protesta justa ante la insolencia del poder, como lo hacía Luis Valdés con su teatro campesino. Mencionaré las corrientes promocionales más representativas.

En la misma década en que ocurrió la conquista española de América, Cortés, en su afán redentor, solicitó a la corona española enviase devotos religiosos, quienes salvarían el descanso eterno de los habitantes de las indias. Al conocer las representaciones socio-religiosas de los indígenas, los evangelizadores se dieron a la tarea de sincronizar fechas y de adoptar elementos culturales, para crear representaciones teatrales que atrajesen el interés al catolicismo. Dada la impotencia de los evangelizadores de superar la barrera de las lenguas indígenas, se vieron en la necesidad de promover un teatro rústico -al principio-

que era ejecutado por los propios indígenas y en su misma lengua, lo que da origen a un ecléctico teatro denominado teatro evangelizador en lengua náhuatl. Este teatro fue hallando paulatinamente su espacio en la cosmogonía de los indígenas, su expansión territorial fue lograda gracias a la fuerza de la fe católica. Los elementos prehispánicos que subyacen en su temática fueron las permisiones necesarias para conseguir la efectividad de su propósito original. La tradición ha perdurado a lo largo de los años y es por eso que en cada celebración religiosa podemos encontrar representaciones teatrales que expresan una temática cristiana a través de elementos prehispánicos. A pesar de que en su inicio el teatro evangelizador tenía poco de popular, su desarrollo posterior y sus múltiples encauces me permiten incluirlo como antecedente de la promoción teatral.

De hecho Ohón Arroniz justifica la creación del teatro de evangelización y cómo ésta se entrelazó con las fechas religiosas relevantes prehispánicos como una forma de garantía de aceptación del teatro y por ende del cumplimiento de la misión evangelizadora:

El teatro de evangelización parece haber nacido por una carencia: la dificultad de expresión encontrada por los misioneros ante las barreras de las lenguas indígenas. Los naturales se negaron por años a escuchar los sermones de los religiosos. "La gente común estaba como animales sin razón -dice Pedro de Gante-, indomables, que no los podíamos traer al gremio y consagración de la Iglesia, ni a la doctrina, ni al sermón, sino que huían de esto, que nunca, como tengo dicho, los pudimos atraer, sino que huían como salvajes de los frailes, y mucho más de los españoles" [...] ¿Cuál fue la solución que Pedro de Gante encontró para darse a entender por los naturales de Anahuac? Él mismo nos lo dice: "Más por la gracia de Dios empecélos a conocer y entender sus condiciones y quilates, y cómo me había de haber con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando había de sacrificar algunos por alguna cosa, así como por alcanzar la victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes los matasen habían de cantar delante del ídolo; y como yo vi que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre para salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura e sin mácula; y esto dos meses poco más o menos antes de la navidad de Cristo, y también díles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque así

se usa entre ellos, conforme a los bailes y a los cantos que ellos cantaban así se vestían de alegría o de luto o de victoria...²²

En la cita anterior se resalta el hecho de que desde el origen del teatro de evangelización se tomó conciencia de la necesidad de adentrarse en las condiciones de la gente de la comunidad, y buscar una manera adecuada de dirigirse a ellos, para lograr el propósito que se perseguía. Este hecho fue una de las últimas conclusiones a las que se llegó con el programa de AEP donde se menciona : "... el objetivo de hacer teatro en la comunidad no puede ser el teatro, sino la comunidad"²³

En 1965 Luis Valdés fundó su compañía de Teatro campesino con el propósito de apoyar una huelga campesina, a partir de ahí su línea específica de acción fue hacia la solidaridad con movimientos de carácter laboral de los chicanos, en especial de los trabajadores agrícolas. Las obras representadas fueron llamadas actos y tuvieron una economía de recursos escénicos. Se propusieron inspirar en el auditorio la movilización social respecto a la problemática chicana y expresar el sentir de la comunidad hacia sus valores esenciales. En la caracterización de los personajes estereotipados, que intervenían en los actos, se promovió que fueran los mismos campesinos quienes representaran su realidad y una propuesta de cambio. Probablemente el propósito de Luis Valdés no fue el de promocionar el teatro como tal, sin embargo, la utilización que hizo de él, como medio para conseguir relevantes cambios sociales en su comunidad, lo convierten inevitablemente en promotor teatral. Valdés, a lo largo de diversos experimentos estilísticos y estéticos, pretendía crear una corriente cultural que le diera identidad a uno de los estratos más marginados de la población estadounidense. Su lucha por el rescate de los valores primigenios de este getho lo llevó a extender el teatro y hallar una estética intrínseca de los valores chicanos.²⁴

En un texto,²⁵ Augusto Boal mencionó que en 1973 hubo una promoción teatral, cuando el gobierno peruano inició una cruzada por la alfabetización en la que, entre otras actividades, el teatro pretendía utilizarse como un medio de concienciación. En el texto afirmó que el teatro es un arma y es el pueblo quien debe manipularla. Sin embargo el teatro se vio subyugado a los designios de

22 Othón Arroniz, *El teatro de evangelización en Nueva España*. *loc. cit* por Armando Partida, *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*, Tomo II, México, CNA, 1992. Págs. 38-39.

23 Meyer, Germán. "Caminando los senderos..." *loc. cit*. Pág. 59

24 Escenario de dos mundos: laboratorio teatral de iberoamérica. Tomo 3.

25 Boal, Augusto. *Una experiencia de teatro popular en el Perú*, en La Cebra, 1980

Boal, pues lo utilizaba con el propósito, no de crear un espectáculo, que con una forma y una temática definidas, expresase el sentir de la clase trabajadora y a la vez le sirviera de entretención, sino como medio de ensayo de posibles situaciones de cambio social.

2.2 Consideraciones generales respecto de la promoción teatral

La promoción teatral está ligada necesariamente al teatro popular y por derivación al teatro comunitario. Esta promoción requiere generalmente, o por lo menos según se ha demostrado históricamente, de un estrato de la población golpeado, incapaz, poco deseoso o temeroso de expresar su sentir. Es ahí donde aparece el teatro popular, del cual se ha escrito extensamente y sobre el cual haré algunas precisiones necesarias por la mejor comprensión de este trabajo.

Se ha dicho que el teatro popular es aquel que expresa el sentir y las demandas del pueblo -¿quién o quiénes son el pueblo finalmente?- no importando si el espectador al que está dirigido es un burgués o el desconcertante vacío de un salón de ensayos (Boal). También se dice que el teatro popular es un espectáculo que ambiciosamente procura conflictuar al espectador respecto de su realidad e invitarle al cambio de sí y de su entorno (Valencia).

En mi experiencia como espectadora puedo decir que el verdadero teatro popular es aquel que nace de la necesidad de un grupo social marginado por denunciar las injusticias que padece, por proponer soluciones vagamente equitativas y conciliadoras. Es ese que va dirigido, principalmente a sus iguales y luego a quien esté dispuesto a presenciarlo, y de quienes recoge sugerencias y retoma ideas para futuros espectáculos. Y, por último, creo que es un teatro nómada, por su misma naturaleza inestable, y porque sino sería un teatro comercial.

Es en este ámbito donde la promoción teatral tiene su campo de acción. Los promotores, salvando obstáculos económicos, de lenguaje y culturales, acercándose a las comunidades más inaccesibles llevan la propuesta de un desusado medio de comunicación y ofrecen lo más asertivamente posible -para garantizar la permanencia del teatro en la comunidad- una metodología que facilite el logro del espectáculo. En repetidas ocasiones los hacedores y promotores han establecido que "no pretenden crear actores profesionales", sin

embargo se valen de técnicas renombradas que van desde Stanislavski hasta el método de creación colectiva popularizado por algunos grupos teatrales de Sudamérica. He aquí un ejemplo de esto último, en las palabras de su creador: Augusto Boal:

... al teatro no le toca mostrar el camino correcto sino ofrecer los medios para que todos los caminos sean estudiados. Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero estas formas teatrales seguramente son un ensayo de la revolución (...) La práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real.

[...]

El espectador es menos que hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. El debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas esas experiencias del teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador, sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo.²⁶

Carezco de palabras más contundentes para resaltar la indisoluble relación que existe entre nuestro entorno asfixiante y la manifestación artística del teatro en Latinoamérica y cito a Ana Goutman:

*Mientras el rebelde y el disconforme eran contribuyentes de la misma sociedad y no actores para una realidad diferente, en cada región de Latinoamérica nace con características propias el personaje de la liberación que altera también el teatro.*²⁷

2.3 Promoción en AEP

Después de la Revolución mexicana el campo quedó abandonado de la mano de los administradores de la riqueza del país, la situación llegó a tan álgido punto que el gobierno no tuvo más opción que darle cierta cabida a las necesidades del campesino, y fue a través de la cultura como se proponía acercarse a la

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Goutman, Ana. Teatro y liberación. Serie de investigación y documentación de las artes. Segunda época, INBA/CITRU, México, 1989, pag. 16.

realidad de la población rural. Es entonces cuando tiene más auge la promoción sustentada por el gobierno: "la promoción de la cultura, las artes y la recreación inició su camino por la ruta tradicional del medio rural, apareciendo patriótica y festiva en cada fecha de conmemoración nacional. Pero no se quedó en eso, trascendió al festival y "la comedia rural" para convertirse en crisol de valores sociales y cimiento firme de una nuevo desarrollo cultural.²⁸

Entre los objetivos de Arte escénico popular se incorporó esta nueva "modalidad" -la promoción teatral-, y se pretendió conseguirla "...no a través de grupos profesionales... e itinerantes... sino directamente con la gente del lugar, con una perspectiva de teatro de barrio o de comunidad. Los integrantes de estos grupos... disponiendo de su interés, de su tiempo libre y de su buena voluntad, iban a poder aprender a utilizar el instrumento teatral para hablar de su propia realidad, de sus inquietudes y de sus deseos. El equipo central de Arte Escénico ponía entonces a disposición de este grupo un promotor que era el encargado de irse al lugar a trabajar con la gente ..."²⁹

Las actividades proyectadas para los promotores teatrales de AEP fueron: la formación de grupos teatrales en comunidades rurales, el apoyo a grupos existentes para el mejor aprovechamiento de sus propios recursos tradicionales y la cooperación en la capacitación de maestros rurales de la SEP.³⁰

Por otro lado Francisco Acosta ha señalado la necesidad de contemplar el desarrollo del lenguaje teatral, surgido de las tradiciones y formas propias de interactuar de los distintos grupos populares.³¹ Esto significa que la promoción teatral no impondría nuevas formas de expresión, sino que utilizaría las existentes, como medio de enraizar el teatro en la comunidad, valiéndose de sus propias armas. Con esto se facilitaría la identificación de la comunidad con el quehacer teatral, al ver que sus tradiciones podrían estar enmarcadas en otro contexto y con otros fines.

²⁸ Valenzuela, Ma. del Rosario, *SURATO (una experiencia en educación para el desarrollo comunitario)*, CEJUS-CONAFE, México, 1990, pág. 81

²⁹ Meyer, Germán, *Memoria del Proyecto de Arte Escénico Popular*, MS. inédito. Proyecto de Arte Escénico Popular, DGCP, SEP, s.f. pag. 15

³⁰ *Ibidem*, pag. 24

³¹ Acosta Báez, Francisco, *La propuesta de teatro comunidad*, MS. inédito, Papantla, Ver., 1990.

En conclusión, en Arte escénico popular se pretendió, a través de la promoción teatral, proporcionar una herramienta que sirviera para manifestar problemas reales con una estética propia -sin demeritar la tradición existente, ni desatendiendo a las nuevas tendencias artísticas, y propiciar la autogestión y afirmación de los grupos culturales marginados.

2.4 Los resultados de la promoción en AEP.

Los promotores de Arte Escénico Popular asistieron, como parte del convenio, al taller de teatro con sede en el D.F. La preparación que recibieron tuvo una duración de tres a cuatro meses. Dicha preparación consistió en una formación que abarcó tres niveles: artístico (clases de actuación, pantomima, danza), humano (orientación sociológica y antropológica) y cultural (asistencia a museos, exposiciones).

En teoría, el programa pretendió que los promotores a la vez que tomaban clases de actuación, adquirieran los elementos necesarios para transmitir sus conocimientos a los grupos. En el taller se abordaban los problemas comunes a las zonas marginadas, con el propósito de tener la información adecuada y dar orientación a los posibles problemas con los que se enfrentaría el promotor. La propuesta de creación del espectáculo tuvo fundamento en la creación colectiva y en función de ello se proporcionaron elementos a los promotores.

Cada brigada debía llevar un espectáculo con una propuesta clara del teatro que se deseaba hacer, localizando para su presentación, los posibles sitios de fácil germinación del mismo, ya sea por el interés intrínseco de la comunidad o por algún antecedente artístico.

Después de algunos meses, la experiencia demostró a los directores del proyecto que había que poner un énfasis mayor, no tanto a la adquisición de conocimientos estéticos, sino en la manera más eficaz de transmitirlos y lograr crear un vínculo entre el teatro y la problemática de la comunidad. Era indispensable tomar en cuenta las necesidades de la comunidad y verificar si realmente el teatro era el instrumento adecuado. El extensionismo cultural demostró que el teatro no se gesta en un campo árido de propuestas a soluciones reales. Es decir que el planteamiento necesario debía principiar con una sólida investigación acerca de la problemática del lugar y un compromiso real por hallar las soluciones justas. Un punto fundamental es el descubrimiento de que el buen resultado y la posible permanencia del teatro como instrumento

de expresión dependen en gran medida del respeto a la idiosincrasia de la comunidad.

Después de un primer acercamiento a la promoción se llegó a la conclusión de que el sitio debía ser seleccionado tomando en consideración ciertos elementos que se pasaron por alto al redactar el programa, por ejemplo era necesario tener un contacto en la comunidad y la certeza de que el grupo que arribase tendría el apoyo de alguna institución, para darle seriedad a la propuesta. Asimismo, el grupo debería estar mejor preparado para lograr una buena expresión en los espectáculos de sensibilización, tan buena que sedujese y persuadiese a la comunidad para hacer teatro.

Respecto de la obra de promoción Meyer mencionó:

"Refleja directamente lo que acabamos de subrayar en cuanto a la investigación: "El Gran Tiempo", si bien logran buen tratamiento teatral que pudimos verificar en el respeto e interés del público durante las funciones, no logró alcanzar el objetivo para el cual fue montada, a saber la motivación de la gente para hacer teatro con nosotros. Más bien estableció una distancia entre el actor y el público que permitía más la reflexión sobre los temas tratados que una posible visión de que eso era un teatro que ellos mismos podían hacer."³²

De hecho Meyer dijo que la obra de promoción "es un reflejo de las preocupaciones de la comunidad", sin embargo luego se percataron que el montaje de una obra con la gente de la comunidad se estaba convirtiendo en un fin, más que en un medio. Respecto a ello Valencia precisó:

"Nuestra finalidad nunca fue hacer de ellos [los miembros de la comunidad] actores profesionales en el mercado actoral del país, sino darles el instrumento teatro como auscultación y comunicación de su realidad y como diversión y juego creativo, del que tienen gran necesidad."³³

32 Meyer, Germán. *Memoria...* loc. cit. Pág. 58

33 Valencia, Rodolfo. *Teatro indígena contemporáneo*. Ponencia presentada en el II Coloquio Internacional de etnoescenología, Cuernavaca, Mor. Junio 1996.

La inconstancia de los promotores provocó un alto espectro de indisposición para con el teatro. Si uno de los objetivos fue que el teatro continuase, aún después de que el promotor había partido, entonces era necesario darle algún respaldo al proyecto inyectándole algo de seriedad. La motivación, parte fundamental del proyecto, consistía en una estabilidad que exigía un poco más de lo que el contrato estipulaba, no se trataba de montar un espectáculo medianamente inteligible, sino de crear ciertos vínculos con la comunidad y estar dispuesto a invertir el tiempo libre en fomentar amistades y conocer a la gente. Y tal vez ir un poco más allá y permanecer un tiempo después de presentado el espectáculo, tratando de resolver dudas o de dar asesorías. Tratar de sostener el mayor tiempo posible la propuesta del teatro como contundente herramienta de expresión y ponerla a disposición de quien se anime a usarla.

Por otro lado, la experiencia fuera del papel, en el mundo real arrojó conclusiones respecto a la dramaturgia. La multiplicidad de temas en un solo espectáculo, dificultaría su comprensión y diluiría su contundencia. Era -y lo sigue siendo- menester sacrificar los temas menos relevantes para abordar uno con mayor profundidad, después de todo, aquel tan mencionado dicho le queda perfecto a la situación: Roma no se hizo en un día. El uso de un lenguaje teatral adecuado y acorde a la cultura de la comunidad sigue siendo una ardua tarea a la que debe enfrentarse el promotor en una investigación que desde luego lo involucra a él y a los otros participantes del hecho teatral.

Desdichadamente todavía no se inventa un sistema en el cual cada quien se ocupe de su hacer y olvide las nimiedades del bienestar económico, el apoyo inconstante de las autoridades, bajo las cuales yacía el proyecto, restaban interés y las actividades del promotor se tornaron en un acontecimiento poco estimulante para los promotores. Lo más probable es que fue esa la razón la que les desmotivó, la misma que poco a poco fue medrando a los elementos de AEP. Lo que paulatinamente convirtió a los entusiastas promotores teatrales en maestros de actuación, quienes perezosamente abandonaron la búsqueda del vínculo entre el teatro y los problemas de la comunidad.

Cercano al fin definitivo del proyecto y con pocos recursos humanos y económicos se obtuvieron algunos logros, al concentrar esfuerzos en Sierra de Juárez, Oax. Fue ahí mismo donde se pudo montar una obra de sensibilización muy bien acogida, se redactó un cuaderno que recogía la experiencia del proyecto y, lo más importante, se dejó la semilla de una consulta profunda a la comunidad: ¿qué es el teatro y cómo puedo utilizarlo en mi comunidad?

Pregunta que definitivamente tendrá respuestas con matices tan sustanciales y contrastantes que asegurará la permanencia del teatro comunitario .

Algunos hacedores de teatro comunitario han aventurado premisas que de alguna manera le dan al teatro comunitario un limitado sentido de alcance. Se ha dicho que la experiencia en algunas regiones, donde se practica la creación del teatro, ha demostrado irrefutablemente que la sobrevivencia del teatro está indisolublemente ligada a los ritos religiosos que se hayan alrededor o subyacentemente de él. La religión, se dice, es el único mecanismo que supera los esfuerzos del promotor y que indiferentemente asegura la existencia del teatro en la comunidad. Pero, si bien es cierto que el sentido religioso le da un aplastante sentido de seriedad al teatro, finalmente no es lo que suscita su permanencia definitiva.

La experiencia del teatro comunitario ha mostrado que la efectividad de los esfuerzos del promotor recaen en gran medida en el aspecto motivacional, pero mejor aún en el descubrimiento del teatro como símbolo de expresión propia, tan maleable que puede apropiársele al injertarle un lenguaje propio, producto de una concienzuda investigación de las formas de expresión teatrales. Si la comunidad se percatase o le fueran mostradas las posibilidades que del teatro pueden lograrse, se apropiarían de él de la manera más natural, sin cuestionamientos de tipo pragmático.

Francisco Acosta relató el surgimiento de un grupo de teatro comunitario en una alejada región de Veracruz. Planteó las circunstancias previas a la llegada del coordinador del grupo: una demoleadora desunión que provocó la pérdida de algunos beneficios otorgados por el gobierno, así como la paulatina desorganización que evitaba retomar tradiciones típicas de la comunidad. La lengua para la gran mayoría de los habitantes es el náhuatl. Mencionó: "al principio la propuesta [de hacer teatro] es vista con desconfianza y sólo es secundada por dos o tres jóvenes". Sin embargo el resultado fue otro:

La actividad del grupo rompe la cotidianidad del lugar y los demás habitantes se van acercando poco a poco para presenciar el trabajo. Se llegan a congregarse en los ensayos hasta 300 espectadores, quienes ya no sólo se limitan a observar sino que empiezan a participar en las discusiones de la forma y el contenido que el montaje va tomando.³⁴

34 Acosta, Francisco. "Teatro Comunidad" en *La escena Latinoamericana*, nva. época, año 3, números 5/6, febrero /octubre 1995, pág. 56.

Luego de su experiencia como promotor, Acosta enfatizó: "Un arte escénico popular que parte de las tradiciones, que es ejecutado por los miembros de la comunidad, con sus recursos, con sus ideas, con sus vivencias, con sus ideas, con su manera de ver y responder ante los retos que la vida actual nos presenta".³⁵

Como se ve, se logró la creación de un espectáculo teatral en un ambiente enrarecido, aunque en sus inicios no despertó gran interés, a medida que se desarrollaban los ensayos la participación de la gente se extendía con mayor rapidez, llegando a ser el producto final el conjunto de las aportaciones de los espectadores y de los realizadores. Acosta no mencionó en su texto un posterior espectáculo -quizá al momento de publicar el artículo no se había dado la oportunidad de advertir futuros productos.

Esta experiencia conduce a una reflexión: ¿realmente es necesario preocuparse por la inestabilidad del teatro en las comunidades? ¿Son esfuerzos en saco roto las acciones del promotor en la comunidad? Deberíamos darnos por bien servidos si el teatro cumple con su función de instrumento revelador de realidades discordantes, por lo menos una vez, a la par que entretiene y moldea la cultura. Tal vez, en un mundo perfecto, estos espectáculos teatrales comunitarios sólo son necesarios como una primeriza reflexión de la realidad que nos rodea y su estancia imperecedera resulta totalmente vacua. Es decir, disfrutemos el proceso que conlleva a la creación de un espectáculo teatral y recojamos las experiencias para futuras reflexiones, olvidando asir un futuro que nos es a todos tan impreciso.

35 Ibidem, pág. 57.

CAPÍTULO 3

OBSERVACIÓN Y EVALUACIÓN DE LA FIESTA NACIONAL DE TECOM REALIZADA EN TETELcingo, MOR.

Toda la experiencia de promoción teatral antes descrita sirvió como punto de partida para la creación de una organización, desligada del estado, que se dedica a promover el teatro a través de una fiesta anual; esta organización es TECOM. Algunos miembros fundadores de ésta organización, fueron promotores activos del proyecto de AEP.

El objetivo de este capítulo es exponer cuál es la vertiente en la que desembocó la experiencia de la promoción teatral. En el caso específico de TECOM (Teatro comunidad) Por otro lado, la información aquí descrita servirá como punto de referencia para determinar las condiciones en las que se trabajaría la obra de promoción teatral, presentada en el próximo capítulo.

TECOM es una autodenominada Asociación nacional teatro-comunidad, que surge en 1987 y cuyo objetivo es "vincular, a nivel nacional, a los grupos e individuos dedicados al teatro popular, indígena, campesino y urbano, de los diversos sectores nacionales."³⁶

Según Francisco Navarro, la primera fiesta nacional de Teatro, surgió "como consecuencia del desarrollo de la promoción teatral en la Sierra Juárez y ante la necesidad de intercambiar experiencias e impulsar la misma actividad"³⁷. Este trabajo de promoción al que hace referencia es el realizado por AEP, en su última etapa.

Pero fue hasta la tercera fiesta teatral de TECOM que se decidió que las siguientes se llevarían a cabo en distintos estados de la República: de ahí surgió una convocatoria para reunirse y en consecuencia surgió la Asociación Nacional Teatro Comunidad, A. C. (TECOM).

36 XI Fiesta Nacional de Teatro-Comunidad, Tetelcingo, Mor. Programa de mano, pág. 4.

37 Navarro, Francisco. "El teatro Comunidad (Antecedentes y formas de trabajo)" en Repertorio, Universidad Autónoma de Querétaro, Agosto 1989, Números 9-10-11. Pág. 133.

Dentro de los objetivos de TECOM sobresalen la "consolidación y creación de una organización que integre, a nivel nacional, a los creadores e impulsores del Teatro Comunidad, generar y desarrollar un movimiento artístico comunitario amplio, cohesionado y creativo y contribuir a la creación de un teatro mexicano con base a un concepto de unificación y no estratificación de la población mexicana."³⁸

Todos estos objetivos que TECOM se propuso son perseguidos en las fiestas anuales que organiza. En 1997 tocó al estado de Morelos, específicamente a la comunidad de Tetelcingo, ser anfitrión. Ahí, tuve oportunidad de participar como parte del equipo de organización y distribución de espacios que ocuparían para sus representaciones los grupos de teatro comunidad.

3.1 Organización de la fiesta.

El primer paso para la realización de la fiesta de TECOM en Tetelcingo fue determinar la comunidad donde se llevaría a cabo. Posteriormente se consiguieron patrocinadores con cuyas aportaciones se hizo publicidad a la fiesta y se pagaron algunos gastos como alojamientos y transportación de los organizadores. En el caso específico de la fiesta realizada en Tetelcingo se consiguió el patrocinio de: PEMEX, ILCE, CNA, INAH, Dirección General de Culturas Populares, Escritores en lenguas indígenas y el Instituto de Cultura de Morelos.

Posteriormente, ya conseguidos los permisos necesarios, se organizaron reuniones públicas con los habitantes del pueblo. El propósito de dichas reuniones, hasta donde alcancé a percibir, tuvo como objetivo un mutuo conocimiento de ambas partes: por un lado se le presenta al pueblo la fiesta como una oportunidad de presenciar expresiones culturales de varios estados del país, por el otro, se indaga sobre las tradiciones del pueblo y se plantea hacer una muestra sincrética, entre las expresiones tradicionales de la comunidad y las diferentes propuestas de los grupos de otros estados. En el caso específico de Tetelcingo, se logró la asesoría de algunas personalidades con un amplio conocimiento de la lengua madre -el náhuatl- y de las tradiciones.

Una vez realizadas algunas reuniones en la comunidad, se pidió a los asistentes que fungiesen como promotores de la fiesta, invitando verbalmente o a través de

38 *Ibidem*, pág. 134.

volantes a las demás personas del pueblo y comunidades vecinas. También dentro de estas reuniones previas se determinaron los lugares, que durante los cinco días de la fiesta, servirían como alojamiento, comedor, y escenarios teatrales. En esta fiesta se determinó una escuela como comedor, y algunas explanadas escolares y cívicas como escenarios. También se contó con el centro ceremonial para la realización de algunos talleres. Y respecto al caso específico de la organización de espacios hubo un problema: el espacio destinado para ser dormitorio de los integrantes de los grupos teatrales no fue prestado, así que de improviso se colocó a las personas en un espacio al aire libre, lo que provocó varios resfriados por el frío clima decembrino.

Semanas antes de la fiesta se hicieron visitas para monitorear las condiciones en las que se trabajaría, así como la disposición de la comunidad receptora. En la última reunión previa a la fiesta, la gente se mostró muy interesada y dispuesta a apoyar en lo que fuese necesario.

Antes de la fiesta, los organizadores de TECOM se encargaron de hacer las notificaciones a los diferentes grupos con los que tiene contacto, posteriormente se confirmaron las asistencias y se organizó un calendario de presentaciones y de talleres, que se intercalaron dentro de la fiesta.

3.2 Desarrollo de la XI Fiesta nacional de teatro comunidad

El primer día de actividades fue muy ajetreado. Se llegó desde temprano a la comunidad. Se organizó el centro de operaciones, que fue una bodega. Y se empezó a registrar a los integrantes de los grupos que iban llegando, anotándolos en unos formularios y entregándoles un gafete que los acreditaba como participantes. Se colocó un par de mantas y se resolvió parcialmente el problema del alojamiento para los participantes.

Al anochecer, se dio un discurso de inauguración en el centro ceremonial y se procedió a presenciar una obra titulada "Reto de Benjamín y gran Terán", realizada en el zócalo de la comunidad, interpretada por un grupo de teatro de una comunidad del estado de Morelos. Esta obra planteaba una lucha de moros y cristianos, adornada por un espectáculo pirotécnico. Con este grupo pude apreciar otro tipo de teatro comunitario, más ligado al teatro de evangelización y ejecutado casi en su mayoría por varones, a excepción de una mujer que representaba un ser asexuado, es decir, un ángel. Respecto del trabajo del

grupo pude averiguar que es una tradición muy vieja la representación de la obra y que prácticamente los papeles se transmiten de generación en generación.

Al siguiente día, luego del desayuno, empezaron los espectáculos. Dentro del conjunto de los espectáculos del programa hubo uno, llamado "Historia de mi pueblo" presentado por un grupo denominado Centli, perteneciente también al estado de Morelos. En este espectáculo, con poquísimos recursos materiales, el grupo mostró una anécdota del paso de Zapata por el pueblo y la traición de algunos, lo que propició su ejecución. En este trabajo se veía claramente una comprensión del lenguaje teatral y un compromiso muy serio de los actores por mostrar su pasado histórico.

Al tercer día, en la noche se presentaron varias obras. Entre ellas, "Pasajes de Xanica" presentada por un grupo oaxaqueño del mismo nombre. Esta obra mostró varios sucesos relevantes de la comunidad y no sólo eso, sino que de una manera crítica los abordó y reflexionó e hizo reflexionar al espectador. Otro espectáculo fue "La llorona", representado por el grupo Milpaltense, procedente del mismo lugar. Este espectáculo, haciendo uso de recursos materiales más vistosos y una interesante utilización del espacio representó la conocida leyenda de la llorona, sólo que haciendo un rescate de las tradiciones prehispánicas.

Paralelamente a las representaciones teatrales de la fiesta se realizaron dos talleres, el primero con Athenea Baker titulado "Danza para la comunidad" que fue precisamente eso, más que un taller, ya que se propició muy poco la participación de los asistentes y más bien se exaltó el trabajo de las bailarinas que acompañaban a la maestra. El otro taller fue dirigido por Julia Pascale, este se denominó "Sincronicidad y expresión". Este taller fue mucho más interesante, sin embargo el tiempo fue poco para poder profundizar en la propuesta de la brasileña.

3.3 Evaluación.

La fiesta se desarrolló cumpliendo parcialmente los objetivos de TECOM, de acuerdo con los estatutos determinados por sus fundadores. Uno de sus objetivos dice que TECOM debe generar y desarrollar un movimiento artístico. Es probablemente la fiesta donde se "genera y desarrolla" ese movimiento artístico, pero además dice que debe ser cohesionado, es decir que debe ser un movimiento que esté unido. Ahí entonces no se especifica si esa unión debe ser física, es decir, se refiere al contacto o a la comunicación que debe tener un

grupo con otro o si se refiere a una unificación en cuanto a estilo. Me parece que es más acertada esta última interpretación, porque en otro de sus objetivos dice que debe "contribuir a la creación de un teatro mexicano con base a un concepto de unificación y no de estratificación de la población mexicana".

Entonces lo anterior se traduciría en el propiciar expresiones artísticas con una estética original, basada en la memoria histórica de nuestro país y en las circunstancias que se vivan actualmente. En la XI fiesta eso no se vio. Lo que se vio fueron expresiones artísticas, algunas, donde se rescataba la memoria del pueblo. Únicamente en un espectáculo pude apreciar ese rescate de la memoria histórica a través de un lenguaje original. En ésta fiesta y en algunas anteriores únicamente se mostró "una unidad de intereses e intenciones comunitarias en la gama de temáticas y formas del lenguaje teatral"³⁹ Esa unidad de interés se vio reflejada en la necesidad de expresión a través del teatro y en el uso del teatro como divertimento.

Por el contacto con los grupos participantes, efectivamente algunos se conocían, pero en la fiesta no se daba un espacio donde los integrantes de cada grupo compartieran sus experiencias durante el año, cosa que serviría para impulsar esa cohesión y ese movimiento artístico que propugna TECOM. La creación de un foro donde se expusieran esas experiencias, puede ser una buena alternativa. De hecho, otro de los objetivos de TECOM es el "urgente establecimiento de una metodología de la investigación comunitaria, ya que ésta deberá ser el instrumento de abordaje"⁴⁰ Y de acuerdo con esto, el rescate de la experiencia de grupos comunitarios es un buen inicio para la creación de una metodología que sirva como instrumento para adentrarse al complicado universo del teatro comunitario mexicano.

Otro de los objetivos de TECOM es el de apoyar e impulsar proyectos de capacitación. En la fiesta únicamente se ejecutaron dos talleres y dos foros, por cierto estos últimos con muy poca difusión. Los talleres fueron muy concurridos, desgraciadamente uno de ellos se convirtió en una muestra de cómo se debe manejar la expresión corporal, más que en una interacción entre participantes y coordinadora. El segundo taller fue mucho más interesante, pero el tiempo sólo alcanzó para conocer la técnica y no para ponerla en práctica. Lo que pude apreciar es que para los directivos y organizadores de TECOM, la fiesta se ha convertido en una necesidad institucionalizada, es decir, el teatro comunitario es

39 Navarro, Francisco, El teatro comunidad.. loc. cit. Pág. 134

40 Ibidem. Pág. 135

únicamente el instrumento para mostrar la capacidad de convocatoria y la pulcritud organizativa, más que un instrumento de autoconocimiento. Se desaprovecharon muchas voces, que fueron desoídas, se le prestó mucha atención a las autoridades institucionalizadas y poca a las autoridades en teatro comunitario. Con los talleres no percibi que se estuviera "capacitando en técnicas basadas en las características del Teatro Comunidad".

En conclusión, puedo decir que el camino andado por los investigadores de teatro comunitario es aún muy breve. Falta, como lo mencionó Francisco Navarro, llegar a la creación de una metodología que permita abordar correctamente la investigación. Pero más que una metodología, sería necesario no perder de vista que el teatro comunitario está hecho por y para la comunidad. En ese sentido sería necesario reestructurar este tipo de encuentros donde únicamente se pueden apreciar un par de grupos de teatro comunitario.

Sé que es importante el apoyo institucional para este tipo de encuentros, pero me parece excesiva la atención que se les presta a las instituciones, finalmente el objetivo es el teatro comunitario, y ese se hace con limitados recursos que siempre salen de la comunidad. Tal vez sería importante que dentro de esa búsqueda de una nueva metodología se pudieran crear medios de financiamiento alternativos.

CAPÍTULO 4

PROYECTO DE UNA PUESTA EN ESCENA DE SENSIBILIZACIÓN PARA LA PROMOCIÓN TEATRAL.

Retomando la experiencia desprendida de Arte escénico popular y siguiendo el camino marcado por las conclusiones al finalizar el proyecto, elaboré este otro proyecto que pretende poner en práctica la experiencia de los más versados en el ámbito de la promoción teatral.

Esta propuesta está contemplada se realice, hipotéticamente, en el Estado de Morelos, específicamente en Tetelcingo. Por ello, primero establezco las condiciones del lugar - ubicación, problemática, intereses- y posteriormente escribiré la obra.

4.1 Condiciones del lugar.

Tetelcingo es una de las pocas regiones que algunos rasgos de la tradición prehispánica en del estado de Morelos. Pertenece al municipio de Cuautla, que ha sido uno de los municipios con más movimientos bélicos. Ya que desde 1810 se convirtió en alcaldía mayor: en 1812 Morelos logró romper el sitio instaurado por Calleja; en 1855 nuevamente fue sitiada a causa de la lucha entre constitucionalistas y conservadores; en 1911 es sitiada por tercera vez ahora defendida por fuerzas rurales y el Ejército libertador del sur. En 1919 el cadáver de Emiliano Zapata fue expuesto en el palacio municipal y sepultado en el panteón de la ciudad.

Un río atraviesa el municipio, el Cuautla, hay dos bordos uno de ellos en Tetelcingo. El clima es semicálido y semiseco.⁴¹ La economía del pueblo depende básicamente del cultivo, en donde las tierras son en su mayoría de riego.

El nombre de Tetelcingo proviene de la lengua náhuatl y significa más o menos comunidad con relieves donde hay respeto, orden, dignidad. Aproximadamente en 960 a.C. llegaron los primeros pobladores de Tetelcingo,

41 <http://morelos.edomorelos.gob.mx/docs/ayala.html>

provenientes del Valle de Anáhuac. Actualmente los pobladores más longevos tratan de conservar sus tradiciones Muoseieuale. Las mujeres más grandes aún visten el traje tradicional que es conocido como chincuate, los hombres casi no portan el tradicional calzón de manta.⁴² Han construido un centro ceremonial donde se realizan las festividades tradicionales. También existe la tradición en el pueblo del mariachi, desde pequeños los niños son preparados para ejecutar algún instrumento o entonar una canción, primordialmente ranchera. Otra tradición importante, que desafortunadamente está a punto de extinguirse es la de la elaboración de jaulas de carrizo para pájaros.

El Consejo Supremo náhuatl es un conjunto de personas, generalmente ancianos, que son consultados previamente a tomar cualquier decisión importante del pueblo. Incluso las ayudantías están supeditadas al fallo del consejo. Son figuras importantes y por lo tanto se les requiere en cada evento, ya sea tradicional o político.

Estas son las condiciones básicas en las que se encuentra Tetelcingo, sin embargo, no se podría apreciar el todo sin considerar algunos "detalles". Por ejemplo: el pueblo se encuentra a menos de cinco minutos de Cuautla, que es una ciudad medianamente urbanizada. Por otro lado, la central de abastos está todavía más cerca y a ella llegan diariamente camiones cargados de mercancías y de toda clase de influencias del exterior. Esta influencia citadina se refiere en las paredes de las calles céntricas, que profieren grafitis, algunos incomprensibles, otros con improperios, de jóvenes del pueblo. En general la juventud se muestra apática y hasta irrespetuosa frente a las tradiciones de la comunidad. Otro hecho a considerar es la carretera que tiene partido al pueblo en dos. Antes de que existiera era muy fácil tener contacto con todos los habitantes, sin embargo el incesante ruido de autobuses foráneos y de vehículos particulares con destinos inciertos, han convertido la comunicación entre uno y otro lado en un riesgo mortal. La paulatina pérdida de las tradiciones, la incomunicación y el incómodo hecho de depender de un municipio y carecer de autonomía son algunos de los problemas que aquejan a este pueblo sometido por la modernidad.

Son estas las condiciones en las que se plantearía la promoción teatral. Dentro de la fiesta organizada por TECOM, participaron varios grupos de Morelos, pero ninguno de Tetelcingo. No se conoce alguna tradición teatral en el

42 Programa de la XI Fiesta Nacional de Teatro-Comunidad (18-22 de diciembre de 1997) pág. 5

pueblo, lo más cercano a una representación son las celebraciones del santo patrono y algunos ritos prehispánicos que aún se celebran.

Es por ello que se propone promover el teatro partiendo del hecho de que no se tiene tradición teatral. La propuesta consiste en la creación de un espectáculo con miembros interesados de la comunidad, para después hacer otros, de creación colectiva.

4.2 La obra

Personajes:

Ventura, anciano presidente del consejo de cultura

Bernardino, responsable de una alcaldía

Joel, su secretario

Eusebio, hombre comprometido con las tradiciones del pueblo

Rosalía, muchacha de 17 años

Graciela, amiga de Rosalía, 18 años

José, joven de 19 años

Isaías, joven de 19 años

La acción se realiza en la plaza principal del pueblo. Al fondo un templete que sirve para los eventos especiales. En la pared del fondo algunos rayones hechos con aerosol donde difícilmente se lee: yo ley, vete al diablo, etc. Un par de faroles franquean ambos lados de la escena.

Escena I

Es de noche. Bernardino y Joel salen de la ayudantía del extremo derecho, que está fuera de escena. Se ven algo cansados.

BERNARDINO: Pues ya le digo señor secretario que tenemos que apresurar los trámites porque si no se nos va a ir otra vez el presidente municipal y se va a retrasar otra vez la fiesta del santo patrono.

JOEL: Sí, ya le digo que nomás faltan las firmas del consejo de cultura. Ya ve usted que de unos años para acá se han vuelto muy indiferentes a todo lo que se hace en el pueblo.

BERNARDINO: Pues sí, ¡qué le vamos a hacer! ¿Ya fue usted a buscarlos a su casa?

- JOEL: Sí, me han hecho dar muchas vueltas, a mi se me hace que ya ni les importa el santo patrono. Cada que voy nomás me dicen que ya es tarde, que están descansando, que se sienten enfermos del alma, ¡tanta cosa que se inventan nomás para hacernos quedar mal a nosotros!
- BERNARDINO: Pues será el sereno pero mañana tempranito me consigue usted eso que nos hace falta. Ya bastante chamuscados quedamos con lo de las semillas que nos iban a regalar para mejorar la cosecha y nada. Ahora toda la gente se ha de creer que fue cosa mía. ¡El señor presidente municipal que nomás nos enjaretó con sus habladas!
- JOEL: Uhh... todavía me acuerdo que fue de las pocas veces que se nos llenó la plaza con toda la gente. Mujeres con sus esposos y chamacos nomás esperando saber a dónde era que tenían que pasar por su mercancía. Con decirle que hasta mi madrecita vino cargando todos su achaques pa' enterarse del suceso.
- BERNARDINO: ¡Y me lo recuerda como si yo hubiera tenido la culpa! Puros embustes, ¡pero cómo le hago entender que a mí también me engañaron!
- JOEL: No se me ofenda, si no le estoy echando la culpa. Es que ahorita que vi la plaza de noche tan solita se me vino a la memoria el ruido de tanta gente. Ora mire toda llena de basura y toda pintarrajeada. Por allá atrás en el temple... ¡Ora si los agarramos! Espérate. Mire usted, córrale que se nos van.
Al fondo se ven unas siluetas que sostienen un aerosol y rubrican la pared. Bernardino y Joel salen corriendo por el fondo, persiguiendo a los infractores. Por un momento queda vacía la escena.

Escena II

Entran Isaías y José algo agitados. Tienen las manos llenas de pintura.

- ISAÍAS: ¡Ora si nos hicieron correr! ¡Qué bruto! Casi nos pescan.
- JOSÉ: ¿Dónde aventaste los botes? No vaya a ser que nos encuentren por nuestras huellas de los dedos.
- ISAÍAS: De a tiro que el que nace para maceta... si serás. ¡Cómo nos van a agarrar por las huellas! A ver ¿cuántas veces has estado en la cárcel?
- JOSÉ: ¿Pos que no te acuerdas aquella vez que'l Juvencio nos encerró? *(Mira la cara de confusión de su amigo)* Si, cuando

estabamos tomando en casa de mi cuñado y doña Chona le fue a llamar porque dizque estábamos haciendo porquerías en la calle. Nomás porque se te salió todo el mole de los quince años.

ISAÍAS: ¿Y eso qué? ¿A poco nos marcaron los dedos en un papel? Don Bernardino ni ha de saber de esas cosas. Donde nos metieron ni a cárcel llega unas cuantos fierros y unas paredes, cualquiera se escapa de ahí. Ni la cara nos vieron. Por una vez que nos vean ¿qué? ¿No siempre anda diciendo don Bernardino que la plaza es de todos? Pues entonces podemos hacer lo que queramos.

JOSÉ: Pues eso sí. Mira por ahí viene la Chelita y su amiga.

Aparecen Rosalía y Graciela platicando risueñamente.

GRACIELA: ...Bien bonito que se veía con todas esas luces de colores ¿verdad?

ROSALÍA: Sí, me emocioné mucho cuando el cielo se veía pintado de muchos colores como si fueran estrellas. ¿Tu crees que en verdad funcionen todos esos cantos que hacen los viejos?

GRACIELA: No sé si sacaremos mejor cosecha con ellos pero me gusta sentirme que yo también soy parte de todas esas costumbres.

ROSALÍA: Cuando estábamos ahí casi se me salen las lágrimas nomás de ver cómo a don Ventura le salen tan sentido los cantos. Yo ya casi no le entiendo, mi mamá ya no quiso seguirme enseñando, dice que'l dialecto es sólo pa'la gente mayor.

GRACIELA: Yo todavía le entiendo, a veces me pongo a platicar con el abuelo y me cuanta unas historias bien bonitas de cuando se creó el mundo y eso. Vámonos porque mira quien está ahí.

(Toma de la mano a Rosalía y la jala para el lado contrario)

ISAÍAS: ¿Adónde tan solitas? No se las vayan a robar.

ROSALÍA: ¡Ya nos cayó el chahuistle! *(Sin voltear apresura el paso)* Mejor luego hablamos.

JOSÉ: *(Deteniendo el paso de las dos muchachas)* Si nosotros nomás queremos platicar.

GRACIELA: Pus por eso pa' que platiquen a gusto ya nos vamos.

ISAÍAS: *(Acercándose con aire de matador)* ¡Mira nomás la Chela que graciosa; Si es a ti a quien quería ver. ¿De dónde vienes?

GRACIELA: Eso es cosa que no te importa y mejor quítate por que se me hace tarde.

ISAÍAS: Pero que tal antes, bien que te le escapabas a tu mamá para ir a verme a la milpa.

- GRACIELA: Tú lo has dicho: antes. Ahora tengo cosas más importantes que hacer que eso. Mira nomás como tienen las manos, de seguro ustedes han de ser los que han pintarrajeado todo el pueblo.
- JOSÉ: Honor que nos haces. Bueno fuera pero no somos los únicos, los de las casas esas nuevas también han hecho lo suyo ¿Verdá tu?
- ISAÍAS: ¡Ya cállate buey! ¿Entonces qué Chela? ¿Te llevo a tu casa?
- GRACIELA: Ándale pues, en vez de perder el tiempo deberías de ir a las ceremonias, eso sí es parte de nuestro pueblo, no tus rayones que ni has de saber para que sirven.
- ISAÍAS: ¡Cómo no! Son para ... para ... *(le da un codazo a José)*
- JOSÉ: *(Sobándose las costillas)* Ora yo qué *(entendiendo)* Ah, sí pues para matar los mosquitos, ya ves que hay rete hartos y luego lo dejan a uno...
- ISAÍAS: *(Le da otro codazo apenado)* Es que es un secreto que sólo los miembros podemos conocer.
- ROSALÍA: *(Riéndose a carcajadas)* Bueno, pues guárdense su secreto no se les vaya a perder.
- GRACIELA: Y si quieren conocer otros secretos más bonitos pues vayan al centro ceremonial que mañana es la procesión para levantar la cosecha.

Se alejan riéndose. Isaías y José discuten y se empujan mutuamente. Salen momentos después. Empieza a amanecer, se escuchan cantos de gallos y de pájaros silvestres. A lo lejos se escuchan letanías incomprensibles.

Escena III

Entran Bernardino y Joel, dirigiendo a varias personas que entran y salen acarreado sillas. Van formando hileras de sillas que miran al templete. Alguien acomoda un micrófono y hace algunas pruebas de sonido. Va entrando más luz y llegan algunos vendedores que se acomodan en las orillas a lo largo de la escena: el de los helados, la señora de las jicamas con chile, etc. Empieza a llegar la gente. Algunos con sus trajes tradicionales, otros de mezclilla. Los vendedores empiezan a gritar y se confunden con los cantos de la letanía que se aproxima. Bernardino, que había salido por un momento, regresa muy arreglado con saco y corbata, se sube al templete y se coloca enfrente del micrófono. En las manos trae unas pequeñas tarjetas con su discurso.

- BERNARDINO: *(Se aclara la voz)* ¡Muy buenos días señoras y señores! Como ya ustedes sabrán nos hallamos aquí reunidos para conmemorar... *(consulta sus tarjetas)* nuestra tradicional fiesta de la cosecha. Ya veo que se aproxima la procesión que en un momento estará con

nosotros. *(Las pocas personas que se han reunido están ocupadas con los vendedores y platicando entre ellos)* Espero de todo corazón que este año nuestra cosecha sea inmejorable y que *(mira alrededor, algo desesperado consulta sus tarjetas)* y que sigamos alimentando las tradiciones que durante muchas generaciones nuestros antepasados nos han inculcado *(completamente desesperado por no conseguir la atención de nadie se arranca la corbata y trata de proseguir)* De la manera más atenta yo les suplico que pongan un poco de atención, porque... *(largo silencio, Bernardino ya tiene el saco y la corbata en el brazo, los acomoda en el suelo y trata de proseguir, un niño lanza una pelota que pasa muy cerca de su rostro)* ¡Ya estuvo bueno! *(Empieza a hablar en dialecto e inmediatamente todos dejan lo que estaban haciendo y voltean a verlo atentamente. Bernardino se expresa con vehemencia, gesticula mueve los brazos, se contrasta con su versión anterior rígida y estudiada)* Sólo así me hacen caso ¿verdad? Sólo si les hablo en su lengua...

CAMPESINO: ¡TAMBIÉN ES LA TUYA BERNARDINO! Nomás que ya se te había olvidado.

BERNARDINO: *(Algo contrariado)* Es cierto, yo lo único que quería decirles es que estoy muy gustoso de que hayan venido para que no se pierdan **nuestras** costumbres y que los espero a todos en el centro ceremonial en donde habrá una comida organizada por las mujeres del consejo de la cultura. Y no se les olvide que la próxima semana es la gran fiesta de nuestro santo patrono, habrá juegos, comida y con suerte nos visitará el señor presidente municipal. Bueno, pues ¡vamos a seguir con el mitote! *(Todos aplauden)*

Antes de que Bernardino baje del templete entran Isaias y José cargando una gran grabadora con música a todo volumen. Cuando ellos entran poco a poco la gente se va retirando del lugar.

Escena IV

Isaias y José se acomodan en las sillas que quedaron desiertas. Escuchan por un momento su grabadora e intentan conversar, pero no se entienden. Empiezan a utilizar las señas, José señala hacia enfrente, Isaias volteo, no ve nada. Enojado José avienta el brazo por detrás de la nuca, Isaias cree que es una ofensa y lo toma por la camisa. José baja considerablemente el sonido de la música y se zafa como puede.

JOSÉ: ¡PUES QUÉ TE TRAES!

ISAIAS: ¡Ya te dije que si te metías con mi mamá te rompía la cara!

JOSÉ: ¿Y a que horas me metí yo con tu mamá? Yo te estaba diciendo que si íbamos a lo de la celebración de la cosecha, pero con tu porquería esa pues ya ni oyes.

ISAIAS: Más te vale (acomodándose las mangas de la camisa) porque si no... (más relajado) ¿Para qué quieres ir a la celebración?

JOSÉ: ¿No ves que luego hay mezcal? Y así nos ponemos de a gratis.

ISAIAS: Ahh, no es mala idea. Nomás que no podemos llegar con la grabadora, Capaz que ni nos dejan entrar. ¿Y qué es eso de la cosecha? ¿Tú sabes?

JOSÉ: Pues creo que es algo así como un agradecimiento por haber recibido otro año el fruto de la tierra o algo así. Se supone que los viejos cantan y bailan y hacen ofrendas a la tierra.

ISAIAS: ¡Hasta parece que sabes! ¿Quién te dijo eso?

JOSÉ: No te digo porque luego me vas a andar quemando con los amigos.

ISAIAS: Tu no te fijas, que yo no le digo a nadie. (Realmente interesado) Ya ves que yo de chico no estuve por aquí, me llevó mi papá a trabajar con él.

JOSÉ: Está bien, pero luego no andes diciendo que yo... (lo mira amenazador) Bueno es que cuando era todavía chamaco había unas clases especiales en donde nos enseñaban el dialecto y algunas cosas del pueblo. Entonces todavía se veía a don Ventura por la calle en cualquier día. Pero un día alguien creyó que era mejor ocupar nuestro salón como bodega para almacenar los granos... y ya no hubo más clases.

- ISAÍAS: Yo no sabía eso. ¿Y nomás por eso se escondió don Ventura?
¡Qué fijado!
- JOSÉ: Mi mamá decía que se iba a morir porque tenía el corazón triste. Creía que lo habían traicionado. (*Reaccionando*) Entonces, ¿vamos o no?
- ISAÍAS: Sí, pero yo nomás voy por el trago. A mi no me gusta eso de andarle rezando a la tierra.
- JOSÉ: Está bueno. Pero pasamos de camino a tu casa a dejar la grabadora. Ya ves que allá no les gusta esta música.

Se incorporan de sus asientos. Isaias carga con la grabadora se encaminan hacia fuera del escenario. Ya afuera se escucha un estruendo metálico y un quejido: -¿Estás bien?- se escucha. -Sí, pero ya se amoló la grabadora. -¡Ya ni modo!- finalmente a lo lejos. Oscuro total.

Escena V

Empiezan a escucharse voces de mucha gente, risas vasos y botellas que chocan. El templete ha desaparecido. La escena está en penumbra apenas iluminada por un lejano farol. Los últimos compases de una banda acompañan la escena. Entra Eusebio con un vaso en la mano y algo mareado, acompañado de Bernardino.

- EUSEBIO: Y, ¿cómo es que dice que ha estado su señora esposa?
- BERNARDINO: (*Limpiándose el sudor con un paliacate que saca del pantalón*) Muy bien, muchas gracias por preguntar. ¿Y a usted por qué ya casi no se le ha visto por acá? ¿Qué ya se piensa ir pa' la ciudad?
- EUSEBIO: ¡No, cómo va usted a creer! (*Toma un trago de su vaso*) He andado arreglando unas cosas. Fijese que quería yo conseguir uno dineros para recomponer el centro ceremonial. Con eso de que ya nadie hace caso de ir a visitarlo... pues se está cayendo. Ya tenía yo todo dispuesto, nomás que me pidieron que les consiguiera las firmas de todos los interesados... y ahí si va estar difícil, vayan a creer que los quiero embaucar o que es para otra cosa. Ya casi ni conozco a nadie, puras caras nuevas por acá. Antes se conocía uno hasta los recién paridos, pero ora es diferente. ¿Quién va a querer hacerle caso a un viejo loco como yo?
- BERNARDINO: (*Dándole palmadas en el hombro*) No diga eso. Pues es que con tanta cosa ya nadie cree en nada.
- EUSEBIO: Pues muy mal. Viera usted si no guardamos lo que nos dejaron nuestros tatas pues ¿qué nos va a quedar? Si usted mismo

debería saber que todos esos trapos que se pone de nada le sirven. En el fondo usted no va a dejar de ser indio hasta que se muera, con el perdón. ¿Pa' qué tanta cosa? *(Se agacha y coge un puño de tierra)* Esta es nuestra tierra, a donde pertenecemos y a donde nos vamos a ir cuando nos toque. Vea todos esos chilpayates nomás cantando como tarugos puras cosas que ni sienten.

BERNARDINO: Sí, pero no me va usted a negar que uno no puede estar, como quien dice separado de todo lo que pasa en el mundo.

EUSEBIO: Yo no digo que no tomemos lo que se necesite. Ya ve con el crédito que el banco nos dio compramos lo necesario para mejorar la cosecha. Pero a todos se les olvida cuál es su origen. Si está muy bien agarrar todo lo que nos beneficie, pero lo que yo no alcanzo a comprender es por qué tienen que abandonar nuestras celebraciones. Sólo los viejos hablan el dialecto, ya los más chicos ni lo entienden.

BERNARDINO: Pero no me va a decir que esa es su culpa. Son los padres que ya no quieren que se sepa. Han de creer que se los van a ensuciar con tanta cosa que se ve ahora.

EUSEBIO: Pues por eso mismo le digo que hay que hacer algo, antes de que nos maten con su olvido.

BERNARDINO: Tiene usted razón. Oiga, a propósito, ¿no podría usted convencer a don Ventura de que nos ayude con lo de la feria del santo patrono? Anda un poco sentido con nosotros.

EUSEBIO: Pues cómo no va ser. Yo le ayudo pero usted ayúdeme con lo de las firmas...

VOZ AFUERA: ¡Véngase don Bernardino que ya vamos a repartir la comida!

BERNARDINO: Véngase, no vayan a dejamos sin comer. *(Se encaminan a la salida)* Allá con calma platicamos.

EUSEBIO: Está bueno, no se le vaya a andar olvidando ¿eh? *(Salen)*

Escena VI

Entran Isaias y José. Isaias trae toda la ropa sucia y viene sobándose las rodillas. José lo mira de reojo y trata de contener la risa. Llegan al centro de la escena, Isaias se sienta lastimosamente. José queda de pie tratando de asomarse a la celebración, se para de puntas, se balancea de un lado a otro. Finalmente se agacha para ver a su amigo que no ha dejado de quejarse.

ISAÍAS: Ay, mira cómo me quedó el pantalón de sucio. *(Tratando de limpiarse un poco)* Y de seguro que la grabadora ya ni va a servir.

- ¡Tú tienes la culpa por andar con tus ideas de venir a la celebración! ¿Ahora dónde voy a escuchar mi música?
- JOSÉ: ¡Ya cállate! *(Sin voltear a verlo)* Todo el camino te has estado quejando. Total, sacúdete y ya. Además la grabadora ya estaba bien vieja y ni le entendíamos a la música que ponías. *(Continúa viendo hacia fuera)* ¡Mira, ahorita va a hablar don Ventura! Mi mamá dice que antes decía unas cosas tan bonitas que hasta se le conmovía el corazón de oírlo. *(Ayudando a José a levantarse, algo inquieto)* Ándale, levántate vamos a ver que dice.
- ISAÍAS: *(Negándose a incorporarse sigue quejándose)* Vete tú, yo me quedo aquí, ora sí me di un buen trancazo. ¿De qué te ríes? No hubieras sido tú porque ya estarías chillando en tu casa.
- JOSÉ: *(Se sienta a su lado)* Ya cálmate. ¡Cómo crees que te voy a dejar aquí solo! A ver, enséñame el golpe. *(Le ayuda a levantarse el pantalón. Busca afanosamente la herida, incluso en el zapato)* ¿Pues dónde está? Ni tienes nada.
- ISAÍAS: *(Algo apenado)* Es que es un golpe interno, no se ve pero sí me duele rete harto. *(Cubriéndose rápidamente)* ¡Ya déjame ahí! No me vaya a hacer más daño con el sereno.
- JOSÉ: *(Dándole por su lado)* Sí, tienes razón mejor tápate, no sea la de malas. *(Se levanta y le da la espalda para mirar hacia fuera)* Mira nomás al viejito se ve que tiene una fuerza todavía. Mira cómo habla. *(Voltea y le jala la camisa)* Ven para que lo veas.
- ISAÍAS: *(Se levanta torpemente apoyándose en el suelo)* A ver pues. *(Se asoma fingiendo poco interés)* Ah, sí. Eso me imaginaba yo, ¿y qué tiene? Cualquiera puede hablar así. *(Intenta sentarse de nuevo)*
- JOSÉ: *(Sin voltear a verlo)* ¿Sí? Pues ya quisiera verte a ti teniendo a todo el pueblo pendiente de lo que digas. Todos se quedan callados. Hasta me siento bien nomás de verlo, de saber que don Ventura es de este pueblo.
- ISAÍAS: *(Se asoma con mayor interés)* ¿Y qué es lo que dice que tiene a todos atarantados?
- JOSÉ: *(Volteando a verlo, se aleja un poco de su sitio)* Yo me acuerdo que antes, cuando tu te fuiste con tu papá, todos los chamacos nos juntábamos cerca de su casa. Él nos contaba muchas historias de cómo habían creado a los primeros hombres, del viento, del maíz. Pero luego no sé que pasó, un día dejó de salir de su casa y nos quedamos ahí esperando.
- ISAÍAS: *(No ha dejado de mirar)* Me hubiera gustado escucharlas. *(Se*

escuchan aplausos y vivas) Ya terminó. Mejor vámonos porque ahorita van a pasar todos por aquí para sus casas.

JOSÉ: ¡No, si eso va pa' largo! ¿Pues qué tiene si nos quedamos aquí?

Entra Rosalía, muy despreocupada. Lleva un itacate en la mano se ve que está muy contenta. Mira a José e Isaías y se hace la disimulada. Intenta pasar de largo pero le llama la atención el estado de Isaías.

ROSALÍA: ¿Y ora a ti que te pasó? ¿Quién te dejó tan revolcado? *(Se acerca para ver mejor)* ¡Hasta parece que te quedaste a dormir en la milpa!

ISAÍAS: *(Sacudiéndose con esmero)* Cuál que, es que tuvimos un accidente muy feo camino para acá. *(Buscando asentimiento en su amigo)* ¿Verdad tú?

JOSÉ: *(Asintiendo con la cabeza risueñamente)* Sí, fijate que saliendo de la plaza que se nos atraviesa en los pies una piedra de este tamaño *(Hace mímica con los brazos)* y a un lado de ella había un lodazal que nomás...

ISAÍAS: *(Parándose entre Rosalía y José)* Ay, si serás... bueno, pero eso ya pasó. Y ¿qué es eso que traes ahí? *(señalando el itacate de Rosalía)*

ROSALÍA: Es que mi papá no pudo venir porque se atrasó preparando la tierra para la próxima cosecha y le mandaron un taco para que pruebe tantito aunque sea. ¿Y qué andan haciendo por acá? Yo pensé que nadamás les interesaba andar rayando las paredes...

JOSÉ: No, cómo vas a creer. ¿Nosotros? No, si vinimos a ver cómo habla don Ventura, nomás que se nos hizo tarde por lo del accidente *(señala malicioso a Isaías)*

ROSALÍA: ¡Les voy a andar creyendo! Ya, en serio, ¿para qué vinieron?

ISAÍAS: *(Reaccionando, con el orgullo herido)* Pues sí es en serio. ¿A poco no podemos?

ROSALÍA: *(Echándose para atrás)* No, pues de que pueden... pueden. Pero se me hace bien raro porque ustedes nomás andan picando pleitos y ni les interesan las costumbres del pueblo. *(Pausa)* ¡Hubieran visto hablar a don Ventura! Un montón de cosas bonitas que dijo.

JOSÉ: No, pues de verlo... re bien que lo vimos. Nomás que no oímos nada.

ROSALÍA: Ahí será para la otra. Bueno, pues ya me voy porque si no esto se enfría.

ISAÍAS: *(La alcanza antes de salir)* Oye ¿dónde dejaste a tu amiga?

ROSALÍA: El interés tiene pies ¿verdad? Se quedó platicando con don Ventura, estaba tratando de convencerlo de que le enseñara todos los cuentos que se sabe. Yo creo que se va a tardar un rato. *(Inicia la marcha)* Bueno, pues ahora sí ya me voy. No sea que me regañen.

ISAÍAS: *(Sinceramente)* ¡Gracias Rosalía! *(Regresa con su amigo y le dice algo. Ambos se dirigen hacia la celebración. La escena queda vacía. Se alcanzan a escuchar algunas voces)*

Escena VII

Es el día siguiente de la celebración. Al fondo nuevamente se divisa el templo del principio. Se escuchan las campanas de la iglesia llamando a misa. Aisladamente pasan algunas personas. Graciela entra por el fondo. Se detiene a contemplar el grafiti y sacude la cabeza. Por el otro extremo aparece Isaias cabizbajo, lleva la misma ropa del día anterior. Camina sin darse cuenta hacia Graciela. Ella lo pasa de largo, pero regresa muy indignada a reclamarle.

GRACIELA: *(En voz alta)* ¿Ya te fijaste que feo se ve eso? *(Señalando el grafiti)*

ISAÍAS: *(Sigue cabizbajo, sin mirarla)* Sí, lo siento mucho. No volverá a suceder. *(Trata de continuar su marcha)*

GRACIELA: *(Ha quedado estupefacta, trata de continuar su reclamo)* Pero, ¿cómo dices? *(Va siguiéndolo)* ¿Te sientes bien? *(Más enfadada aún)* ¿Adónde vas? Espérate. *(Se coloca enfrente de él y lo detiene)*

ISAÍAS: *(Levanta un poco el rostro)* ¿Qué quieres? ¿Tienes otra cosa que decirme?

GRACIELA: *(Duda un momento y luego continúa)* Pues es que... *(se da cuenta de su aspecto y recapacita)* ¿Dónde has andado? Mira nadamás cómo vienes. ¿Te peleaste?

ISAÍAS: *(Habla arrastrando las palabras)* No, no me pelee. Anduve caminando por ahí toda la noche.

GRACIELA: *(Recuerda su enojo)* ¿Sí? ¡No me digas! Crees que ayer no te vi en la celebración de la cosecha...

ISAÍAS: *(Se aproxima al templo y se sienta en la orilla)* Sí. Primero fui porque José me dijo que iba a haber de tomar *(Graciela hace un gesto de "lo sabía")* Pero luego nos quedamos y don Ventura empezó a hablar y yo me puse a pensar en todas las cosas que me he perdido.

GRACIELA: *(Se sienta junto a él, que la ayuda a subir)* En eso tienes razón,

pero si hubieras querido hubieras participado en las celebraciones cuando regresaste. Pero no, mejor le empezaste a llenar de grillos la cabeza al José y puras tonterías que hicieron. Ya ves, ni a la escuela quisiste regresar.

ISAÍAS: *(Golpea con el puño en el piso del templete)* Es lo que me da coraje. Ni siquiera sé porque hice todo eso. Me sentía como que todo estaba muy cambiado y como que yo ya no pertenecía al pueblo.

GRACIELA: *(Animándolo)* Pero ¿cómo no vas a pertenecer al pueblo? Aquí naciste tú y todos tus antepasados están debajo de esta tierra. Lo que pasa es que tu llegaste con aire de hombre de ciudad, pues ¡cómo no te iba a mirar raro la gente! Un indio con ropa y modos diferentes, pues como que brinca ¿no?

ISAÍAS: ¡Ya lo sé! ¿Y ahora cómo le hago para echar el tiempo atrás?

GRACIELA: *(Agitando la cabeza)* No pues eso si va a estar medio difícil. Pero no te preocupes, ora que ya te diste cuenta de que te equivocaste puedes componer el rumbo de las cosas. Mira *(Señalando el muro a sus espaldas)* puedes empezar por ahí. Dicen que don Bernardino tiene unos botes de pintura ahí guardados, quesque le sobraron de la campaña. Nomás es cosa de decirle que quieres arreglar la pared y ya.

ISAÍAS: *(Asustado)* No, ¡cómo crees! Capaz que se enoja y me meten en la cárcel por andar haciendo esas cosas.

GRACIELA: No te creas. Así como lo ves, don Bernardino es bien buena gente. Seguro que si le explicas lo que me dijiste a mi te va a entender.

ISAÍAS: *(La empuja suavemente con el cuerpo)* ¿Pero tu vas a estar conmigo?

GRACIELA: *(Ríe divertida)* Ya veremos. Tendrás que hacer méritos.

Se quedan sentados al fondo platicando. Mientras por un extremo se aproxima al centro un viejito acompañado de un niño pequeño. Viste ropa tradicional va sembrando sus pies a cada paso sobre la tierra. Se ve cansado pero fuerte. Al llegar al centro mira hacia el sol y le dice algo al niño que sale corriendo hacia la ayudantía. Espera unos minutos. Por donde partió el niño llega don Bernardino, se le ilumina el rostro al ver a don Ventura esperándolo. Se acerca a pasos agigantados.

BERNARDINO: *(Dando algunas palmadas afectuosas en la espalda a don Ventura)* ¡Qué gusto que se haya decidido a venir para acá! Véngase para la sombrita, ¿o prefiere que le mande traer una silla de la oficina?

- VENTURA: *(Respira profundo)* No, no se moleste que no me voy a quedar mucho rato por acá. Bueno pues... usted dirá...
- BERNARDINO: *(Algo nervioso se frota las manos)* Verá: usted sabe que es una de las personas más importantes para la gente del pueblo *(corrige rápidamente)* y para mí también. Y... en unos días estaremos celebrando la fiesta del santo patrono y ya sabe que sin usted pues... no sería la misma cosa. Nos llenaría de gusto tenerlo por acá en la procesión y en las actividades que hemos organizado.
- VENTURA: *(Lo ha estado mirando atentamente)* ¿Y para eso me hizo venir hasta acá?
- BERNARDINO: *(Está algo confundido, no sabe qué decir)* Bueno, de haber sabido lo visito en su casa, pero luego dice la gente que eso a usted no le parece muy correcto. Yo por eso pues pensé que mejor habláramos acá, en medio como quien dice. Toda la gente del pueblo está muy desunida últimamente y si usted viniera, la cosa sería diferente...
- VENTURA: *(Estira un brazo para ponerlo en el hombro de Bernardino)* Ya veo que la gente dice muchas cosas... La mera verdá yo ya estoy viejo pa' andar en esos mitotes. Ya ve usted que las piernas se me mueven bien despacio y casi no ando llegando para acá. Ya verá usted que a nadie le importan las celebraciones sagradas. Nomás vienen pa' ver que se jalan pa' sus jacales. Por la pura conveniencia.
- BERNARDINO: No se me agüite don Ventura. ¿A poco no todo mundo se quedó callado cuando usted empezó a contar sus historias anoche?
- VENTURA: *(Decepcionado)* No hijo, esas no son historias. Son cosas que pasaron.
- BERNARDINO: *(Algo sorprendido)* Como usted quiera llamarles. Pero ahí estábamos todos. Pues si usted es como... como... ¿cómo decirle?
- VENTURA: El que les recuerda que pongan los pies en la tierra. *(Animado)* ¿Cuándo quiere que venga?
- BERNARDINO: *(Con una amplia sonrisa empieza a explicarle)* Mire, la cosa está así: tenemos planeado iniciar con las festividades desde el domingo que viene... *(Se encaminan lentamente hacia la ayudantía)*

Al fondo Graciela e Isaías han estado pendientes de la escena. Cuando van saliendo Graciela empuja a Isaías- quien por poco cae nuevamente - para que hable con Bernardino. Isaías se encamina algo indeciso, pero al ver que se pierden de vista se encarrera y casi choca con un farol. Al fondo Graciela ríe divertida. Por fin logra alcanzar a Bernardino quien se disculpa con

don Ventura. Habla con el muchacho. Al escuchar sus primeras palabras pone cara de enojo y sorpresa señalando furioso la pared del fondo. Continúa escuchando con gesto amenazador, que conforme transcurre la plática se transforma. Queda de acuerdo con Isalas y se despide apresurado para alcanzar a Ventura. Isalas regresa con Graciela y le tiende la mano para ayudarla a bajar. Salen de la escena.

Escena VIII

Han pasado algunos días. Es la fiesta del santo patrono. Se escucha música de banda. Pasa gente con sus mejores ropas, la mayoría son trajes típicos. La pared del fondo luce recién pintada. Al fondo don Ventura observa todo desde su sitio de honor. Por un lado entran Graciela e Isalas tomados del brazo. Isalas viste el traje típico. José está al fondo y se pone a platicar con ellos. Don Eusebio se acerca a don Ventura y le comenta algo. Bernardino llega con su secretario y contempla la escena complacido.

BERNARDINO: *(A Joel)* ¿Qué le parece Joel? Y usted que dudaba de que pudiéramos hacerlo.

JOEL: *(Apenado)* Ya veo. Otra vez toda la gente del pueblo junta. Ahorita que venía de allá arriba vi un montón de gente que se venía para la plaza. A unos ni los conozco. Gente que nunca se ve por acá nos honra con su presencia.

BERNARDINO: *(Orgullosa)* Si le digo Joel que la fe mueve montañas...

JOEL: *(Mirando hacia donde está sentado Ventura)* No fuera una de nuestras celebraciones de la tierra porque entonces ahí sí que muy pocos van.

BERNARDINO: *(Pacientemente)* Eso se va a terminar. ¿A poco cree que no vienen porque no les interesa? No, si nomás es cosa de avisarles con tiempo, de comunicarnos con toda la gente.

JOEL: Ojalá que su boca sea de profeta. No me gustaría que las tradiciones las enterráramos junto con don Ventura.

BERNARDINO: ¡No, ni lo diga! Si todavía está en nuestras manos hacer algo, para qué cargarle todo el peso al viejito, si cada quien puede poner su granito de arena.

JOEL: Y hablando de él ¿qué le parece si vamos a saludarlo?

BERNARDINO: ¡Con todo gusto! *(Se encaminan hacia don Ventura)*

Discretamente Isalas se deshace de José y jala a Graciela al centro. Ella se suelta bruscamente pero camina a su lado.

ISALAS: *(Algo aturdido)* Pero ¿por qué no quieres que seamos novios otra vez? ¿No ves? Ya cumplí mi palabra y pinté todas las paredes que había manchado.

GRACIELA: *(Muy molesta le da la espalda)* Sí, ya vi. Pero eso no es todo. ¿Y

la escuela qué? ¿O crees que así vas a poder hacer algo por mí si ni siquiera puedes hacer algo por ti?

ISAÍAS: ¿La escuela? ¿A mi edad?

GRACIELA: ¡A la tuya y a la de don Ventura!

ISAÍAS: No exageres.

GRACIELA: No exagero. Nunca es demasiado tarde. Tienes que ver que esas cosas son importantes. No basta con saber leer y...

ISAÍAS: Creo que tienes razón. Ahora que me siento parte de todo esto me gustaría ver crecer a este pueblo y yo crecer junto con él. Te prometo que me voy a inscribir otra vez en la escuela y muy pronto te voy a alcanzar.

GRACIELA: *(Entusiasmada)* Así me gusta. Vente porque creo que don Ventura nos iba a contar algunas cosas. *(Se encamina hacia don Ventura)*

ISAÍAS: *(La detiene del brazo)* ¿Entonces qué? *(Ella lo mira confundida)*
No te hagas, ¿sí o sí?

GRACIELA: No seas desesperado. Vamos.

Don Eusebio le da algunas indicaciones a José. Este se aproxima a ambos lados del escenario, llamando a la gente para que se aproxime a don Ventura. "Está a punto de empezar"- llama a gritos. Empieza a jalar al público y se va formando una enorme rueda alrededor de don Ventura. Este empieza su relato, que puede ser alguna leyenda tradicional del lugar.

Fin de la obra.

CAPÍTULO 5 CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

5.1 Justificación

¿Por qué el tema elegido? Porque uno de los problemas más latentes de la comunidad era el de la desunión. La propuesta temática se fundamenta a través del precepto de que las tradiciones sirven como unificación y hacen más fuerte a un pueblo, porque encuentra sustento de su hacer comunitario en una tradición que rebasa el límite humano, desde la perspectiva temporal. Es decir, la memoria histórica sobrevive al individuo de generación en generación. Es ahí donde está la fuerza de las tradiciones de un pueblo, que se multiplica al celebrarlas, puesto que se transforma en el conjunto de antepasados que le precedieron.

Por otro lado, es bien sabido, que los conflictos de la adolescencia sobrevienen por una causa principal: la falta de identidad. En una comunidad como Tetelcingo, haciendo un cálculo meramente intuitivo, más de la mitad de la población es joven. Hecho que se comprueba si se revisa el censo de población, que determina una cifra parecida para la población joven del país. En la obra se propone que esa identidad no encontrada de la gente joven, se puede hallar a través de la práctica de las tradiciones de la comunidad.

Otro hecho que me sorprende es el alcance de las nuevas formas de expresión practicadas en los países desarrollados: formas como el graffiti y sus derivados que podemos apreciar en un breve recorrido por cualquier parte de la ciudad. Y aún se aumenta más mi sorpresa al descubrir que no sólo en la ciudades, sino ahora también en los poblados circunvecinos se pueden encontrar estas expresiones. En este punto quiero aclarar que no estoy en contra de ninguna necesidad artística de expresión, pero si lo estoy del vandalismo. Y eso es precisamente lo que pude apreciar en Tetelcingo. Por ello, desde mi trinchera combato con esta propuesta escénica a la globalización que nos está transformando en seres homogéneos y nos orilla a desechar nuestras tradiciones.

Los toques de comicidad que se hallan en la obra, fueron hechos en congruencia con el conocido dicho que dice que "uno va al teatro a divertirse", además tomé en cuenta que a través de la comicidad pueden abordarse temas muy serios. Ya está probado por los psicoanalistas la eficacia curativa de reírse de uno mismo.

Los nombres de los caracteres y su estructuración misma fueron una libre interpretación de las personalidades que se pueden hallar en la comunidad, aunque no dudo que varios, al verla representada, puedan verse reflejados. Otro punto muy importante es la modificabilidad de esta obra, es decir, el hecho de que esta no es una obra acabada, sino una propuesta que, durante el trabajo con los miembros de la comunidad, puede sufrir alteraciones, e incluso podría llegar a desaparecer.

5.2 Género dramático

De acuerdo con mi experiencia puede determinar que esta obra pertenece al género dramático de la comedia, sin embargo fundamentaré esta determinación a través de los expertos en la materia.

Una apreciación de Bentley sobre la comedia reza lo siguiente:

El arte de la comedia, entonces, es un arte desengañador, que nos ayuda a emanciparnos de errores, que desenmascara; un arte, si se quiere, de desenredo, o de "desatadura". Pero un nudo no puede ser desatado si no ha sido previamente atado. El desenredo sobreviene al final: durante la mayor parte de la obra hemos sido, en realidad, embaucados. Así, mediante una paradoja verdaderamente cómica, el dramaturgo que pone al descubierto nuestros engaños lo hace engañándonos.⁴³

Respecto de la cita anterior, en la obra podemos ver precisamente ese desenmascaramiento de la verdad, pues se muestra una realidad muy evidente, pero tal vez poco meditada: la pérdida de las tradiciones y el vandalismo. Seguramente los espectadores de la obra asistirán a ella "para divertirse" pero en el transcurso de ella verán como es expuesta su realidad de un modo que no era esperado y no sólo eso sino que ahí mismo se llega a la solución de ese problema, lo que conlleva a un relajamiento del ego, que luego de verse retratado se ve salvado por la solución del conflicto.

43 Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós Studio #23, 1992. Pág.286

En otra de las apreciaciones de Bentley menciona: "Por sorprendentemente que pueda parecer, el yo recibe un castigo tan duro en la comedia como en la tragedia..."⁴⁴ Podemos ver que el castigo que Isaías y José reciben es el de ser ridiculizados y excluidos en su propio entorno. Por otro lado este autor menciona que la comedia -tanto como la tragedia- persigue el autoconocimiento. En la obra eso se ve demostrado pues, a través del reflejo de la situación propia, el espectador se ve invitado a reflexionar sobre su actitud frente a los problemas comunitarios y algunas posibilidades de enmendarla, en caso de que esta no sea la más saludable para la comunidad.

Estas son algunas de las apreciaciones más relevantes que hace Bentley, como se ve, el hace un análisis del subgénero desde una perspectiva social y desde el resultado entre la interacción de espectáculo y espectador. Pero existen otros trabajos que delimitan los subgéneros dramáticos desde la estructura textual en sí. Tal es el caso de Claudia Cecilia Alatorre quien respecto de la comedia escribe:

En la comedia todo debe ser probable, el carácter, la anécdota y el lenguaje; sin embargo, sus puntos de incidencia sobre el espectador son muy diferentes a los de los otros géneros realistas. En la comedia el enfoque es menos general que en la tragedia y la pieza, por la sencilla razón de que la comedia sólo se ocupa del nivel moral del individuo y de la sociedad; sin embargo, el protagonista tiene un carácter complejo que se va a traducir en una matizada gama de reacciones y éstas, a su vez, nos alertarán sobre diversos planos de la moral social y sus leyes.⁴⁵

La obra muestra hechos y personajes probables, como ya se explicó, la trama y los personajes están inspirados en la realidad. Por otro lado, también se muestra una revisión de la moral puesto que se pone de manifiesto el deber ser en una comunidad, es decir, las acciones necesarias realizables por cada individuo en beneficio de toda la comunidad; en específico: la participación en las tradiciones y su rescate.

Por otro lado la misma autora dice que en la comedia se presenta una concepción anecdótica, lo que significa que la trama está dividida por tres fases delimitadas por la conducta del personaje cómico. Éstas fases consisten primero

44 *Ibíd.* Pág. 284

45 Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*, México, Gpo. Editorial Gaceta, Colección escenología Pág. 67

en la "presentación de los personajes virtuosos y cómicos"⁴⁶. Lo que se ve en la primera escena donde aparecen los personajes virtuosos Bernardino y Joel haciendo los preparativos para la fiesta del pueblo, y en la escena dos, donde aparecen Isaías y José, los personajes cómicos, que acaban de cometer una fechoría. Posteriormente la autora menciona que la siguiente fase consiste en una "colisión entre el individuo vicioso y sociedad virtuosa..."⁴⁷ Esto se muestra a partir de la cuarta escena donde los personajes cómicos van quedando cada vez más ridiculizados y autoexcluidos de su entorno social, pues anteponen sus intereses a los de la comunidad. Finalmente la autora dice que en el desenlace hay una "ridiculización del vicio"⁴⁸ hecho que se ve al final de la obra, en las últimas escenas, donde el vicio de los personajes cómicos se ve extrapolado con la virtud de la comunidad, pues se demuestra que lo único que tiene fundamento y hace sentir una pertenencia a un grupo es el ejercicio de las tradiciones, en contraposición se muestra el casi nulo arraigo de ciertas prácticas culturales, como lo son los graffitis, en un grupo cultural ajeno al contexto donde surgen esas prácticas.

El proceso del personaje cómico se ve sintetizado en la fórmula siguiente:

Vicio + castigo = a ridículo y/o reforma

En la obra esta trayectoria del personaje se ve, pues los personajes cómicos - Isaías y José- tienen un vicio, que es la falta de respeto por las tradiciones de su comunidad, lo que se traduce como una falta de respeto a la comunidad en sí y por ende a ellos mismos como parte de esa comunidad; y su autoexclusión de las mismas. El castigo que sufren es esa exclusión que viven por parte de los miembros de la comunidad y por ende un aislamiento. Finalmente la obra culmina con una reforma por parte de los personajes cómicos, pues se reconocen dentro de las tradiciones de su comunidad.

Por extraño que parezca en la comedia la risa no es lo determinante, según Claudia Cecilia Alatorre, y en esa caracterización excuso mi probable inexperiencia, por si esta obra no resulta lo suficientemente graciosa como para arrancar alguna sonrisa, después de todo la otra parte de su efectividad está determinada por la interpretación de los actores

46 Ibidem. Pág.69

47 Ibidem.

48 Ibidem.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta somera revisión de lo que ha sido la promoción teatral y sus posibles alcances me he dado cuenta de la relevancia que el teatro sugiere. Es el monstruo de las mil cabezas que tanto puede alienar como proponer cambios sociales profundos. El teatro (especialmente el comunitario), como elemento inseparable de la cultura, ha sido el pretexto para confrontar a los seres humanos acerca de su realidad.

Desafortunadamente el teatro es concebido como una sociedad inalcanzable o incomprendible, formada por intelectuales de café, como algo de lo que se habla en una charla pasajera y que lo único que deja son un par de horas de diversión —en el mejor de los casos. Esa es mi realidad como persona de ciudad. Esa idea errónea debe cambiar, o por lo menos evolucionar un poco.

He visto que también dentro del teatro comunitario, aquel hecho por y para la comunidad, hay niveles. Algunos de sus promotores se establecen en ciertas soluciones prácticas a los problemas más comunes y abandonan su investigación, por lo menos eso es lo que reflejan en sus espectáculos. Otros creen que el teatro comunitario es hacer la ilustración de un texto dramático con algunos miembros de la comunidad. Rescato de todo ello un espectáculo que presencié, realizado por jóvenes oaxaqueños.

La mayor parte de su espectáculo —el de los jóvenes oaxaqueños— se llevó a cabo en su lengua natal, el zapoteco. A pesar de la barrera del lenguaje los actores mantuvieron la atención irrestricta de su público durante más de dos horas. ¿Qué fue lo que hizo que estos muchachos, con poca idea de la actuación, lograran lo que algunos grupos experimentados no pueden? Tengo varias respuestas, pero la que más retumba en mi cabeza es la que me lleva a concluir que el éxito de ese espectáculo fue la verdad de la que estaba rodeado. La obra era un inmenso abanico que retrataba la historia de su pueblo, desde muchos años atrás: las bodas preparadas desde que los consortes son niños, el descuido de los padres para con sus hijos y por último la llegada de un charlatán que aseguraba curar a través de la magia y que embaucó a varios incautos. Me quedo con este rescate de la memoria histórica de estos jóvenes, quienes utilizando su arraigamiento en las tradiciones de su comunidad, hicieron una propuesta coherente para dar soluciones a las cosas con las que no estaban de acuerdo.

Esta reflexión me conduce a pensar en algunas de las propuestas de Grotovski y su teatro pobre. Él decía que tanto el director como los actores deberían estar santificados, no en un sentido religioso, sino desde la perspectiva del autosacrificio y de la entrega al otro, donde la relación con el espectador es lo más importante.

Esta santificación de la que hablaba quiero hacerla extensiva a los promotores de teatro, en primera instancia, y a los creadores del teatro comunitario. Sin esa santidad sería poco probable llegar a un resultado satisfactorio, por lo menos dentro de los parámetros de lo que se estableció como teatro comunitario. La promoción teatral ha experimentado muchos caminos, pero históricamente se ha demostrado que su efectividad está cercanamente relacionada con esa santidad del promotor. ¿A qué me refiero yo con santidad? Es algo difícil de responder, porque el hacerlo me pone en riesgo de establecer una fórmula para la efectividad del teatro comunitario y, en definitiva, no creo que las halla. Trataré de acercarme lo más posible.

La materia prima del teatro son los seres humanos y la relación entre ellos es primordial para alcanzar el éxito. Un promotor debe ofrecer más de lo que está dispuesto a recibir, debería establecer contactos que traspasasen los límites de los ensayos y compenetrarse lo más posible con su equipo de trabajo, para el trabajo y para la vida. El hacer de un promotor no debería entonces de tener un horario establecido, requiere de una entrega total e incondicional. Eso y aún más es un promotor teatral.

Por otro lado quisiera ahondar en la necesidad de la permanencia del teatro en la comunidad. He sabido que algunos hacedores de teatro comunitario, que desilusionados trataban de averiguar la manera más efectiva de lograr que el teatro de promoción se estableciera en definitiva en las comunidades a las que llegaba. Yo me pregunto ¿qué tan imprescindible es que el teatro comunitario haga raíces y se quede para siempre? Partiendo del hecho de que el teatro es un mero instrumento, a través del cual se pretende exponer una problemática, de expresar cierta identidad comunitaria, entonces ¿para qué tratar de cimentarlo si lo que se pretende no es su profesionalización? Hasta donde sé, el producto final que se pretende obtener no es una obra artística. Seguramente los productos teatrales de algunas compañías se acercan o tienen matices de una obra de arte, pero creo que eso es a algo a lo que se llega como agregado, no fue algo que se planteó como finalidad del trabajo.

Con lo anterior no quiero demeritar al teatro comunitario, por el contrario, me parece que la labor social que le compete hace innecesaria la búsqueda de un resultado artístico. Lo que no significa que el teatro comunitario no haga una búsqueda de una estética propia.

Concluyendo, el teatro comunitario y su promoción son algo que escapan del estatismo de la inconstante búsqueda del teatro que se hace profesionalmente. En pocas palabras es un movimiento nómada que debe de estar en donde sea requerido. Su permanencia o su no permanencia será un problema a resolver una vez que se halla resuelto el principal problema que implica su falta de verdad. El teatro comunitario no es el resultado de los particulares intereses de un promotor que pretende llegar a la "gran creación" a través de un grupo inexperto. La promoción teatral es el poner al alcance de la mano de quien lo solicite o lo necesite las herramientas necesarias para reelaborar la memoria histórica de una comunidad.

Y para tal propósito es necesario mostrar lo que con el teatro puede hacerse. Un promotor no puede llegar con las manos vacías a la comunidad y hacer la propuesta de crear teatro, como es bien sabido "hay que ver para creer" La gente de la comunidad está poco habituada a los espectáculos teatrales y hacer la propuesta sin tener el apoyo que la sustente sería un elemento que alejaría al promotor de su propósito. La comunidad tiene que presenciar un espectáculo que la motive a utilizar el teatro para satisfacer sus propias expectativas. Pero dicho espectáculo tendrá una mayor contundencia si habla de la realidad que vive la comunidad. Si el espectador ve reflejada su problemática sentirá que existe un vínculo entre él y el teatro y será simple seducirlo.

Para lograr este trabajo de inducción es evidente que se necesita que el promotor se "empape" literalmente de la comunidad, que hable con su gente, que camine por sus calles, que aprenda a detectar cuales son los problemas y que sepa discernir entre lo irrelevante y lo trascendente para la comunidad.

Este trabajo de "iniciación" al teatro comunitario es sólo el primer paso, lo más difícil viene después, cuando el promotor debe mantener el interés en el proyecto y lograr llegar a un producto final, cualquiera que este sea. Ya sea un proceso de autoconocimiento o el resultado de ese proceso, una puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA Baez, Francisco, *La experiencia escénica tradicional en la propuesta de Teatro-Comunidad*, II Coloquio Internacional de Etnoescenología, Instituto de Cultura de Morelos, Cuernavaca, Mor., México, junio, 1996.

ACOSTA Báez, Francisco, *La propuesta de teatro comunidad*, MS. inédito, Papantla, Ver., 1990.

ADAME, Domingo, *El teatro patrocinado por el estado* (tesis), FFYL, UNAM, 1986, pág.116.

ADAME, Domingo, "El teatro rural patrocinado por el Estado", *Escénica*, 11, oct. 1985.

ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Gpo. Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1987

ANDER-EGG, Ezequiel, *Metodología y práctica del desarrollo de la comunidad*, México, Ed. El Ateneo, 10 ed., 1989.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, México, Piados Studio # 23, 1992.

FRISCHMANN, Donald, *El Nuevo Teatro Popular en México*, INBA, México, 1990

GOUTMAN, Ana, *Teatro y liberación*, Serie de investigación y documentación de las artes, Segunda época, INBA/CITRU, México, 1989, pag. 16.

KISNERMAN, Natalio, et. al. *Teoría y práctica del trabajo social*, Tomo V Comunidad, Ed. Humanitas, 1986, Buenos Aires.

MEYER, Germán, *Memoria del Proyecto de Arte Escénico Popular*, MS. inédito. Proyecto de Arte Escénico Popular, DGCP, SEP, s.f.

NAVARRO Sada, Francisco, *Pautas para el análisis de la promoción teatral comunitaria (su metodología y el método de la creación teatral participativa)*, inédito, 1992.

VALENCIA, Rodolfo, *Teatro Indígena contemporáneo* (ponencia), II Coloquio Internacional de Etnoescenología, Instituto de Cultura de Morelos, Cuernavaca. Mor. Junio 1996.

VALENZUELA, Ma. del Rosario, *SURATO (una experiencia en educación para el desarrollo comunitario)*, CEJUS-CONAFE, México, 1990.

HEMEROGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

ACOSTA, Francisco, *Teatro Comunidad en La escena latinoamericana, nva época*, año 3, números 5/6, febrero /octubre 1995

ESPINOSA, Pablo, *Nuestro único destino es contar nuestras historias: Saramago*, La Jornada, México, D.F., Año 14, Núm. 4862

HERMIDA, Alejandro, *Primera muestra nacional de teatro indígena viviente en La Cabra*, UNAM, nos. 16-17, 1980.

MEYER, Germán, "*Caminando los senderos de una experiencia de promoción teatral en el campo*", *Escénica*, 4-5, UNAM, sep. 1983.

MEYER, Germán, *Entre leyendas y despojos; un movimiento de teatro indígena en La Cabra* (UNAM), nos. 16-17, 1980.

NAVARRO Sada, Francisco, *El teatro comunidad (Antecedentes y formas de trabajo)* en *Repertorio Nueva Época*, Universidad Autónoma de Querétaro, Escenología, Querétaro, Nos. 9-10-11, agosto 1989.

NAVARRO Sada, Francisco, *La promoción teatral comunitaria en México* en *Gestos*, año 8, núm. 15, abril de 1993.

ORTIZ, Alejandro, *Una propuesta metodológica en el teatro comunitario mexicano actual*, en *Gestos*, año 8, núm. 15, abril 1993.

VALENCIA, Rodolfo, *Teatro y nación*, Documenta CITRU (teatro mexicano e investigación), núm. 3, noviembre de 1996.