

43

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN**



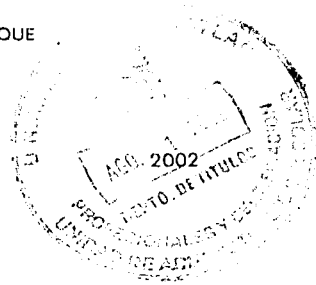
**LA SITUACION ACTUAL DEL TEATRO
CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MEXICO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA**
P R E S E N T A N :
**CLAUDIA PATRICIA LOPEZ HERNANDEZ
RAFAEL MAYA BARRADAS**

ASESOR MARTIN CAMACHO ROQUE

MEXICO.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**





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.

Les agradezco y dedico este trabajo a mi mamá Conchita, por todo su apoyo, comprensión, cariño, y por ser para mí una verdadera madre, ya que sin ella no habría logrado todos mis propósitos, ni ser lo que soy ahora. A Heidi: mi razón para vivir, la personita por la que trataré de compaginar mi desarrollo profesional con la difícil tarea de ser madre. Para mi flaquito, por ser el hombre que más he amado en la vida y que más me ha enseñado. Por compartir a mi lado los momentos más felices de mi existencia, así como la aventura de hacer esta tesis. (Nunca dejaré de aprender de ti).

CLAUDIA LÓPEZ

Dedico esta tesis a la memoria de mi padre, y agradezco a mi madre y a mis hermanos por su apoyo y tolerancia. A mi Moroquita -el amor de mi vida- por existir y resistir, por estar conmigo en las buenas y en las malas, y por aguantarme durante todos estos años. Gracias a los profesores Martín Camacho y Leticia Urbina por su asesoría, pero sobre todo por su paciencia. A todos los artistas callejeros, periodistas, investigadores y funcionarios que colaboraron en la realización de este gran reportaje.

RAFAEL MAYA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. DEFINICIÓN Y ANTECEDENTES DEL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO	6
1. LOS PRIMEROS TIEMPOS	6
Habla una vez. De rito a manifestación artística	6
2. DEFINIENDO AL TEATRO	8
3. EN EL MÉXICO ANTIGUO	8
La naturaleza como disfraz	9
4. COLONIZACIÓN Y TEATRO	10
Sincretismo de los dramas español e indígena	11
El jugar sale a escena	12
La "commedia dell'arte"	13
5. EL NACIMIENTO DEL FORO CERRADO	13
En México la historia se repite. La censura hace de las suyas	15
6. TEATRO POPULAR EN EL SIGLO XVIII	16
7. PERÍODO DESOLADOR (SIGLO XIX)	17
... Y llegaron "las tandas"	18
8. NUEVO SIGLO, NUEVO TEATRO	18
El teatro de revista y la carpa	19
Circo, maroma y teatro	20
El teatro popular del Estado	21
Resurgimiento del teatro callejero	22
9. LOS AÑOS CINCUENTA	23
10. LOS SESENTA Y EL TEATRO CALLEJERO	24
Guerrilleros del teatro	25
11. EL FORTALECIMIENTO	25
Nuevos espacios	26
Rupturas y avances	27
12. OTROS PROYECTOS DEL ESTADO	28
13. AUGE DE LA SOCIEDAD CIVIL	29
El <i>Cervantino callejero</i> y algo más	29
14. "¿PERO QUÉ DIABLOS ES EL TEATRO CALLEJERO?"	30
Definiciones "especializadas". Teatro callejero como movimiento sociopolítico	32
Teatro Callejero "real y "virtual". Una interpretación de lo cotidiano	33
Teatro callejero definido por organismos de cultura	34
Definición propia	35
CAPÍTULO II. PROPUESTAS DEL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO	36
1. PROPUESTAS CULTURALES	36
1.1 LA CIUDAD DE MÉXICO Y EL TEATRO CALLEJERO	36
Un espacio abierto. El elitismo cultural	37
Los patitos feos del teatro. "¡Qué bueno que haya elitismo!"	38
Recuperar los espacios	39
1.2 LA CALLE: ESPACIO POPULAR	40
Revaloración de lo público	40
Una alternativa	41
La vida del barrio es un drama. El "espíritu" de la calle	42
1.3 EL TEATRO CALLEJERO COMO OPCIÓN CULTURAL PARA LA COMUNIDAD	43
Una forma de protesta	43
Primer acercamiento al teatro. El teatro callejero es un "no teatro"	44
La educación del pueblo	45
1.4 EL TEATRO CALLEJERO FRENTE AL TEATRO COMERCIAL	45
Igualdad de oportunidades	46
Teatro para todos	47
"No somos redentores de nadie"	48

1.5 TEMÁTICA DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES CALLEJERAS	48
Temas universales y variados. Panfleto, "teatro de merolico" y sentimiento reprimido	49
2. PROPUESTAS ARTÍSTICAS	50
2.1 LA CALLE COMO ESCENARIO	50
La teoría del espacio alternativo	51
Todo un laboratorio. Buscar la comodidad	52
2.2 EL VESTUARIO Y LA AMBIENTACIÓN	53
Sencillez ante todo. "¡Qué barato, qué barato!". El entorno como escenografía	54
Tecnología ¿por qué no?	55
2.3 LA ACTUACIÓN ANTE EL PÚBLICO CALLEJERO	55
"A la calle que fueres haz lo que vieres"	55
Dinámica e improvisación. Ritmo, variedad, "cachondería" y sabor	56
"Al más duro se le llega"	57
2.4 FUNCIÓN DEL PÚBLICO	57
Descubrir al público para enseñarlo a transformar. El "espectador" participante	58
El sutil encanto de la censura	59
La interacción	60
"El regreso" del público carpero. Espectadores de tiempos distintos	61
3. "¡¡SEÑORAS Y SEÑORES, CON USTEDES EL TEATRO!!" (O CRÓNICA DE UNA OBRA NO ANUNCIADA EN CARTELERIA)	62
CAPÍTULO III. TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO, HOY	66
1. VÍNCULOS ENTRE LOS GRUPOS MÁS REPRESENTATIVOS	66
"¡Los demás nos tienen miedo!"	67
Condiciones para la organización	68
Preferencia por el desarrollo estético. El Estado quiere mover	69
Las malas experiencias	70
2. ENCUENTROS CALLEJEROS MÁS IMPORTANTES	71
Los "zopilotes" y la UVYD-19	72
El CLETA	73
3. RELACIÓN CON LOS ORGANISMOS DE CULTURA OFICIALES Y/O NO GUBERNAMENTALES	73
"No queremos saber nada del gobierno"	73
La política podrida	74
El populismo cultural	75
"Lo que exigimos es que nos tomen en cuenta". "Con los que sí nos juntamos"	76
"No debemos automarginarnos"	77
Por una alternativa cultural de la sociedad civil	78
La obligación del Estado	79
"Con todos menos con el PRI"	80
4. EL TEATRO CALLEJERO VISTO POR LOS ORGANISMOS DE CULTURA OFICIALES Y/O NO GUBERNAMENTALES	81
4.1 LA UNAM	81
"El Estado debería favorecer al teatro callejero". Manantial de buen teatro	82
4.2 SOCICULTUR (DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL)	83
Apoyo "meramente logístico"	83
Importante, la participación de organismos no gubernamentales	84
4.3 CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI (CITRU)	84
"Mejor hablar de teatro al aire libre". Sólo un acuerdo colectivo	85
"El teatro es elitista en la medida en que lo quiera la gente"	86
"No es obligación del Estado hacer cultura"	87
4.4 UNIÓN DE VECINOS Y DAMNIFICADOS "19 DE SEPTIEMBRE" (UVYD-19)	87
Impulso a la cultura popular	88
"No sólo el teatro callejero"	89
4.5 CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA (CLETA)	89
Propuestas actuales. "Somos radicales, pero no ilegales"	90

5. VISION DEL PÚBLICO CON RESPECTO AL TEATRO CALLEJERO	91
Parte de nuestra cultura	91
Al nivel del teatro de foro	92
Los puntos negros en el arroz	93
6. LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE LOS ARTISTAS DEL TEATRO CALLEJERO	94
La falta de memoria	94
"La academia de todas formas nos manda a la calle". Actores "leídos y escritos"	95
"...Ser mimo era como ser un vago"	96
Los caminos de la academia	97
6.1 POR UNA ESCUELA DE TEATRO CALLEJERO Y POPULAR	98
7. LA FORMACIÓN EMPÍRICA DE LOS ARTISTAS DEL TEATRO CALLEJERO	99
La enseñanza estilo "merolico"	99
La educación ecléctica. La improvisación y el teatro de participación	100
CAPÍTULO IV. PERSPECTIVAS DEL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO	102
1. OPINIÓN DE LOS GRUPOS TEATRALES MÁS REPRESENTATIVOS	103
El teatro popular está de moda	103
Los cambios de administración	104
Pelear por las calles	105
1.1 LA ORGANIZACIÓN DEL FUTURO	106
"No hay punto de interés común"	106
"Únete a los optimistas"	107
1.2 "EL ESTADO YA NO DEBE ESTORBAR"	108
"Voteamos por un cambio"	109
"Nosotros queremos nuestro local"	110
"El teatro callejero es un camaleón". Ni los ven ni los oyen	111
1.3 ... Y LA SOCIEDAD CIVIL ¿QUÉ?	112
Infraestructura y autoorganización	113
1.4 LOS TEMAS DE AYER, HOY Y ¿MAÑANA?	114
No más vulgaridades	114
Adelantarse a la realidad. Darle al pueblo lo que necesita	115
La PC y el actor	116
1.5 HERENCIA DE CONOCIMIENTOS	116
"Mostrar es enseñar"	117
Hacia la "escuela-utopía"	118
1.6 OPCIÓN CULTURAL PARA EL SIGLO XXI	119
Respeto al público. Risa y llanto a flor de piel. Por un público actuante	120
Los medios de comunicación no son todo	121
2. OPINIÓN DE LOS ESPECIALISTAS DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y OBSERVADORES DEL FENÓMENO TEATRAL	122
2.1 RODRIGO JONSON (DIRECTOR TEATRAL)	122
Mear a Alejandro Aura. Ignorancia del medio teatral	123
"Nadie ha hecho lo mismo que yo". Sociedad civil y teatro callejero	124
Defendiendo al "verdadero teatro callejero". La libertad de ser	125
Oportunidades infinitas	126
2.2 MARICRUZ JIMÉNEZ (PERIODISTA CULTURAL)	127
Teatro callejero y medios informativos	127
Crítica teatral necesaria. Revalorar lo marginado	128
"No más estereotipos". La gente está hambrienta ... de belleza	129
El teatro es una entelequia. Necesidad de un "gestor de apoyo"	130
Más que cooptar, ignorar. Vinculación comunitaria	131
2.3 PABLO GAYTÁN (SOCIOLOGO)	132
El regreso al barrio	132
Lo de moda y lo cotidiano	133
Solidaridad orgánica. La "revolución molecular"	134
Alianza Estado-sociedad orgánica	135
Las tres ciudades	136

2.4 ARTURO ANGOA (ANTROPÓLOGO)	137
"Se olvidan del barrio"	137
Teatro comunicador. Dinámica de la individualización	138
El teatro de la gente	139
Lo público y lo privado en conflicto	140
3. OPINIÓN DE LOS ORGANISMOS CULTURALES	140
3.1 INDEFINICIÓN EN LAS INSTANCIAS PÚBLICAS	140
Promoción al interior. Teatro callejero: reflejo o escape de la realidad. ONG y gobierno deben fomentar el teatro callejero	141
Al rescate de la cultura. Que la sociedad se organice. "Aún no llega el grupo de calidad"	142
Sociedad productora de arte. Armas al pueblo	143
Política cultural participativa	144
3.2 LAS ONG Y SUS VISIONES DEL MAÑANA	144
3.2.1 LA UVYD-19 DE SEPTIEMBRE	145
Lo popular tiene que ver con el futuro. Acciones conjuntas ¡y!	145
El sueño aún no termina	146
3.2.2 CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA (CLETA)	146
La experiencia y el porvenir	146
Teatro al tanto de la realidad. Vencer las limitantes	147
CLETA y el PRD	148
Derecho a reivindicarse	149
4. OPINIÓN DEL PÚBLICO	149
Por siempre popular. Medio catártico de comunicación	150
Teatro viviente	151
CONCLUSIONES	152
Irreverencia, la clave	152
Arte contracultural. Cerrazón oficial	153
Teatro callejero y sociedad	154
Los espectadores que no son tales	155
Los protagonistas de esta historia	156
La preparación de los teatreros. La "autoenseñanza"	158
A) PERSPECTIVAS DEL TEATRO CALLEJERO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS INVESTIGADORES	159
Movimiento sin organización. El Estado "ni los verá ni los oír"	159
La raíz popular, presente. Sociedad civil cambiante	160
Ambiguo y sinuoso camino. Caminito a la escuela	161
A ganar la ciudad	162
B) EPÍLOGO	162
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	163

INTRODUCCIÓN

La presente investigación fue elaborada bajo el modelo de tesis. Esta opción de titulación permite abordar temas que por su complejidad requieren del análisis exhaustivo de cada uno de sus elementos. De este modo, el tema *La situación actual del teatro callejero en la Ciudad de México* requirió de todo un proceso de investigación, análisis e interpretación que sólo la tesis podía satisfacer.

A su vez, esta opción de titulación cumple con los tres aspectos fundamentales del paradigma científico: el teórico, el metodológico y el técnico. Cada uno de ellos se refleja en nuestra tesis. El aspecto teórico se manifiesta en el cúmulo de ideas, propuestas y experiencias con las que los personajes aportan sus testimonios.

Lo metodológico se encuentra en el proceso que seguimos para realizar la investigación, así como en la organización y jerarquización de los materiales informativos. Finalmente, el aspecto técnico lo encontramos precisamente en la aplicación de las técnicas periodísticas para elaborar un reportaje –las cuales explicamos más adelante–.

Ahora bien, el formato que elegimos para la tesis es el gran reportaje, una de las diversas variantes que tiene dicho género. Desde un principio consideramos que por la naturaleza de nuestro tema el reportaje sería el medio idóneo para explorarlo, así como para presentarlo ante el lector.

El tema del teatro callejero bien puede inscribirse en el ámbito del periodismo cultural, por ello consideramos que no debía abordarse de un modo solemne o meramente "academicista". El periodismo cultural invita tanto a los reporteros como a los lectores a explotar su imaginación frente a los hechos noticiosos de índole artística.

El teatro callejero como producto de la imaginación de los pueblos brinda la pauta para que con libertad y creatividad se escriba sobre él. El reportaje es, efectivamente, el género que permite jugar con esa libertad y creatividad indispensables para "amarrar" el tema y atrapar al lector.

Basados en diversas definiciones, establecemos que el reportaje es el más elaborado y versátil de los géneros periodísticos, puesto que en él se encuentran tanto los informativos como los de opinión, aunque la opinión que más importa es la de las fuentes, no la del periodista.

El reportaje se sirve de los géneros literarios para su estructura, por ejemplo, del cuento, de la novela corta, de la comedia o del drama teatral. Es una exposición detallada y documentada de un suceso, problema o situación de interés público en la que el periodista incluye sus propias vivencias transmitiendo su estilo literario y sensibilidad sin tergiversar los hechos.

La estructura del reportaje se basa fundamentalmente en tres bloques: el informativo (donde se exponen cifras, fechas, nombres, o determinado cúmulo de datos que complementan el resto del contenido); el de opinión (en el que se incluyen los testimonios, ideas y experiencias de los personajes del hecho noticioso); y el de color (aquel que utilizando la descripción y la narración dota de espíritu literario al reportaje).

El manejo de los bloques no tiene por qué ser esquemático, los tres se pueden entremezclar para dar coherencia y atractivo a la información.

Para ubicar el tipo de reportaje más acorde con nuestra investigación, primero tuvimos que revisar la clasificación de los reportajes comunes en la prensa mexicana. De acuerdo con Vicente Leñero y Carlos Marín, aquéllos son: el demostrativo, el descriptivo, el narrativo, el instructivo y el de entretenimiento.

El primero tiene como finalidad probar una tesis, a la vez que investiga un suceso y explica un problema; presenta similitudes con el artículo, el ensayo y la noticia. El descriptivo retrata situaciones, personajes, lugares o cosas y se asemeja a la entrevista de semblanza, a la estampa o al ensayo literario. El reportaje narrativo es aquel que relata un suceso, hace la historia de un acontecimiento; tiene elementos de la crónica, el ensayo histórico, el cuento y la novela corta.

Cuando el objetivo es la divulgación científica o técnica o la explicación para resolver problemas cotidianos, el medio para conseguirlo es el reportaje instructivo, el cual se aproxima al ensayo técnico o al estudio pedagógico. Por último, el reportaje de entretenimiento tiene por finalidad hacer pasar un rato divertido al lector y tiene semejanzas con la novela corta y el cuento.

Al revisar estos tipos básicos de reportaje, nos dimos cuenta que ninguno de ellos, en específico, nos servía para cumplir los objetivos de nuestra investigación. Al ser limitados los alcances de cada reportaje, requeríamos de un modelo que abarcara todas las características necesarias para llevar a cabo nuestra tesis.

Consideramos que tal modelo era el gran reportaje. El periodista Javier Ibarrola afirma en *Técnicas Periodísticas 3* que éste "es el resultado de la más completa labor de investigación del tema a tratar. Investigación de campo, documental, testimonial, fundamentalmente (...). En el gran reportaje hay información, investigación, interpretación, descripción y entrevistas (muchas entrevistas), participación activa del reportero y narración".

Asimismo, el gran reportaje permite -continuando con Ibarrola- "enfrentar la fuerza y alcance de los medios audiovisuales (...). Estos medios de ninguna manera agotan otras instancias informativas, ni satisfacen ese innato deseo del hombre por saber".

Reforzando los conceptos anteriores, Gonzalo Martín Vivaldi en su libro *Géneros Periodísticos* explica que el gran reportaje o "reportaje profundo es el que cuenta, no solamente lo que pasa, sino lo que pasa dentro de lo que acontece, (...) da antecedentes, humaniza, interpreta y orienta".

Nuestra tesis, desde el planteamiento de sus objetivos, metodología y esquema de trabajo, se encaminó a diseccionar la realidad del teatro callejero en la Ciudad de México. Esto es, a escudriñar su historia, sus causas, a estudiarlo como un fenómeno socio-cultural (obviamente humano y emotivo) que impacta al individuo y a la colectividad, a interpretar todas sus características, su relación con el entorno y sus perspectivas o posibles consecuencias.

Pensamos que con el gran reportaje se profundizó exhaustivamente el tema, dotándolo del enfoque humano y periodístico y evitando la retórica científica y académica.

Así, nuestro gran reportaje fue estructurado en los siguientes capítulos:

- I. Definición y antecedentes del teatro callejero en la Ciudad de México.
- II. Propuestas del teatro callejero en la Ciudad de México.
- III. Teatro callejero en la Ciudad de México, hoy.
- IV. Perspectivas del teatro callejero en la Ciudad de México.

La lógica en el orden de tales capítulos se debió a nuestro deseo por sumergir poco a poco al lector en una brevísimas historia del arte dramático, e ir desembocando cronológicamente en los antecedentes del teatro callejero capitalino hasta llegar a sus más variadas definiciones.

Posteriormente, la intención fue "subir" el tono de la investigación para desentrañar junto con el lector las características más importantes de los grupos teatrales, sus vínculos entre ellos, con el Estado y la sociedad civil, su preparación y sus perspectivas. Todo este rompecabezas armado por los protagonistas directos e indirectos del fenómeno.

En el capítulo I partimos con una narración de los orígenes del teatro desde las incipientes agrupaciones humanas. Abordamos brevemente los antecedentes históricos del teatro callejero en México, desde el teatro antiguo hasta el contemporáneo. Cerramos el capítulo con las definiciones de teatro callejero por parte de los artistas, las fuentes documentales, la de los especialistas de las ciencias sociales, la de los organismos de cultura, y la nuestra.

En el capítulo II se exponen las propuestas culturales y artísticas del teatro callejero en la Ciudad de México en voz de los propios teatreros. Entre las primeras propuestas se encuentran las posturas de los actores callejeros frente al entorno cultural y el teatro comercial de foro, su vinculación con la calle y la comunidad, así como la temática de las obras. De las propuestas artísticas se desprenden los elementos de los montajes callejeros y la relación del actor con el público.

El tercer capítulo se enfoca a la vinculación entre los grupos teatrales callejeros más representativos, sus principales actividades y sus intentos de organización. A su vez, miembros de organismos oficiales y no gubernamentales de cultura, así como el público en general externan sus puntos de vista con relación al teatro callejero. También profundizamos en la formación, tanto académica como empírica, de los actores, directores y dramaturgos de los grupos más representativos.

Finalmente, en el capítulo IV presentamos un amplio abanico de las perspectivas que tiene esta manifestación artística en la Ciudad de México, en voz de todos los participantes del fenómeno: artistas, especialistas de las ciencias sociales y gente relacionada al medio teatral, los organismos de cultura, y el público.

Cabe destacar que este gran reportaje fue realizado —desde su concepción, gestación y redacción final— entre 1995 y 1999, por lo que algunas instituciones, cargos de funcionarios, o algunas otras características de la Ciudad de México pudieran aparecer como desfasadas.

En otras palabras, nuestra tesis comprendió el periodo de transición entre los últimos años de vida del Departamento del Distrito Federal, y el comienzo del primer gobierno "democráticamente electo" en la Ciudad de México, encabezado por el perredista Cuauhtémoc Cárdenas.

No obstante esta cuestión de la temporalidad, el gran reportaje no pierde en absoluto actualidad puesto que toda la información vertida en nuestro trabajo continúa vigente, y constituiría un importante referente para otros trabajos periodísticos más recientes sobre el tema.

Como toda investigación que se precie de ser minuciosa, la nuestra no careció de múltiples dificultades que complicaron la obtención de información. Primero, el hecho de que el tema era prácticamente desconocido para nosotros, situación que no impidió nuestro interés por retomarlo. Segundo, el descubrir durante la búsqueda de información bibliohemerográfica que el tema del teatro callejero era un territorio virgen para los investigadores, pues los datos obtenidos fueron escasos.

Por esta circunstancia inicialmente adversa descubrimos en nuestra tesis una nueva cualidad: el aporte de información inédita, útil y de primera mano para los interesados en el teatro callejero.

Para determinar a los grupos representativos, nos valimos de un extenso sondeo de fuentes documentales, pero sobre todo de entrevistas a teatreros y conocedores del medio teatral para que fueran ellos mismos los que, de acuerdo a su experiencia, determinaran a los artistas de mayor trayectoria y trascendencia en la actualidad, así como aquellos cuyo trabajo se realizara en el escenario requerido: la calle o los espacios públicos.

La búsqueda no fue fácil, pues recorrer múltiples bibliotecas y librerías (*ghettos* del conocimiento dispersos por toda la ciudad) muchas veces nos dejó insatisfechos por la escasa información obtenida. Después, conseguir afanosamente los contactos de los actores y concertar las entrevistas también tuvieron sus "pequeños" detalles.

El carácter marginal -o automarginal- de algunos actores impidió en varios momentos acceder abiertamente a sus conocimientos. El desdén hacia los medios informativos o hacia "los estudiantes de comunicación" se hizo evidente en una que otra entrevista.

Asimismo, el acercamiento a las instancias oficiales de cultura no podía quedar exento de inconvenientes. La clásica burocracia -sobre todo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- impidió en varios casos ubicar claramente a las personalidades que tuvieran algo o mucho que ver con la actividad teatral callejera.

El tiempo de las entrevistas, después de varios intentos para concertarlas, en ocasiones era insuficiente para obtener el máximo de información por lo que se tornaba indispensable una nueva cita y la consiguiente espera. En el caso de un personaje específico (de quien no se incluyó su entrevista) era notoria su actitud arrogante hacia nuestra labor de investigación.

En lo que respecta al público, consideramos que la cantidad de espectadores entrevistada es una muestra representativa que refleja el sentir general del público del teatro callejero. Procuramos incluir las opiniones de personas de distinto sexo, edad, nivel sociocultural y económico, y que estuvieran congregadas en diferentes espacios públicos de la ciudad.

Pensamos que las entrevistas realizadas a lo largo de toda la investigación fueron más que suficientes. Afirmamos esto con la seguridad de que la información obtenida no deja "lagunas". En todo caso servirá de pauta para que otros investigadores se hagan nuevos cuestionamientos y emprendan estudios con enfoques distintos.

Si algunos datos o testimonios fueron descartados se debió más a su redundancia que a un afán excluyente de nuestra parte. Pensamos que la tesis logró profundizar lo suficiente en el tema, y que por ello exagerar en la extensión del contenido reflejaría una pretensión en lo cuantitativo y no en la calidad de la información -finalmente lo más importante-. A su vez, evitamos cansar al lector con datos superficiales.

No obstante los obstáculos en el transcurso del gran reportaje, concluimos esta tesis con el convencimiento de que no quedaron cabos sueltos, y de que este trabajo puede incitar a la elaboración de futuros documentos periodísticos en el que el teatro callejero sea el principal protagonista.

Vislumbramos a esta actividad artística con amplias posibilidades de continuar, siempre y cuando los teatreros se adecuen a los tiempos tan vertiginosos por los que atraviesa la sociedad, y sepan contrarrestar la apatía de las personas en general y el desdén de los aparatos gubernamentales de cultura, así como de los medios de información.

Por tanto, el teatro callejero tiene todavía mucho que decir a una sociedad mexicana que supuestamente se está transformando. La tan pregonada "transición democrática" tendrá que reflejarse en una apertura de espacios y oportunidades para la expresión popular. Como periodistas pensamos que ya es hora de ceder un espacio a las manifestaciones artísticas ignoradas por la cultura oficial. Si se trata de reivindicar a los que no tienen voz, estamos convencidos de que con este gran reportaje el teatro callejero hará escuchar la suya.

CAPÍTULO I. DEFINICIÓN Y ANTECEDENTES DEL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

1. LOS PRIMEROS TIEMPOS

HABÍA UNA VEZ...

El teatro: arte milenario nacido de las primeras manifestaciones religiosas de los pueblos, de comunidades que en su lucha por la subsistencia y la adaptación al medio, comenzaron a organizarse de un modo cada vez más complejo. En esa organización incipiente, la relación entre los hombres y mujeres primitivos con la naturaleza era paradójica: a la vez que adoraban ciegamente su belleza y la bondad de sus recursos, tenían infantilmente a sus caprichos (castigos inexorables que podían destruir todo un sembradío o violentar a un río de sus cauces).

Entonces, el ser humano creó a los dioses y eligió a los elementos naturales (el sol, el agua, los árboles, la luna, el relámpago) como las figuras visibles de la divinidad. Así, el arte teatral tuvo sus primeras representaciones dramáticas en "aquellas danzas mímicas que ejecutaba el mago de una tribu acompañándose de músicos y coros de cantantes para conjurar con su ayuda la fuerza del enemigo y sobre todo el poder de los malos espíritus". (1)

Tales actividades, aún no definidas como artísticas, antecedieron históricamente al surgimiento de la literatura -considerada una de las artes más antiguas de la humanidad-.

DE RITO A MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA

Desde su aparición, el teatro se manifestó como una actividad relacionada estrechamente con el entorno. Sin el aprisionamiento de muros y columnas, las antiguas dramatizaciones encontraron en el espacio abierto el foro adecuado para una expresividad repleta de símbolos.

En Grecia, "el drama nació del culto a Dionisios, dios del vino. El rito, compuesto de cortejos, danzas y canciones, se llevaba a cabo frente al templo del dios". (2) Esta celebración ritual, realizada desde el siglo VII a.C. y conocida como Dítirambo, rendía veneración a la divinidad de los árboles y de los frutos, de la uva, del vino y de la embriaguez. Con ella el pueblo griego expresaba el gozo de su unidad con una naturaleza que renacía cada primavera. (3)

1. Carcaga, Gabriel, *Sociedad y Teatro Moderno en México*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1994: p. 11

2. Azar, Héctor, *Funciones Teatrales*, SEP/CADAC; México, 1982; p. 335

3. Prieto, Antonio, *El teatro como vehículo de comunicación*. Ed. Trillas, México, 1990; p. 27

El teatro de aquellos tiempos representaba una fiesta espontánea en donde los habitantes y las sacerdotisas de Dionisios comulgaban sin jerarquias ni funciones preestablecidas. Esta característica ritual y participativa ha sido rescatada por el teatro callejero de todo el mundo. El de México no podía ser la excepción.

Sin embargo, con el paso del tiempo esos rasgos primigenios del teatro fueron desapareciendo. "(...) Poco a poco las danzas comenzaron a adquirir una forma fija, y los cantos se transformaron en coros dramáticos. Hacia el siglo VII a.C., el rito ya cuenta con una línea narrativa, expresada por el coro, en contrapunto con un personaje recitante. En este momento el texto transmitido antes oralmente comienza a registrarse en escritos, y aparecen los autores individuales que sustraen sus historias del mito colectivo. La celebración ya no se efectúa en un bosque, sino en un espacio construido especialmente para tal efecto, pues ahora el público está sentado en un lado y el coro y el personaje actúan en el otro. Dionisios, antes una fuerza sobrenatural que habitaba en cada uno de los participantes, ahora se materializa y toma el cuerpo de una fría estatua colocada en el centro de la 'orquesta'". (4)

Esta transformación del teatro fue paralela a los cambios en las ideas y sentimientos del pueblo griego. Se puede explicar como un paso del "espíritu dionisiaco" al "espíritu apolíneo", es decir, como un triunfo de la razón y el humanismo sobre la metafísica, el sentido místico y la religiosidad.

Un nuevo arte había nacido: las fronteras entre autor, actor y público serían bien delimitadas. Mucho contribuiría a esto el filósofo Aristóteles, quien elaboró toda una teoría de lo que debería ser la estructura dramática. Hacia los siglos VI y V a.C., dramaturgos como Esquilo, Eurípides y Aristófanes consolidarían al teatro en dos grandes ramificaciones: la tragedia y la comedia. Ésta última heredaría el espíritu festivo y los sátiros bailarines de las celebraciones dionisiacas. También se desarrollaron otros géneros como la farsa y el melodrama.

Durante esta misma época (siglo VI a.C.), Thespis se desarrolló como el primer histrion (actor) de la historia occidental. Este personaje "empieza por superar tanto las contradicciones del legislador Solón como las del tirano Pisístrato, para superar las suyas propias y alcanzar, casi en la vejez, la victoria de fijar un arte de la actuación en medio de las festividades falofóricas a Dionisios. Con ello, Thespis establece la profesión de actor que antes no existía". (5)

4. Ibid, p. 28

5. Azar, Héctor, Op. Cit., p. 347

2. DEFINIENDO AL TEATRO

Fue entonces cuando el teatro se consideró una manifestación artística "formal". Etimológicamente, su nombre proviene del griego "theomai" que significa "yo miro". Posteriormente, con la edificación de los primeros foros permanentes, los griegos denominaron "theatron" a las graderías destinadas a los espectadores. Por otro lado, drama se deriva del griego "dran" (hacer) y sirve para denominar un género que comparte las características de la tragedia y la comedia, y se identifica además con el origen literario de la obra.

De este modo, el teatro dejó de ser un arte de acciones visuales y símbolos para convertirse en un arte fundamentado en la palabra escrita. La separación entre teatro y rito fue total. Actualmente, el teatro callejero intenta reactivar ese simbolismo vital, así como la mayor independencia posible del texto dramático.

¿Cómo se puede definir en estos tiempos al teatro? Con base en algunos conceptos podemos resumir que es una expresión del ser humano basada fundamentalmente en el drama o la acción. Es la representación actuada de la realidad económica, política, social y cultural de una comunidad determinada. Para ello recurre al manejo de todas las artes: literatura, danza, fotografía, música, artes plásticas y el cine.

La estructura del teatro está constituida por tres elementos esenciales que necesariamente se interrelacionan: el texto o libreto, el actor que ejecuta las indicaciones del texto y el público al que va dirigida la puesta en escena. Aunque como veremos más adelante, el teatro callejero "rompe" en muchos aspectos la visión tradicional del teatro y propone nuevos valores, así como una nueva estética.

3. EN EL MÉXICO ANTIGUO

En lo que respecta a la historia del teatro en México, cabe señalar que éste también surge como una manifestación al aire libre. Durante la época prehispánica, el teatro náhuatl se caracterizó por ser, paradójicamente, un ritual alegre y pesimista que fundía lo religioso con lo teatral.

Al igual que el teatro griego, egipcio o hindú, el teatro náhuatl estaba estrechamente relacionado con el ciclo agrícola, la danza, el canto, la música y la acción dramática. "Danzas, canto y baile eran parte importante del espectáculo y expresaban ritos, leyendas y fiestas religiosas, aunque también había representaciones sobre los problemas sociales y familiares, eran acontecimientos hechos con el fin de liberar a los espectadores de sus miedos personales y religiosos. Estos espectáculos a veces duraban tres días, una semana y algunos hasta quince días. Terminaba una festividad y empezaba otra, ya que eran exaltaciones religiosas de los hombres para poder liberarse de la ferocidad de los dioses, quienes eran caníbales y sanguinarios, por supuesto en función de sus mitos religiosos". (6)

6. Careaga, Gabriel, Op. Cit., p. 78

En su libro *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Fray Diego Durán narra con lujo de detalles el proceso que seguían estos ritos festivos y religiosos:

"Llegado el día de la fiesta principal de los antiguos mexicanos, la celebrada en honor a su ídolo Tezcatlipoca, se juntaba toda la gente de la ciudad en el patio. Los ministros del templo usaban andas de mantas de colores (amarillo, verde, azul, rojo) y embijaban su cuerpo de negro, con cabelleras largas y trenzadas a la mitad, todo esto para parecerse a la semejanza del 'ídolo' (sic), la cual algunos dicen que era de palo y otros que era un indio vivo que la representaba. Sacaban a la 'semejanza' en hombros para mostrarla al público, al pie de las gradas; mozos y mozas sacaban una soga torcida hecha de maíz tostado y rodeaban todas las andas con ella echando al cuello al ídolo una sarta y en la cabeza le ponían una guirnalda.

"Ya colocado el ídolo, ponían pencas de maíz sobre las andas y encima él para entrar en procesión dentro del patio. Adelante de él iban dos sacerdotes con braceros. Cada que salía el incienso el ídolo levantaba el brazo para que al mismo tiempo que subía el incienso subieran las peticiones de los ahí reunidos. Todos rodeaban al ídolo sosteniendo en sus manos sogas de henequén con un nudo al final, con ellas se pegaban en sus espaldas para disciplinarse. Terminada la procesión todos le ofrecían rosas al ídolo". (7)

LA NATURALEZA COMO DISFRAZ

En referencia a otros recursos visuales y auditivos utilizados en la época prehispánica, Hildburg Shilling apunta en su obra *Teatro profano en la Nueva España* que los actores salían como sabandijas, escarabajos, sapos, lagartijas, mariposas, pájaros de muy diversos colores; se tiznaban de mil maneras y se pintaban los rostros, piernas y brazos. Usaban mantas de diferentes colores, papahigos de pluma o carátulas hechas como cabezas de águila, tigre, caimán y animales fieros.

Fuera de los disfraces, el ritmo y la música podían aprovecharse para amenizar toda diversión teatral. El palacio de los emperadores aztecas, el *mixcoacalli*, estaba provisto de todos los atavíos del areito, tambor, tamboril, ayocachtli (sonajas) y flautas de formas diversas. (8)

Otro ejemplo del teatro al aire libre en este período histórico es el *Rabinal Achi*, "obra maya en la que no sólo se manifiesta el sentimiento religioso, sino que se produce un diálogo entre dos personajes: un sacerdote y un guerrero hablan sobre el sentido del mundo. Los personajes explican y discuten; la obra tiene dos protagonistas: el varón de los Quiché y el varón de Rabinal, el vencido y el vencedor". (9)

7. Durán, Fray Diego, *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Ed. Innovación, México, 1980; p. 138.

8. Shilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, Centro de Estudios Literarios, UNAM: México, 1958; p. 102.

9. Careaga, Gabriel, Op. Cit., p. 82.

A toda esta información bibliohemerográfica sobre el "teatro callejero" del México prehispánico, el actor Adrián Escobar, con amplia trayectoria en el **Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)**, agrega a la *chilontequis* como una ocasión especial en la que cantos y danzas conformaban el teatro antiguo realizado en este país. "Era toda una fiesta popular para celebrar la temporada de siembras y cosechas, y en donde la comunidad se reunía en los espacios públicos. El teatro era un elemento fundamental de esta celebración".

Por su parte, el doctor en Letras Latinoamericanas Donald Frishmann hace hincapié en la capacidad teatral de los antiguos mexicanos. Cita como ejemplos a los *balzames* mayas y a los *tellahuehuetzquiti* nahuas, descritos en la *Relación de las cosas de Yucatán* de Fray Diego de Landa, así como en la *Historia natural y moral de las Indias* del padre Acosta, quien relata las fiestas de Quetzalcóatl en Cholula. (10)

Cabe destacar que una de las actividades más llamativas de estas festividades prehispánicas era el *cuecuechcuicatl*, que significa "baile cosquilloso o de la comezón". Esta danza en realidad era un teatro cómico cuya única finalidad era divertir.

4. COLONIZACIÓN Y TEATRO

Llegaría el año de 1521 y con él la caída de la ciudad más esplendorosa de Mesoamérica. Después de fragorosas y sangrientas batallas, el otrora poderoso imperio mexica vería el declive de casi 200 años de historia. Las hordas españolas encabezadas por Hernán Cortés prácticamente sepultarían las tradiciones, costumbres y creencias de una enorme cultura. Toda una concepción del mundo radicalmente opuesta a la europea comenzaba a extinguirse.

Con el advenimiento de la nueva civilización, la imposición del modo de vida español no se hizo esperar. El cristianismo debía ser propagado a toda costa entre esos indios adoradores de la serpiente, "del demonio". Así, el teatro fue utilizado hábilmente por el clero como arma de evangelización. El teatro evangelizador era el arte representativo del "mester de clerecía", género de literatura cultivado en la edad media únicamente por los clérigos.

Antes de la conquista de México, Europa ya tenía amplia experiencia con el teatro de evangelización. Hacia el siglo XI "el pueblo estaba acostumbrado a burdas representaciones teatrales que los mimos llevaban de uno a otro pueblo. Como la mayor parte de la gente nunca aprendía a leer, y los tiempos eran duros, la iglesia empleó todas las artes para la predicación. Los clérigos aprovecharon el teatro y muy pronto se empezó, primero dentro de las iglesias, después en los atrios y por último en las plazas, a representar uno o varios episodios de la historia, de la doctrina o de las leyendas cristianas". (11)

10. Frishmann, Donald H., *El Nuevo Teatro Popular en México*, CNCA/INBA, México, 1990; p. 248

11. *Textos Literarios I*, Segundo semestre, SEP-Preparatoria Abierta, México, 1983; pp. 115-116

En lo que respecta a nuestro país, hasta finales del siglo XVI toda la vida teatral se desarrollaba prácticamente en la plaza pública o en instituciones, tales como los conventos, las catedrales o los colegios. Los dramas de evangelización o litúrgicos –como los “misterios” y los “milagros”- representados especialmente en ese siglo, por indios para otros indios parcialmente expresados en lengua nativa, eran recitados en los colegios, tanto en la capital como en la provincia. El horario para dichas representaciones era generalmente matutino, a la salida de la procesión y de la misa. (12)

Dicho teatro evangelizador, iniciado por los primeros misioneros franciscanos, fue llevado -además de la capital y lugares cercanos- a las comunidades indígenas más remotas. Los festejos religiosos y las ceremonias del culto se animaban con representaciones de autos sacramentales, de pasos y entremeses de asuntos tradicionales.

SINCRETISMO DE LOS DRAMAS ESPAÑOL E INDÍGENA

Al inicio de la época colonial las representaciones populares no contaban con un foro específico, por lo que solían llevarse a cabo sobre tabladillos físicos edificados generalmente en una de las plazas principales y los pueblos.

“Los tabladillos se alzaban anualmente para las representaciones de la fiesta del Corpus Cristi, la celebración de la Octava y el festejo del día de San Hipólito, patrono de la Ciudad de México. Los tabladillos se solían colocar en los portales de la casa de cabildo o en el atrio de la catedral, porque estos lugares imponían cierta solemnidad a los festejos. Además, los tabladillos se erigían en ocasiones especiales de júbilo para la ciudad entera: recibimientos de arzobispos, cumpleaños de Virreyes, etc. Aún a fines del siglo XVII, al festejar en 1700 la canonización de San Juan de Dios, el tabladillo para representar la comedia dedicada a dicho santo se erigió en la plaza de San Juan de Dios”. (13)

De acuerdo con Hildburg Shilling, la escenografía utilizada en fiestas como la de Corpus Cristi, consistía de flores y rosas, árboles silvestres y frutales, setas, hongos, monte espeso y ralo, aves chicas y grandes: halcones, cuervos, lechuzas, así como animales de caza: venados, liebres, conejos, y culebras (14). Shilling destaca la influencia de las representaciones teatrales indígenas sobre la disposición y el adorno de los escenarios en el teatro colonial.

Cabe hacer notar que el público que asistía tanto a los dramas litúrgicos como al teatro popular en plazas y calles, provenía de todas las capas sociales: indígenas, mestizos, españoles y criollos, cultos e incultos.

12. Shilling, Hildburg, Op. Cit., p. 116

13. Ibid., p. 117

14. Ibid.

EL JUGLAR SALE A ESCENA

El estudioso Antonio Magaña Esquivel aclara en su libro *Teatro mexicano del siglo XIX* que a la par del teatro apegado al culto religioso, existía "el otro teatro", el teatro criollo, laico y popular, inspirado en el teatro del poeta, dramaturgo y músico español Juan del Encina, de andadura renacentista, que caminaba en carretas y se representaba en sencillos tabladros de juglar. "El otro teatro", como lo llama Magaña, se desarrolló entre el teatro de evangelización y el teatro humanista, y poco a poco adquirió un "sentido profesional" al presentarse en los primeros corrales de comedias de la Nueva España. (15)

Hombre de teatro, el maestro Héctor Azar nos brinda en su obra *Funciones teatrales* un contexto de lo que ocurría en el teatro medieval europeo y que posteriormente ejercería una poderosa influencia en el teatro de la colonia. Antecedente del teatro callejero actual, surgiría el "mester de juglaría", opuesto en objetivos al de clerecía. De este modo se consolidó un oficio de juglares que iban por calles, plazas y aldeas para informar divirtiendo a la gente. Contaban hechos cantando historias, epopeyas, cantares de gesta, aventuras, asuntos de milagrería popular y de superchería. (16)

"Los juglares quedan en la historia como los entes histriónicos portadores de lo genuino espectacular, rompedores de lo solemne estereotipado, de la mueca facial vuelta rictus calcáreo y de todo aquello que la casta clerical había vuelto cliché de sobrecogimiento. Estos actores callejeros oxigenaron el ámbito del teatro medieval y eran preferidos, esperados, ansiados por el público (...) para informarse, para enterarse y estar al tanto de todo aquello que, alimentando su curiosidad, apaciguaba su anhelo de conocimiento. (...) El juglar en la calle asumía frente a su público ocasionalmente convocado y reunido, la responsabilidad de la destreza escénica y el dominio de la representación polivalente". (17)

Y sin embargo, alguien no está de acuerdo con Azar. Rodrigo Johnson, joven actor, director teatral y periodista, descalifica la influencia de los juglares hacia el teatro callejero en un artículo publicado en el número 4 de la revista *Escénica*: "(...) otra atribuida y muy mentada influencia del teatro callejero sería la de los juglares, trovadores y bufones que, por otro lado, más bien se presentaban en las cortes y no en las calles; probablemente también había algunos que laboraban en la vía pública pero su actividad era más bien individual. La gente tenía más en común con una procesión de flagelantes en la época de la peste que con un bufón solitario". (18)

15. Magaña Esquivel, Antonio, *Teatro Mexicano del siglo XIX*, FCE, México, 1992; p. 186

16. Azar, Héctor, Op. Cit., pp. 347-348

17. Ibid.

18. Johnson, Rodrigo, "Cuando el teatro está en la calle", en *Escénica*, No. 3, México, 1991

LA "COMMEDIA DELL'ARTE"

Otra manifestación teatral antecedente del teatro callejero actual fue la *commedia dell'arte*. En la postrimería de la edad media (siglos XVI y XVII), con la llegada del movimiento artístico-cultural conocido como Renacimiento, florecieron las compañías errantes que establecieron una tradición de drama laico íntimamente ligado al sentir popular. En la Nueva España, especialmente en la capital, la influencia de esta expresión se hizo notar en las representaciones populares del siglo XVIII.

Nuevamente el director teatral Rodrigo Johnson interviene para aclarar que muchos teatreros callejeros de hoy se basan en la *commedia dell'arte* para realizar su labor, siendo que esta manifestación solamente tuvo algunos elementos del teatro callejero como la acrobacia, el malabarismo, las máscaras, la independencia del texto y el espíritu de irreverencia y exceso.

Asimismo, explica que a diferencia del teatro callejero la *commedia dell'arte* manejaba un espacio estático en donde el público era "un invitado y no un partícipe de la fiesta"; ya no existía un carnaval de entrada ni un éxodo y la función tenía principio y fin cuando los cómicos lo decidían y no cuando la procesión lo permitía. Por todo esto, Johnson considera a esta manifestación "como un puente entre el teatro callejero y el teatro con una forma de escritura dramática". (19)

No obstante, Johnson reconoce que "la otra faceta de la *commedia dell'arte* sí mantuvo su carácter ambulante y el que cómicos italianos fueran comprendidos en Alemania, Suiza, Francia o Inglaterra, demuestra o que los cómicos eran políglotas o que su lenguaje era más bien corporal (me inclino por lo segundo) y con base en imágenes y acciones, es decir más con el espíritu callejero". (20)

5. EL NACIMIENTO DEL FORO CERRADO

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se edificaron en la Ciudad de México -por lo regular en instituciones de caridad- los primeros recintos específicos para el teatro, llamados casas o corrales de comedias. Antonio Magaña Esquivel señala como "una gloria con legítimo orgullo" el que México haya tenido -antes que España- el primer teatro verdaderamente acondicionado para representaciones de comedia y drama: "Semejante a los Corrales de la Pacheca y del Príncipe, de Madrid, funcionaba en México la Casa de Comedias, en la esquina de la calle de Jesús y cerrada del mismo nombre, hoy avenida República de El Salvador, que en rigor era un local anexo al Templo de Jesús, una especie de patio de vecindad". (21)

19. Ibid.

20. Ibid.

21. Magaña Esquivel, Antonio, Op. Cit., p. 187

Pero el primer teatro especialmente edificado para funciones teatrales fue, según Magaña Esquivel, el del Hospital Real de Naturales, cuya construcción data de 1553 siendo inaugurado en 1568. Este corral de comedias se ubicaba en lo que es hoy la calle 20 de noviembre.

Pero bien, ¿a qué se debió que ese teatro propio de la plaza pública y la calle, de la fiesta y la participación colectiva fuera "enclaustrado" en foros cerrados? ¿Cuáles fueron las circunstancias que orillaron poco a poco al teatro a convertirse en un espectáculo elitista?

Donald H. Frishmann en su estudio *El Nuevo Teatro Popular en México*, da cuenta de una transformación del teatro que tiene que ver con los modos de producción. Explica -citando al sociólogo del arte Néstor García Canclini- que al irrumpir el sistema capitalista se modificó el modo de producir arte, separando la práctica artística del conjunto de la producción a fin de crear objetos especiales para ser vendidos por su belleza formal en lugares diferenciados, apareciendo así el arte burgués.

"En el teatro esto significó el rompimiento de una tradición esencialmente popular que databa del medievo, durante el cual el arte escénico constituía una creación colectiva, no literaria, sin sujeción al texto, y los cuerpos de artesanos competían entre sí en las calles de la ciudad y en las ferias. La compartimentación efectuada por el capitalismo en la vida urbana -separación técnica y espacial de las funciones- delimitó el ámbito del teatro mediante la apropiación privada de todos los bienes", apunta el estudioso estadounidense.

De tal forma, los espectáculos fueron llevados de la plaza pública a los corrales primero, y luego fueron encerrados en escenarios a la italiana que marcaron "una estricta diferencia entre la escena y la platea, distanciando al espectador que se volvió cada vez más pasivo". Asimismo, toda la concepción del teatro cambió: la estructura de las obras, la comunicación con el público y hasta la profesión teatral. Como escribe Frishmann: "El histrión, el juglar y el payaso fueron sustituidos en la sociedad feudal por el actor cortesano, y en el sistema teatral burgués por las estrellas y los divos. Las categorías de intérpretes populares fueron marginadas socialmente y hasta ex comulgadas por la iglesia".

A pesar de esta situación -continúa Frishmann-, "los cómicos de la legua, caminantes infatigables, con su carreta y sus trastos y telones auestas, eran los leales continuadores de la verdadera tradición teatral, los que buscaban su mejor público en la plaza, en los mercados, en los campos para decir verdades contra el sistema, perpetuándose un auténtico teatro popular que no llegaría jamás a las salas a la italiana, ni a las columnas de 'espectáculos' de los diarios y revistas". (22)

22. Frishmann, Donald, H., Op. Cit.

EN MÉXICO LA HISTORIA SE REPITE

La Nueva España no podía quedar ajena al nuevo modo de producir arte. Por tanto, el teatro de carácter popular empezó por ser relegado o transformado en sus elementos esenciales. Antonio Magaña Esquivel sostiene: "Un límite cierto en la evolución del teatro como fenómeno social sería el que separa las dos amplias, extensas etapas: cuando el público ve el espectáculo de pie mejor que en los incómodos bancos corridos y cuando los espectadores se arrellanan en sus respectivas butacas, y las espectadoras lucen su elegancia en los palcos. Arquitectónicamente los primeros edificios cerrados destinados especialmente para teatros venían a ser una literal versión de la plaza pública y las casas que la rodean, cuya principal cuestión sería la visibilidad que resolvió de modo elemental el escenario Isabelino: era un prisma poligonal, que avanzaba hacia la mitad de la sala y que el público rodeaba por tres lados". (23)

Magaña Esquivel considera que con los primeros corrales de comedias de la Ciudad de México concluyó la primera etapa, la de los espectadores de pie. La segunda etapa, la de los espectadores sentados, iniciaría en el "Primer Coliseo" del Hospital Real de Naturales. Como anécdota, el estudioso del teatro narra que las funciones de este foro se efectuaban los domingos, martes y jueves por las tardes. "Las representaciones de noche se suprimieron por los escándalos e inmoralidades que propiciaba la escasa iluminación". (24)

Según los estudios de Gabriel Careaga, fue en el siglo XVII, concretamente en el año de 1660, cuando se construyó en la capital el primer teatro cerrado en lo que actualmente son las calles 16 de septiembre y Lázaro Cárdenas. A partir de este siglo se empezaron a representar comedias -ya no tan sólo obras religiosas- en los atrios de las iglesias, los conventos y los patios de los hospitales; asimismo, se establecieron cuotas con las que se ayudaba al mantenimiento de los recintos.

Los actores eran casi siempre estudiantes de las escuelas religiosas que se fueron aficionando al teatro. En general se presentaban obras sacramentales y de vez en vez comedias españolas que a veces eran condenadas por representantes de la iglesia como el entonces obispo de Puebla Juan de Palafox, quien censuraba al teatro diciendo "las comedias son la peste de la República, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio". (25)

LA CENSURA HACE DE LAS SUYAS

Desde el siglo XVI se ejerce la censura teatral en México. La actitud de Juan de Palafox fue sólo una de tantas demostraciones intolerantes hacia el teatro que imperaron durante la colonia. El auge de las comedias en los atrios, plazas y corrales, significó a la vez el fortalecimiento de un teatro popular satírico, mordaz e irreverente. En suma, una manifestación del "vulgo" que atentaba contra "las buenas costumbres" de la época.

23. Magaña Esquivel, Antonio, Op. Cit., p. 189

24. Ibid.

25. Careaga, Gabriel, Op. Cit., p. 88

Antonio Magaña Esquivel en su estudio *Teatro Mexicano del siglo XIX* narra lo siguiente: "(...) La censura teatral nueva hispana, por épocas se había emprendido con rigor extremo; tanto que, ya en 1565, el cabildo de la Ciudad de México decidió ofrecer premios a los dramaturgos para que se animaran a escribir, pues permanecían inactivos ante el temor de ser severamente sancionados si infringían algunas de las disposiciones restrictivas". (26)

Magaña Esquivel explica que hacia 1574 la censura continuaba ejerciéndose sin norma alguna por parte del virrey, del arzobispo y luego de la inquisición. Ya entrado el siglo XVII, las obras teatrales debían ser conocidas antes de su probable representación, por los regidores o autoridad civil correspondiente, y más tarde por el Santo Oficio, los cuales pedían que los textos en cuestión fueran revisados quince días antes de la puesta en escena, aunque en realidad el plazo se reducía a dos o tres.

"Durante el siglo XVII la censura teatral era rigurosa, sobre todo por la injerencia que en ella tenía el clero secular, el cual no simpatizaba con la representación de comedias por considerarlas incompatibles con prácticas religiosas. Así, fueron los dramaturgos y espectadores del siglo XVIII los que disfrutaron y presenciaron una situación más llevadera en cuanto a censura teatral". (27)

6. TEATRO POPULAR EN EL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII hubo intensa actividad teatral. En el libro *Teatro Dieciochesco de la Nueva España* se indica la doble perspectiva en la que se daba el teatro de aquella época:

a) Dramaturgia de corte neoclásico con sus tonos individualistas o intimistas, sugerentes, molitorios y con algo de historicidad o de mito.

b) Raigambre popular significada por sainetes, entremeses, tonadillas y zarzuelas en las que se concedía especial esmero a temas de ocasión o a circunstancias propias de gente sencilla, era teatro para entretener, distraer aunque acaso algunas obras contuvieran motivo de reflexión". (28)

Al analizar la segunda perspectiva del teatro durante el siglo XVIII se puede deducir que el teatro callejero aún se seguía manifestando pese a que ya existían los locales cerrados. La deducción es necesaria puesto que las fuentes consultadas no ofrecen un panorama específico de un teatro en espacios públicos durante los siglos XVIII y XIX.

Dos datos curiosos dan cuenta de la persistencia de una especie de teatro popular en aquel entonces:

26. Magaña Esquivel, Antonio, Op. Cit., p. 191

27. Ibid.

28. *Teatro Dieciochesco de la Nueva España*, UNAM; México, 1990; p. 180

1ro. "En la Ciudad de México en la última década del siglo XVIII se impuso la prohibición de representar comedias 'de absurdos' (entiéndase magia)" (29). Los saltimbanquis, bufones o juglares eran personajes que recorrían los pueblos sin necesidad de presentarse en teatros, preservando así la herencia del primer teatro de la Nueva España.

2do. "(...) Otro elemento que hacía mella en la calidad artística del teatro dieciochesco era el probable gusto estragado de la concurrencia, constituida por gente tosca que muchas veces era atraída por la música, bailes y cantos que se incorporaban en sainetes, loas o tonadillas con que se acompañaba una escenificación. Era la misma plebe que gozaba con peleas de gallos y corridas de novillos, con volatineros, con juegos pirotécnicos y con espectáculos de magia" (30). Este punto remite a la existencia de un teatro no elitista en el que el pueblo era un elemento primordial.

7. PERIODO DESOLADOR (SIGLO XIX)

Entrado el siglo XIX, las ideas liberales de la Ilustración, la Revolución Francesa y la Independencia de Estados Unidos ya permeaban las capas de intelectuales y políticos criollos que se veían desplazados del poder virreinal.

La efervescencia político social de la época, sin embargo, no logró manifestarse del todo por la vía de las artes. En el caso particular del teatro, éste se encontraba aún limitado por las autoridades eclesiásticas y civiles, por su carácter eminentemente liberador.

Antonio Magaña Esquivel explica mejor la situación de las expresiones teatrales del periodo pre independentista: "... el teatro, muy a la vista del Santo Oficio, no se arriesgaba a tomar partido ni a expresar las nuevas ideas de lo inmanente revolucionario, además en la política representaba muy poca fuerza porque su evolución no había corrido pareja a la revolución social y sus doctrinas, que si aún no se decidían por la reivindicación del indígena y su cultura, al menos condenaban su esclavitud y su aplastamiento. El teatro había dejado de ejercer aquella tutela pública que tuvo en la antigüedad y tampoco representaba hasta ese momento una independencia de la realidad nacional". (31)

Asimismo, en el caso de pocas obras que abordaban cuestiones políticas, la censura novo hispana era feroz, ya que pretendía "mantener una ortodoxia nacional, una sola moral para la sociedad y, en suma, un control lo más eficaz posible de las conciencias". (32)

Por tanto el teatro del resto del siglo XIX se caracterizó -salvo algunas excepciones- como una actividad elitista que presentaba obras clásicas y de la época que poco o nada tenían que ver con la problemática social del pueblo mexicano.

29. Ibid., p. 181

30. Ibid.

31. Magaña Esquivel, Antonio, Op. Cit., p. 192

32. Ibid.

Desde el punto de vista de Pedro Miranda, actor callejero del grupo **Teatro de Calle**, el cual lleva una larga trayectoria en la Ciudad de México, los gobiernos posteriores a la independencia dieron un gran apoyo al teatro de foro, transformándolo de una expresión popular a una manifestación netamente elitista: "En la época colonial el teatro pudo desenvolverse en las calles y plazas por medio de saltimbanquis y bufones que satirizaban al poder político y cuestionaban el sistema social establecido. No obstante, desde el inicio de la vida independiente del país el gobierno reprime al teatro callejero -sin desaparecerlo del todo- al descubrir que éste hacía a los hombres libres de expresarse y sentir".

...Y LLEGARON "LAS TANDAS"

Según la opinión del investigador teatral Ignacio Merino Lanzilotti, el teatro del siglo XIX, "romántico nacionalista de influencia alemana, con su ensalzamiento de héroes locales, tipos nativos y temas vernáculos", aproximó el drama escénico a la vida del pueblo. Además, Ignacio Merino afirma que a finales del siglo XIX y comienzos del XX el teatro español de género chico ofreció los elementos formales para la consolidación de un teatro mexicano nacional, lo cual representó "la primera victoria cultural nacional a nivel auténticamente popular, (así como la) cuna de varias generaciones de cómicos que impusieron una moda de dichos y caricaturizaciones típicas, extraídas de la calle y del campo". (33)

El género chico o "de revista" al que se refiere el investigador, fue introducido en México por el español expatriado Enrique Olavarría y Ferrari en 1869. Posteriormente, en 1880, se introdujo la costumbre de vender el teatro por horas o por "tandas", hecho decisivo para la popularización del género chico y de su público de todos los teatros de la capital. Con la caída de Porfirio Díaz en 1911 apareció plena y abiertamente la revista política al lado del género chico frívolo y el costumbrista que hasta entonces habían dominado. (34)

Este incipiente teatro popular de finales del siglo XIX aportaría características fundamentales para lo que años después sería "el teatro carpero de revista", género del cual los actuales hacedores de teatro callejero en la Ciudad de México se enorgullecen y se proclaman herederos directos.

8. NUEVO SIGLO, NUEVO TEATRO

En las primeras décadas del siglo XX, la realidad social, económica y cultural del país condicionó que algunos grupos de artistas plantearan de un modo distinto el quehacer teatral ante la preponderancia del teatro comercial.

33. Frishmann, Donald, H., Op. Cit., pp. 248-249

34. Ibid., p. 208

Así surgieron, por ejemplo, agrupaciones como el Teatro de Ulises, que en 1928 quiso revisar la concepción y la temática del teatro mexicano a través de la crítica al conservadurismo teatral. De esta forma se dio inicio en México a lo que se denominó "la Vanguardia"; un movimiento que innovaba en la forma y el contenido de la representación dramática.

"Los grupos de vanguardia o experimentales como también se les llama desde esa época, son la expresión de la necesidad de darle una síntesis al teatro nacional con la influencia de situaciones y caracteres universales" (35). El Teatro de Ulises estuvo conformado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Antonieta Rivas Mercado.

En "la Vanguardia" participaban espíritus disidentes buscadores de la nueva literatura y de los dramaturgos norteamericanos y europeos; eran críticos del teatro comercial y buscaron sus propios locales, adaptando viejas casas para sus representaciones.

EL TEATRO DE REVISTA Y LA CARPA

Mientras esto ocurría en el movimiento teatral de los intelectuales clasemedieros, las clases populares asistían frecuentemente a obras del llamado "género chico", el cual consistía en "revistas hechas a base de chistes con alusiones políticas del momento actual y abundantes desnudos que poco o nada tenían de artísticos". A partir de la década de los treinta abundaron los "teatrillos de barrio" o "carpas", a los que acudía un "numeroso contingente de las clases trabajadoras que disfrutaban por unos cuantos centavos de un programa en que figuraban bailes, canciones y algún sainete español o una antigua zarzuela". (36)

El investigador teatral Ignacio Merino Lanzilotti señala que el nombre teatro "de revista" responde al hecho de que los principales autores de obras políticas fueron en su mayoría periodistas que tomaban sus temas de los diarios y semanarios, parodiando los problemas, noticias y manifiestos revolucionarios, y estimulando la inquietud sembrada por los periódicos. (37)

Según el estudioso Donald Frishmann, el teatro de revista se aproxima a la antigua *commedia dell'arte* en cuanto al manejo de personajes populares como el policía, el "peladito" o vago, el obrero y el campesino.

35. Careaga, Gabriel, Op. Cit., p. 110

36. Ibid., p. 112

37. Frishmann, Donald. H., Op. Cit., p. 251

"En la *commedia dell'arte* italiana un puñado de personajes-tipos conjugaba en un equipo permanente todas las contradicciones económicas, sociales y culturales de la península itálica durante unos tres siglos: 'Arlequín', payasito multicolor, no era sino la burlesca representación del miserable campesino harapiento y remendado que venía a la ciudad en busca de comida; el payaso blanco 'Brighella' era otro 'zanni' o sirviente igualmente llegado del campo, con su blanco atuendo campesino; el 'Dottore jorobado' era el rico comerciante renacentista, y el famosísimo 'Capitano', con su traje lujoso, pero que se caracterizaba como el mayor fante y cobardón del mundo, representaba a los ejércitos españoles, tan importantes en ese momento". (38)

Por su parte Guillermo Bonfil Batalla, otro estudioso del teatro, observa que el teatro de revista era "un espectáculo popular en el sentido más amplio del término: el público no sólo asistía y gozaba como espectador sino que intervenía directa o indirectamente en múltiples formas (...) Los temas, siempre actuales y con frecuencia candentes, eran tratados por los libretistas con el lenguaje popular, alburero, y desde el punto irreverente de la burla y el chiste iconoclasta. El escenario estuvo poblado desde muy pronto y permanentemente por los tipos (¿estereotipos?) populares". (39)

Inclusive, las revistas presentadas en teatros de la categoría del Lírico (conocido como "la catedral de la tanda") a menudo eran clausuradas por las autoridades debido a su sátira política mordaz; al mismo tiempo los "jacalones" y las carpas se establecían en terrenos baldíos de la capital, o bien realizaban largos peregrinajes de pueblo en pueblo, atrayendo siempre al más variado público de extracción popular. (40)

Cabe hacer notar que el teatro de revista de principios de siglo fue el antecedente directo de lo que después se llamaría "la carpa". Este género, si bien no se presentaba en plena calle, tenía todas las características urbanas y populares que eran reflejo y crítica de la realidad mexicana de ese entonces.

CIRCO, MAROMA Y TEATRO

Las carpas vendrían a ser los foros populares para el teatro de revista. Estas lonas de los teatros provisionales o itinerantes de pocos recursos habían existido desde la época colonial, aunque fue en los años posteriores a la Revolución cuando se extendieron rápidamente por toda la capital. Durante la primera mitad del siglo XX las carpas asumieron un punto intermedio entre la tradición cirquera y los espectáculos de revista tal cual se representaban en los teatros de mayores recursos como el Principal, el Colón o el Lírico. (41)

38. Ibid., p. 250

39. Ibid., p. 209

40. Ibid.

41. Ibid., p. 208

Varios estudiosos del teatro popular y callejero coinciden en señalar las raíces cirqueras de la carpa. Por ejemplo, Luis Britto García ha observado que "el teatro popular apropia para sí las técnicas de reclame del circo, del vendedor ambulante y del acróbata de feria". La técnica del payaso también fue recurrente en la carpa. Mario Moreno *Cantinflas*, quien hizo su debut en la Carpa Sotelo en 1930, introdujo esta técnica al teatro carpero, derivándose de ahí el *esquech*.

Armando María y Campos narra que el diálogo propio del teatro de carpa, basado en la técnica del cómico y el "pateño" o serio, se originó en el circo con el payaso inglés-mexicano Ricardo Bell y el director de pista del Circo Orrin, Carlos Patiño. Incluso, María y Campos ha demostrado que el payaso es descendiente del juglar europeo medieval y a la vez precursor del cómico de carpa. (42)

Además de las técnicas circenses, en las carpas se apreciaban versiones menos elaboradas o "refritos" de las revistas que estaban en auge así como pantomimas, monólogos, diálogos, *esqueches*, juguetes cómicos, sainetes de un acto, escenas de zarzuela y pequeñas óperas y obras teatrales.

Las carpas dieron impulso a muchos de los grandes cómicos, entre ellos *Palillo* y *Cantinflas*. Este último "pasó a imprimir el sello del humor típicamente mexicano y popular en el cine al darse el ocaso del teatro político mexicano; esto ocurrió a partir de los años cuarenta, cuando el género empezó a ser objeto de represión y a ser sustituido poco a poco por otras formas de entretenimiento como el cabaret, las variedades, la radio, la televisión y el cine". (43)

Adrián Escobar, miembro fundador del **CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística)** afirma que "pese a su empuje, la carpa desapareció cuando el gobierno coptó a los autores más populares, quienes para evitarse problemas incursionaron en el teatro oficial".

EL TEATRO POPULAR DEL ESTADO

Por su parte, el Estado mexicano se mostraba dispuesto -desde los años veinte con José Vasconcelos en la dirección de la SEP- a impulsar un teatro "didáctico" dirigido a los sectores populares (44). Sin embargo, fue a partir de 1930 cuando Amelia González Caballero de Castillo concibió un proyecto llamado "Teatro Popular Mexicano" con el apoyo del Departamento del Distrito Federal y la SEP. Dicho proyecto se proponía "que el movimiento regenerador parta de abajo hacia arriba; de las clases humildes a las superiores"; a su vez pretendía fomentar entre los obreros "la afición hacia el buen teatro, al teatro que al mismo tiempo los divierta y eduque". (45)

42. Ibid., pp. 210-211

43. Ibid., p. 209

44. Ibid.

45. Ibid.

"Teatro Popular Mexicano" contemplaba dos ramas, una urbana y otra campesina. Las representaciones en las ciudades se hicieron en el interior de teatros transportables -tipo carpas- instalados "en los barrios más lejanos, en las plazuelas más humildes". Personajes de la talla de Diego Rivera y el escenógrafo Carlos González participaron en la decoración de las primeras carpas montadas por el Estado. (46)

En 1937, José Muñoz Cota, jefe del Departamento Revolucionario de Bellas Artes perteneciente a la SEP, organizó festivales culturales al aire libre que consistían de titeres, farsas infantiles, bailes típicos y música popular. Estos festivales, dirigidos a los obreros y principalmente a los niños, se realizaban los domingos por la mañana en la Alameda Central de la Ciudad de México detrás del Hemiciclo a Juárez.

El espectáculo se caracterizó por ser "un teatro a la vez popular y artístico, didáctico, de acuerdo con las doctrinas oficiales y de un vigor popular, proletario, pocas veces presente en el teatro infantil de España, Rusia o Inglaterra". (47)

RESURGIMIENTO DEL TEATRO CALLEJERO

Años después, el teatro callejero tuvo un resurgimiento importante gracias a la labor de Xavier Rojas, quien después de haber incursionado como actor y dramaturgo fundó el grupo *Teatro Estudiantil Autónomo (TEA)* del Politécnico en 1946, con el que impulsa a dramaturgos y actores. Inspirado en la caminata del Teatro de la Barraca con el que García Lorca recorría España llevando a sus actores en una carreta que se detenía en las aldeas y ofrecía su espectáculo, Rojas pensó que en México era preciso hacer lo mismo, no por imitación, sino porque el teatro mexicano necesitaba el impulso del propio pueblo.

Gabriel Careaga en *Sociedad y Teatro Moderno en México* expone otras características del grupo de Xavier Rojas: "La plaza pública, el escenario portátil, cualquier sitio abierto constituyen el asiento del TEA. Primero se instaló a un costado de la Alameda Central (en el Hemiciclo a Juárez), luego recorrió varios jardines de los barrios más populosos y más tarde las plazas y plazuelas de los pueblos del interior cercanos a la Ciudad de México". (48)

Lo que importaba en el TEA era la pasión y el deseo de hacer buen teatro; se carecía de grandes escenografías e incluso el escenario se reducía muchas veces a una cortina y un trasto. En 1954, Rojas participó con el *Teatro Círculo*, presentándose en la Alameda de Tacubaya, la Lagunilla y la Casa del Arquitecto.

46. Ibid.

47. Ibid.

48. Careaga, Gabriel, Op. Cit., p. 122

9. LOS AÑOS CINCUENTA

Salvador Novo, otro personaje importante en la historia del teatro mexicano, apoyó a diversos grupos vanguardistas para que se presentaran en el Teatro de Bellas Artes. Tal fue el caso de la agrupación *Teatro Reforma* encabezada por el actor de origen japonés Seki Sano, la cual llegó a México en 1959. Sin embargo, desde 1941 y 1942 ya existían en nuestro país adaptaciones de las obras de aquel japonés que introdujo la técnica de la actuación moderna.

Seki Sano organizaba grupos teatrales que iban de pueblo en pueblo, transmitiendo en sus montajes propaganda antifascista. Para ello recurría a diversas expresiones teatrales como el teatro guiñol. (49)

También el gobierno, en los años cincuenta, promovió las representaciones teatrales en las calles. En 1954 el Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana organizaron un concurso de grupos teatrales del Distrito Federal, en el cual participó el grupo Teatro Popular Moderno de México con obras callejeras. (50)

En 1954 se formó en la UNAM el grupo de teatro estudiantil *Teatro en Coapa*, del maestro Héctor Azar. Dicha agrupación tuvo como objetivo servir de complemento para la formación integral de los adolescentes mediante la práctica conjuntual del teatro y con ello iniciarlos en la idea del trabajo colectivo, "sin individualismos ni vedetismo". Así, Azar comenzaría a sentar las bases del teatro universitario y a desarrollar en él un espíritu popular que en ocasiones se reflejaría en las calles y plazas públicas. (51)

En 1955, la sección de teatro del Instituto de la Juventud Mexicana realizó giras por los estados de la República para representar obras en tablados improvisados. Durante el mismo año destacó la labor del *Grupo de Teatro Popular*, perteneciente al mismo Instituto, el cual concebía al arte escénico como un servicio social dirigido al centro de la conciencia popular. "Las funciones del grupo son gratuitas y escoge como escenarios las plazas principales de las poblaciones, las escuelas o las escalinatas de los palacios municipales" (52). El maestro Seki Sano colaboró en la formación de talleres teatrales.

49. Ibid., p. 123

50. Revista *Teatro, panorama del teatro en México*, agosto, 1954; p. 23

51. Azar, Héctor, Op. Cit., p. 186

52. Revista *Teatro, panorama del teatro en México*, agosto, 1955; p. 25

Otra participación del Estado en el fomento al teatro callejero y popular se reflejó a partir de 1956 cuando, con los programas de divulgación del teatro popular, el INBA se marcó como objetivo principal "hacer llegar el arte teatral a un público que habitualmente no concurre a las salas". Con la participación de los estudiantes de la escuela de teatro del INBA, se pusieron obras en escena que se presentaban de manera itinerante en jardines, plazas públicas y escuelas, tanto de la capital como de diferentes estados. (53)

10. LOS SESENTA Y EL TEATRO CALLEJERO

Llegada la década de los sesenta, los vientos del cambio social impulsaron a miles de jóvenes en todo el mundo a revolucionar las concepciones socio-políticas, culturales y artísticas. La Ciudad de México no sería la excepción: en el plano del arte, el teatro (estudiantil, popular, urbano, campesino e indígena) cobró un auge importante como medio de expresión libre y propositivo. Hasta el paternalismo oficial se involucró en el apoyo a grupos de jóvenes actores contagiados por el espíritu transformador.

En el contexto internacional, el teatro callejero tuvo un gran auge como expresión que reflejaba sentimientos colectivos. En Estados Unidos surgieron grupos como *Bread and Puppets*, *Living Theater* o *San Francisco Mime Troup*; en Brasil, Augusto Boal y su *Teatro de Arena*; en Colombia, el *Teatro Experimental de Cali* y *La Candelaria*. Todos ellos, y muchos otros grupos latinoamericanos y europeos rescataron el género callejero y experimentaron con *happenings* y *performances*.

Mientras tanto, en México, en el año de 1961 la revista *Teatro, cultura y pueblo*, vocera de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, difundía artículos sobre el teatro popular, el cual empezaba a florecer como un intento por presentar el arte al pueblo. La Asociación de Alumnos también realizó una campaña pro teatro ambulante con el objeto de presentar obras mexicanas en provincia y colonias proletarias del Distrito Federal. (54)

Un gran paso se dio para el teatro callejero en 1965 cuando el INBA fundó el *Teatro Trashumante*. El proyecto consistió en equipos teatrales estudiantiles que empezaron a recorrer barrios, plazas, "tugurios", municipios y rancherías, en una acción que se tituló a sí misma: "A la recaptura del público perdido".

El *Teatro Trashumante* planteaba: "(...) si el público no asiste a las salas oficiales porque está fatigado de tanta demagogia y encandilado con las luces huecas del cinematógrafo, nos proponemos llevarle el teatro al público". De este modo, 400 grupos itinerantes integrados por gente nueva cumplieron con el objetivo de hacer teatro con un fin social. (55)

53. Franco, Israel, "'Los que vamos a hacerlo'. Una tentativa urbana para el teatro mexicano.", en *Educación Artística*, no. 15, México, p. 55

54. Revista *Teatro, Cultura y Pueblo*, México, agosto, 1961, p. 12

55. Azar, Héctor, Op. Cit., p. 221

GUERRILLEROS DEL TEATRO

Un año antes del histórico 1968, (el primero de mayo para ser exactos) nació el grupo **Zopilote** "uno de los exponentes más representativos del teatro callejero en nuestros días" (56), al reinaugurar el Teatro Alarcón de la ciudad de San Luis Potosí. Lo integraron preparatorianos de entre los cuales se distinguió por sus dotes actorales Mario Enrique Martínez. El director era Fernando Betancourt.

Con el movimiento estudiantil del 68 surgió como una necesidad comunicativa el "Teatro instantáneo o invisible", en el cual como lo explica Adrián Escobar, miembro de **CLETA**, los actores eran "guerrilleros del arte que en cualquier momento y en cualquier lugar transmitían, en forma teatral, información del acontecer nacional". Estas representaciones eran muy cortas y desaparecían inmediatamente ante el temor de la represión policiaco-militar.

Otro grupo pionero del teatro callejero en México fue *Mascarones*, quien a finales de la década de los sesenta, en estrecha colaboración con el *Teatro Campesino* del chicano Luis Valdez, llevó a cabo experimentos con el género de la carpa. Esta colaboración dio por resultado montajes como "La gran carpa del corrido", de Mascarones, y "La gran carpa de los Rasquachis", del Campesino. Asimismo, la obra compartida "Las calaveras de Posada" se presentó en una gira conjunta por Francia en 1969. Ambas agrupaciones influyeron fuertemente en el movimiento teatral chicano mediante la organización *Teatros Nacionales de Aztlán (TENAZ)*. (57)

11. EL FORTALECIMIENTO

En 1971, los Colegios de Ciencias y Humanidades crearon los talleres de teatro con el objeto de desarrollar a la par la creatividad y el compromiso social. Las obras se presentaban, principalmente, en ejidos, plazas e iglesias.

En ese mismo año surgió en Mérida, Yucatán el grupo independiente **Zumbón**, que al igual que **Zopilote** asumió una postura a favor del teatro dirigido al pueblo.

A partir de 1973 el teatro callejero se intensificó debido a que los actores, al igual que los músicos, descubrieron y gozaron de la riqueza escénica de plazas y calles. De tal modo, se apropiaron de los espacios públicos para escenificar los conflictos políticos y sociales de aquellos años.

56. Folleto del 25 aniversario del grupo Zopilote, 1967-1992, UVYD-19 de septiembre, México, 1992

57. Frishmann, Donald H., Op. Cit.

El **CLETA**, uno de los grupos que más ha hecho en pro del teatro callejero, vería la luz ese mismo 1973. El surgimiento de esta agrupación se daría el 21 de enero con la toma del Foro Isabelino por parte de estudiantes de Arte Dramático de la UNAM. Dicha acción tuvo como objetivo convertir al foro "en un espacio del teatro revolucionario". (58)

El grupo **Zopilote** también contribuyó a la formación del **CLETA** y participó en su Primer Encuentro Nacional de Teatro efectuado en los espacios públicos de la Ciudad de México en 1974, con la presencia de más de 30 grupos.

Asimismo, en ese año el **CLETA** organizó en conjunto con otras agrupaciones populares el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro, al que asistieron más de 700 teatreros, 58 grupos y decenas de invitados.

La ciudad de San Luis Potosí fue en 1975 la sede del Segundo Encuentro Nacional de Teatro del **CLETA**. En esa ocasión fungió como organizador principal el grupo **Zopilote**, quien logró conjuntar a 250 participantes en calles, plazas y mercados. El Tercer Encuentro se llevó a cabo en Felipe Carrillo Puerto, Yucatán al año siguiente. Entre otros grupos convocantes estuvieron el grupo **Zumbón**, la Unión Independiente de colonos Miguel Hidalgo y el Frente Estudiantil Democrático Independiente. Esta relación del **CLETA** con otras organizaciones demostraba que en esos años difícilmente podía separarse lo cultural de lo político.

CLETA mantenía actividad en colonias de la Ciudad de México y la zona metropolitana: (Arbolito, Tulpetlac, Díaz Mirón, Tepito, Progreso Nacional, Panamericana, Iztacalco, entre otras), en las escuelas (CCH Vallejo, Frente Cultural Revolucionario del IPN) y en varias ciudades de provincia (59). Los Encuentros Nacionales de Teatro se continuarían realizando año con año en diversas ciudades del interior del país.

NUEVOS ESPACIOS

Esta incesante labor del **CLETA**, que alcanzaría trascendencia nacional y latinoamericana, se vio acompañada, a partir de 1977, por el trabajo de grupos noveles como *Teatro de la Banqueta*, *Girones*, *Teatro Ambulante* y muchos otros, quienes "invadirían" con sus propuestas artísticas espacios como la Zona Rosa, el Templo Mayor y la calle de Motolinía. Estos artistas que al no incorporarse a los circuitos tradicionales del teatro en México, apreciaron las amplias posibilidades de los espacios abiertos para acercarse más al público y a su vez, ganarse la vida.

58. Careaga, Gabriel, Op. Cit., p. 90

59. Frishmann, Donald. H., Op. Cit.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este marco, haría su aparición, específicamente en la Zona Rosa, un personaje conocido como *Súper Mimo* (Moisés Miranda) quien años después, junto con su hermano Pedro, formaría la **Compañía Teatro de Calle**. Además de los grupos ya mencionados líneas arriba, otros artistas como *Teatro de la Esquina*, *Jairo Makosay*, el *Mimo Desbalagado* y *Pinochio*, romperían con el modelo clásico del payaso de calle e instaurarían nuevas técnicas.

Tal efervescencia teatral se desgastaría siete años después debido a la falta de espacio. A petición de los restaurantes de las calles de Génova y Hamburgo, las autoridades colocaron jardineras que impidieron todo acceso al teatro callejero. Ante esta arbitrariedad, los actores no tuvieron más remedio que desplazarse a otras plazas y calles. Pedro Miranda, actor de la **Compañía Teatro de Calle**, abunda al respecto: "El gobierno de la ciudad inició la remodelación de la Zona Rosa con el objeto de convertirla en una mera plaza comercial elitista y así desalojar a los artistas que habían hecho de ella un foro popular para el arte y la fiesta".

Por otro lado, el género de la carpa también tuvo una importante "resurrección" con el proyecto conocido como La Carpa Geodésica-UNAM. Bajo la dirección de Ignacio Merino Lanzilotti, este foro innovador presentó espectáculos musicales y revistas políticas a partir de 1975 hasta principios de la década de los ochentas. "A través de la Carpa Geodésica-UNAM centenares de estudiantes de arte dramático se volvieron no sólo conocedores sino también practicantes del género chico mexicano, y públicos jóvenes pudieron apreciar por primera vez la esencia y potencialidad artística y social de esta forma teatral". (60)

RUPTURAS Y AVANCES

Entre finales de la década de los setenta y principios de los años ochenta se presentarían cambios importantes que afectarían tiempo después al desarrollo del teatro callejero en la Ciudad de México. El **CLETA**, que ya estaba prácticamente consolidado como una organización nacional, sufrió un "período de disolución" en el que varias agrupaciones fundadoras decidieron trabajar por su cuenta. Tales fueron los casos de **Zopilote**, **Zumbón**, **Saltimbanqui** y los **Tecolotes** (este último de Luis Cisneros, hermano del *cleto* Enrique, *El Llanero Solitario*).

A la par de una actividad intensa en el Distrito Federal, algunos estados de la República y los Estados Unidos, el grupo **Zopilote** decidiría romper definitivamente con el **CLETA** en 1979 "por considerar que la confusión entre arte y panfleto es inadmisibles" (61). Igualmente el grupo **Zumbón** renunciaría a **CLETA** en 1981 al decidir un mayor acercamiento con los organismos oficiales de cultura.

60. Ibid.

61. Folleto del 25 aniversario del grupo Zopilote, 1967-1992, Op. Cit.

No obstante estas separaciones, otras actividades por parte de grupos más nuevos daban impulso a un pequeño movimiento de teatro callejero y popular que se negaba a extinguirse.

Por ejemplo, en agosto de 1981 en la ciudad de Zacatecas se realizó el II Coloquio Internacional de Teatro de Grupo, con representaciones tanto en salas, como en las calles y plazas. En esa ocasión tuvo oportunidad de manifestarse un teatro que "vuelve a las fuentes de lo popular donde encuentra su origen" (62). Este coloquio tuvo como marco un contexto en el que la actividad dramática independiente debía enfrentarse a un medio teatral altamente consolidado en sus posiciones de poder. Al parecer, esta situación no ha cambiado en la actualidad.

Por otra parte, la plaza central del barrio de Coyoacán, sería "abordada" en 1985 por actores y mimos independientes, entre ellos, los hermanos Pedro y Moisés Miranda y Jairo Makosay, quienes fundarían la **Compañía Teatro de Calle**, grupo que continúa presentándose en dicho lugar y que en opinión de otros artistas, constituye un punto de referencia obligado en el desarrollo del teatro callejero en la Ciudad de México. Actualmente Jairo Makosay actúa al lado de su compañera Sastia en el Jardín Centenario de Coyoacán, y ambos conforman el grupo **Teatro Ambulante**.

12. OTROS PROYECTOS DEL ESTADO

Nuevamente el Estado mexicano volvió a intervenir, desde principios de la década de los setenta, en la promoción de proyectos teatrales que tenían como objetivo común utilizar al arte dramático como un instrumento didáctico, de reflexión y como cohesionador de las diferentes comunidades a las que se dirigía: campesinos, indígenas y sectores urbanos marginados.

Surgieron así, en 1971, el *Teatro Conasupo de Orientación Campesina*; en 1977, *Arte Escénico Popular* y en 1983, el *Teatro Popular* del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA). Todos ellos, recurriendo a las técnicas del teatro callejero y la *commedia dell'arte*, abordaban problemas de las comunidades, discutían con la gente las posibles soluciones y fomentaban que el público montara sus propias obras teatrales. Pese a lo populistas o demagógicos que pudieran parecer tales proyectos, realmente cumplían con un valioso servicio social y al mismo tiempo incitaban a la crítica social y a la transformación de la realidad.

En específico, el proyecto *Arte Escénico Popular* fue el único de los tres que llevó a cabo algunas acciones en la Ciudad de México y otras urbes del país, además del medio rural en donde se enfocó primordialmente.

62. Revista *La Cabra*, septiembre, 1981

El área urbana del proyecto *Arte Escénico Popular* -cuya duración fue de 1977 a 1979- tenía "el deseo de llevar el teatro a aquellos sectores de la población urbana poco favorecidos en los campos de la cultura y la educación con la intención de utilizar su potencialidad 'educativa y concientizadora'". (63)

13. AUJE DE LA SOCIEDAD CIVIL

Llegaría 1985 y el terrible terremoto que violentó las estructuras y las conciencias de la capital mexicana, también despertaría de su letargo a una población que, antes resignada a vivir en injusticia y antidemocracia, ya no se mostraba dispuesta a seguir siendo engañada. La solidaridad en la búsqueda de objetivos comunes hizo que el término "ciudadanía" se revalorara. Los "nuevos ciudadanos" se descubrieron capaces de auto organizarse para satisfacer sus necesidades y exigir soluciones.

En el ámbito cultural ocurría lo mismo. Los integrantes del grupo **Zopilote**, quienes residían en la colonia Roma -una de las más castigadas por el sismo- de inmediato se integraron a la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre creando, al mismo tiempo, la Comisión Cultural, con la que organizaron eventos artísticos callejeros para animar los decaídos espíritus y consolidar la autogestión.

Ante la emergencia de la sociedad civil como participante directa de las problemáticas sociopolítica y cultural del país, los medios informativos, principalmente la prensa crítica, brindaron amplia cobertura de las actividades teatrales en la calle.

Por ejemplo, el jueves 19 de mayo de 1988, en *La Jornada* aparecía: "...con los grupos *Matlatzinkas, Inconsciente Colectivo, Dos locos en la calle, El muerto de las misiones y Caos*, se llevará a cabo la tercera sesión del Primer Encuentro Callejero de Teatro que organiza la UVYD desde el pasado lunes en diversas colonias de la ciudad y con las agrupaciones que suelen desplegar su trabajo teatral en las calles. Este incluye mesas redondas acerca del tema central de estos eventos". (64) Una de las mesas se llamó "El teatro en la calle" y participaron Enrique Ballesté del grupo **Zumbón**, José Ignacio Gutiérrez de Velasco y el grupo **Mito** de León, Guanajuato.

EL CERVANTINO CALLEJERO Y ALGO MÁS

Precisamente, en la hermosa ciudad colonial de Guanajuato nacería un evento de trascendencia nacional que perdura hasta la fecha. Del 15 al 30 de octubre de 1988 se efectuó al mismo tiempo que el Festival Internacional Cervantino, la Muestra de Cultura Popular Revolucionaria en la que participaron más de 30 grupos. La policía pretendió reprimirla sin conseguirlo. La gente que iba a las presentaciones bautizó el evento como el *Cervantino Callejero*, nombre que retomaría en los años siguientes. Los participantes demostraron alto nivel organizativo, político y estético.

63. Franco, Israel, Op. Cit.

64. Varas, Alejandro, et. al., Una experiencia cultural de la sociedad civil, UVYD-19 de septiembre, México, 1995

Del 10 al 14 de mayo de 1989 se llevó a cabo el II Encuentro Callejero de Teatro. Con un trabajo conjunto de la Comisión Cultural de la UVYD, las Uniones de Vecinos de las colonias sedes (Alvaro Obregón, Morelos, Buenos Aires, Ciudad Neza) y el apoyo técnico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Encuentro se desarrolló exitosamente. Participaron diversos grupos e individuos, entre ellos: *Hongos y Pastas* de Ciudad Neza, *Bochinche*, Antonio Jairo, Saúl Cortés, *Zopilote*, *Macro*, *Gancho al Higado*, *Manía* y *Mitote*. (65)

Por otra parte, en 1992 se fundó el **Programa de Teatro Callejero (PROTECA)**. Esta institución de asistencia privada, encabezada por el actor y director Guillermo Díaz, desde entonces se dedica a la integración social de "niños y jóvenes de la calle". Para ello se vale del teatro callejero y popular con el que también aborda su problemática, las posibles soluciones, así como una fuerte crítica social. El PROTECA, a su vez, ha organizado varios encuentros nacionales de teatro callejero.

En 1993 se realizó el II Encuentro Interamericano de Teatro Comunitario, el cual significó toda una experiencia escénica y de promoción en la que se crearon o recrearon manifestaciones dramáticas de o para los miembros de comunidades indígenas, campesinas, urbanas o populares. El encuentro también representó un medio para conocer, comunicar, reflexionar y transformar la realidad comunitaria. (66)

En octubre de ese mismo año se organizó el III Encuentro Callejero de Teatro, en el que participaron Hugo Mora, Preparatoria Mártires de Tlatelolco, el *Desván*, grupo *Zero*, *Zumbón*, la *Compañía Teatral de la UAM Azcapotzalco*, *Zopilote* y la *Compañía Percance*. Todos ellos se presentaron tanto en la plaza de Santo Domingo, como en la Galería Frida Kahlo y en la Plaza de la Solidaridad. El evento fue organizado por la UVYD-19 de septiembre.

Hasta aquí, el recorrido histórico de cómo el teatro, pese a los obstáculos, ha preferido desarrollarse de un modo más libre y auténtico. Ese camino es el que ha elegido el teatro callejero, reivindicador de los valores estéticos con los que apareció el arte dramático. (Otras actividades teatrales callejeras más recientes serán abordadas ampliamente en los capítulos posteriores).

14. "¿PERO QUÉ DIABLOS ES EL TEATRO CALLEJERO?"

Ya hemos visto a "vuelo de pájaro" el devenir de una manifestación artística que se ha transformado de acuerdo con los tiempos. Se ha definido también al teatro en un ámbito general. Ahora, daremos voz a los protagonistas de este gran reportaje para que ellos mismos den su propia definición de teatro callejero.

65. Ibid.

66. Solórzano, Carlos, en revista *Teatro*, no. 4, México, 1993; p. 30

Partamos de una definición documental que, cabe la pena mencionar, no es fácil encontrar entre todo el bagaje bibliohemerográfico del teatro en México. Genoveva Dieterch, en su *Pequeño Diccionario del Teatro Mundial*, dice que el teatro callejero es un "movimiento teatral de finales de los años sesenta, sobre todo en Estados Unidos, cuyos grupos actúan al aire libre en plazas, calles, parques, campus universitarios, etc., escenificando y comentando hechos de actualidad con un afán crítico y polémico.

"Utilizan medios teatrales directos, a menudo voluntariamente primitivos: desfiles, caretas, música, pancartas, improvisación, etc., emparentados con la *comedia dell'arte*, el teatro expresionista, el *music hall* y el circo. Entre los grupos destacan: *San Francisco Mime Troup* (director Ronnie Davies, 1959), el *Teatro Campesino* (director Luis Valdez, 1965) el cual se dirige a un público rural californiano, los *Pageant Players* (1965) que fue uno de los primeros grupos callejeros. Este tipo de teatro también ha surgido en Europa: Alemania, Italia, Francia (1969)". (67)

¿Y cuál es el punto de vista de los que hacen teatro callejero en la Ciudad de México?
¿Cómo definen la actividad a la que han dedicado muchos años de sus vidas?

Guillermo Díaz, quien reivindica orgullosamente el término "teatro callejero" y es presidente del **Programa de Teatro Callejero (PROTECA), Institución de Asistencia Privada**, lo define como "aquel que está desprovisto de toda parafernalia que rodea al teatro convencional, es un teatro de símbolos y misterios que aprovecha la versatilidad del espacio abierto; un arte popular que refleja la vida de los barrios hecho por gente no profesional".

Para Pedro Miranda, integrante del grupo **Compañía Teatro de Calle**, el teatro callejero "es aquél hecho por gente del pueblo y para el pueblo, aunque no necesariamente sea presentado en la calle". Miranda distingue algunos rasgos característicos de este tipo de arte dramático.

"En el teatro callejero predomina la improvisación, puesto que al retomar los elementos del entorno para llevar a cabo las representaciones debe ser capaz de adaptarse a cualquier circunstancia 'extraña' que no haya sido considerada en el desarrollo del montaje. Los recursos más importantes para el teatro callejero son el cuerpo y la voz de los actores, los demás materiales son mínimos. No menos importante es la temática de las obras callejeras, que por lo regular es de protesta".

En oposición, Fernando Betancourt afirma que no existe el teatro callejero como término etiquetador de un tipo de teatro, ya que "el teatro es uno solo, por tanto esta actividad puede ser considerada únicamente como teatro en la calle. Si existiera un movimiento fuerte de estas manifestaciones podría llamarse teatro callejero, pero no es así, el movimiento está desperdigado".

67. Dieterch, Genoveva, *Pequeño Diccionario del Teatro Mundial*, col. Fundamentos, no. 38. Ed. Istmo, Madrid, 1974

Otra opinión que refuerza en algunos puntos la definición de Pedro Miranda, es la de Adrián Escobar, miembro de CLETA: "el teatro callejero es una vertiente del teatro popular, ya que lo realiza el pueblo para el pueblo, trasladando la problemática social en obras de corta duración a los espacios públicos".

No obstante, Escobar diferencia al teatro callejero de otras manifestaciones que asumen la etiqueta como propia. Por ejemplo, considera que el montaje que se presenta en la calle conservando las características del teatro de foro no puede ser teatro callejero dado que constituye sólo un traslado de lugar sin modificar la temática ni la actuación. A su vez, explica que los actores que se dedican a la actividad teatral callejera como un medio de ingresos, pero sin contar con la preparación adecuada no entran en esta corriente artística.

Finalmente, sobre el caso de la pantomima, Adrián Escobar apunta que "en esencia si corresponde a las características de la expresión callejera, pero actualmente ha degradado su calidad al convertirse en un espectáculo ridiculizador alejado de la concepción artística".

DEFINICIONES "ESPECIALIZADAS"

También los estudiosos de los fenómenos sociales y personalidades estrechamente relacionados con la expresión teatral y el ámbito cultural dan sus muy particulares definiciones de teatro callejero.

Por ejemplo, para Rodrigo Johnson, actor, director teatral, profesor y periodista, el teatro callejero es un género aún desconocido, con reglas propias: "Teatro callejero no es hacer teatro en la calle, ni en las plazas, no es teatro al aire libre, es un teatro que parte de la fiesta, de alguna celebración específica en donde el autor aborda al espectador representando pequeñas historias que se repiten constantemente. El teatro callejero es móvil, no estático, es directo, sin psicología, de representaciones cíclicas y es más efímero que cualquier otro tipo de teatro".

Con la definición anterior, Johnson rompe con algunas concepciones de los teatreros callejeros. Observa también como necesario "deshacerse de las molestas confusiones que permiten señalar a cualquier merolico, músico de fonda o mimo de segunda como un hacedor de teatro callejero".

Este director teatral asegura que en México no existe un movimiento de teatro callejero, y califica el trabajo de otros actores que se reivindican populares y callejeros como "un panfleto, una ideología por encima de cualquier principio artístico, un teatro populista, no popular, de pésima calidad y que a la gente no le gusta. Es un mero teatro al aire libre".

TEATRO CALLEJERO COMO MOVIMIENTO SOCIOPOLÍTICO

Mientras tanto, para Maricruz Jiménez, joven periodista cultural del diario *La Crónica de Hoy*, y a quien Luis Cisneros, director del grupo *Tecolote*, considera "la mejor reportera de teatro en la Ciudad de México", el teatro callejero es un movimiento artístico "que desde sus inicios ha tenido un trasfondo esencialmente político, además de estar relacionando con la épica latinoamericana y los movimientos de liberación".

Agrega que el teatro callejero surge como una necesidad de los artistas por conseguir espacios no concebidos originalmente para la circulación del arte, así como también "para llevar la cultura al pueblo". "El teatro callejero aquí en México, al igual que la danza callejera, está vinculado con los movimientos sociales. A partir de 1985 -específicamente en los días posteriores al sismo- hay un resurgimiento importante de jóvenes actores y bailarines que insatisfechos con el trabajo en sus foros 'matrices', salen a las calles, no sólo por la emergencia de la situación, sino por la necesidad de explorar otros espacios".

TEATRO CALLEJERO "REAL" Y "VIRTUAL"

Desde una perspectiva muy distinta a la de Maricruz, el sociólogo, historiador y "teórico de la posmodernidad" Pablo Gaytán asegura que el teatro callejero "es un concepto creado por actores y agrupaciones que fueron a la universidad y que con fines políticos-panfletarios transmiten la ideología, el programa político que va transitando en el momento, con el objeto de concientizar"

En opinión de Gaytán, el teatro callejero se puede definir desde dos ópticas: la "real" y la "virtual". En la primera, el teatro callejero es representado por actores provenientes de la calle, sin preparación alguna, que hablan su propio lenguaje, que actúan como una estrategia de sobrevivencia. "Son los merolicos, los fakires, los payasitos, los tragafuegos quienes con su ritual actuación, sin planear ni anunciarse, se apropian del espacio público y tienen una significación política, cultural y social". Con esta afirmación, Gaytán se aleja de lo dicho líneas atrás por el director teatral Rodrigo Johnson.

El teatro callejero "virtual" es entonces para el sociólogo, el realizado por los actores profesionales que "pasteurizan" el trabajo de los actores propios de los barrios, "para venderlo al pueblo, a nombre del pueblo; como quien dice es el fusil del original".

UNA INTERPRETACIÓN DE LO COTIDIANO

Por su parte, el antropólogo de la ENAH y realizador de video institucional en el Museo Nacional de Culturas Populares, Arturo Angoa, describe al teatro callejero como "una etnografía que por medio de símbolos representa la cotidianidad y le da un uso social a la dinámica de la vida diaria de las personas".

Para esclarecer su concepto, Angoa explica que la antropología, como ciencia enfocada al estudio de la cultura, brinda una reinterpretación del hombre en la dinámica de su vida diaria. "La antropología estudia al teatro como manifestación de lo cotidiano y plasma en textos sus conclusiones, pero nunca será lo suficientemente funcional para llegarle a la gente como es el teatro callejero. La antropología analiza sus símbolos, su contexto socio-cultural y expone sus efectos; características que no se perciben en primera instancia por ser parte de la cotidianidad", concluye el antropólogo.

TEATRO CALLEJERO DEFINIDO POR ORGANISMOS DE CULTURA

Los órganos gubernamentales de apoyo y promoción de la cultura en la Ciudad de México no cuentan con alguna definición institucional del teatro callejero. Sus voceros - personajes relacionados directamente con el quehacer teatral- definen a título personal esta actividad artística.

Así, Luis Moncada, director de Teatro y Danza de la UNAM y director teatral; expresa que la máxima casa de estudios no tiene postura ni definición precisa hacia el teatro callejero. Desde su punto de vista, esta manifestación urbana "es una forma de representación que parte del despojamiento de un espacio en busca de un interlocutor y que obedece a formatos específicos: estética, relación con el público y satisfacción de necesidades muy precisas".

Mientras tanto, para Georgina Velázquez, jefa de la Unidad Departamental de Promoción y Difusión del Área de Acción Social de Socicultur, el teatro callejero "es un teatro comunal que se representa en las colonias con la participación de la gente de los barrios manifestando los problemas cotidianos de la urbe".

Finalmente, Eduardo Contreras, coordinador de investigación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), explica que dicho organismo estatal tampoco tiene una definición institucional ni establece categorías de teatro callejero. "El INBA reconoce al teatro escolar y al teatro popular y puede ser que dentro de estas variantes se presente teatro callejero. Bellas Artes clasifica al teatro no por el espacio donde se presente sino por su contenido y objetivos", acota.

Aclarando previamente que manifiesta su opinión a modo personal y no institucional, Contreras afirma que es necesario distinguir los conceptos "calle" y "al aire libre", pues mientras el primero se refiere a un espacio público y de tránsito específico, el segundo implica variados espacios públicos, desde una plaza, un escenario al aire libre o el campo. "El teatro callejero tiene sus propias características: en naturaleza estética, contenidos, técnicas, espacio, procedimientos, de montaje... No basta una sola, son necesarias en conjunto de lo contrario el teatro callejero podría ser confundido con otros tipos de teatro", argumenta.

Por otro lado y como se verá en capítulos posteriores, otros participantes de este gran reportaje son los organismos de cultura no gubernamentales. Estos son escasos en la Ciudad de México y peor aún si se trata de grupos que hayan trabajado con teatristas callejeros. De acuerdo con nuestra investigación, solamente dos organizaciones independientes del Estado se han enfocado a la promoción y desarrollo de la cultura popular y por ende, del teatro callejero. Nos referimos a la Comisión Cultural de la UUYD-19 de septiembre, integrada por el grupo **Zopilote**, y al **Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)**.

Como ambas instancias están conformadas por actores populares y callejeros, sus definiciones del teatro callejero son en esencia las mismas que las expresadas anteriormente por Fernando Betancourt, director del grupo **Zopilote**, y por Adrián Escobar, miembro del **CLETA**.

DEFINICIÓN PROPIA

Sin pretender una definición absoluta del teatro callejero, a continuación exponemos una concepción propia de esta actividad artística con base en las opiniones anteriores, así como en otros documentos y observaciones personales.

El teatro callejero es una manifestación artística de corte popular, primordialmente urbana, que consiste en representar, con parlamentos o pantomima, montajes en su mayoría de contenido social en espacios netamente públicos como calles, plazas, jardines, parques, glorietas, plazuelas y callejones.

En este punto vale la pena diferenciar los conceptos espacio público y espacio al aire libre. El primero es aquel que fue concebido para el libre tránsito de las personas y nunca como espacio artístico. La calle o la plaza, por ejemplo, sin tener las condiciones adecuadas como escenarios son ocupadas por los actores y las transforman en inesperados espacios de arte. En cambio, espacio al aire libre puede ser cualquier foro cultural construido en lugares abiertos con la finalidad específica de presentar espectáculos. Estos últimos espacios quedan descartados de nuestro concepto de teatro callejero.

El teatro callejero es realizado por gente que tiene conocimientos de actuación y que ejerce su quehacer artístico defendiendo causas populares. A los grupos de pantomima que a nuestro parecer realicen un trabajo con calidad artística y de respeto al público, los incluiremos en nuestra definición de teatro callejero. Por otra parte, los merolicos, payasitos y otros personajes urbanos que deambulan por las calles como medio de sobrevivencia, no son propiamente hacedores de teatro callejero sino que tienen elementos populares que son retomados por los actores "formales".

CAPÍTULO II. PROPUESTAS DEL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En el presente capítulo, son los grupos con mayor experiencia y reconocimiento en el medio teatral callejero de la Ciudad de México quienes exponen detalladamente las propuestas de esta manifestación artística. Propuestas que van de lo sociocultural a lo artístico, de lo general a lo particular. Propuestas que en voz de la **Compañía Teatro de Calle, Teatro Ambulante, de Programa de Teatro Callejero (PROTECA), Zumbón, Zopilote** y el **CLETA**, se enfrentan día con día a una sociedad "aprisionada" por los prejuicios, la enajenación y el autoritarismo.

Aquí la visión de los artistas es la principal, pues son ellos los que con su quehacer cotidiano llevan a la práctica sus ideales y su bagaje de conocimientos y experiencias. Los actores callejeros, los que sufren, gozan y viven de los espacios públicos nos hablan de su ejercicio y de lo que quieren lograr con él.

1. PROPUESTAS CULTURALES

1.1 LA CIUDAD DE MÉXICO Y EL TEATRO CALLEJERO

La Ciudad de México, urbe contradictoria donde conviven por igual tradiciones ancestrales, ilusiones primermundistas y pesadillas de miseria y antidemocracia. Una megalópolis que, con todo y excesos de ozono, permite la débil respiración del arte popular.

El teatro callejero tiene un lugar, una razón de ser al interior de la masa de concreto conocida como Distrito Federal. El *stress* característico de la vida "chilanga" enciende la mecha de una actividad artística alegremente explosiva.

"La situación social de la Ciudad de México empuja a la imaginación del actor, del dramaturgo, de los hacedores de teatro; fustiga a la fantasía, expolia a esta vastedad de la imaginación. En la calle nosotros vemos a los niños pidiendo limosna, a los chavos malabareando, a los merolicos, y vemos también cómo cada vez más y más esta población callejera va en aumento", afirma Guillermo Díaz, presidente del **Programa de Teatro Callejero (PROTECA)** y a quien Fernando Betancourt, del grupo **Zopilote**, señala como el defensor, precisamente, del término "teatro callejero".

Para Díaz, los mejores mimos callejeros son aquellos que están en las esquinas porque surgen de la espontaneidad de la capital mexicana, y además "porque no buscan profesionalizar nada, no pretenden academizarse en nada, sino que se forman por una necesidad económica y por un gusto". El artista puntualiza: "En el teatro callejero estamos viviendo un algo paralelo que nos une a nosotros los actores a la realidad social".

UN ESPACIO ABIERTO

Mientras tanto, el actor Mario Enrique Martínez, uno de los fundadores del grupo **Zopilote**, el cual suma más de treinta años de quehacer teatral, concibe a la ciudad como un espacio rico y abierto en posibilidades que en cierta medida favorece al desarrollo de la expresión netamente artística o la manifestación de la necesidad económica: "...Lo vemos en los payasitos de la calle, en los merolicos, que forman parte de un sustrato histórico. Pero no hay que descartar a la gente que por convicción estética, por comunicación y por voluntad propia escoge la calle a propósito como medio de expresión".

Por su parte, Ernesto López, actor del grupo **Zumbón**, agrega de modo enfático cómo la situación social influye demasiado para que el artista salga a la calle: "El desempleo, las movilizaciones obreras, de estudiantes, de colonos, etc., te obligan a salir a la calle y te motivan para abordar nuevos temas".

Bajito, de complexión robusta, Ernesto López se emociona al indicar que "como artistas apoyamos todas las manifestaciones sociales, como **Zumbón**, por ejemplo, participamos en la marcha 'Todos somos Marcos'".

EL ELITISMO CULTURAL

Otra constante en el devenir cotidiano de la Ciudad de México es el elitismo cultural fomentado por las instituciones gubernamentales, los medios masivos de comunicación, y los organismos de cultura financiados por los estratos sociales acomodados. Contrario a lo que pudiera pensarse, esta formación de élites se convierte en una especie de instigación para el desenvolvimiento del teatro callejero.

Para entender con mayor claridad el fenómeno del elitismo en las artes y la cultura, recurramos a las apreciaciones de Donald Frishmann en *El nuevo Teatro Popular en México*.

De acuerdo con el investigador, dentro del sistema estético burgués se ha efectuado "una división" de las actividades artísticas en tres áreas: el arte elitista, el arte masivo y el arte popular. El sentido de cada actividad es el resultado del modo en que se realiza su producción, distribución y consumo, y de la participación o exclusión de las diferentes clases sociales en el conjunto del proceso.

Así, -citando al sociólogo del arte Néstor García Canclini-, Frishmann especifica las características de los tres tipos de arte. El arte elitista, "originado en la burguesía y en la pequeña burguesía intelectual, privilegia el momento de la producción, entendida como creación individual. La distribución es ignorada por la estética de las 'bellas artes' o juzgada un accesorio posterior a la obra, que no modifica su esencia; la función del espectador-consumidor es 'elevarse'; el valor supremo del arte elitista es la originalidad".

El arte masivo "es el producido por la clase dominante y sus objetivos son transmitir al proletariado y a los estratos medios la ideología burguesa, y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión. Su interés se centra en la distribución y su valor supremo es el sometimiento feliz".

Por último, el arte popular, "producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea y no en la originalidad o en la ganancia; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de las necesidades del pueblo. Su valor supremo es la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. El arte popular es un arte de liberación que apela no sólo a la sensibilidad y la imaginación sino también a la capacidad de conocimiento y acción".

El teatro callejero como manifestación del arte popular se enfrenta, por tanto, a una realidad cultural permeada por el elitismo y la enajenación. ¿Cómo es este enfrentamiento según los propios actores?

LOS PATITOS FEOS DEL TEATRO

Al pie del kiosko, en pleno corazón de la plaza de Coyoacán, entre animadas voces, risas exorbitantes, gritos fugaces y música interminable del organillero, se eleva el reclamo del mimo, cabellera larga-ensortijada, esbelto como espada, Jairo Makosay: "El elitismo cultural y teatral lo tienes con los televisos, con el canal 22 que pretende presentar una programación cultural sin conseguirlo. También hay elitismo en Televisión Azteca, en el canal del Politécnico, en la ANDA (Asociación Nacional de Actores), la ANDI (Asociación Nacional de Intérpretes) y en otras tantas organizaciones de actores".

"A todos los actores callejeros no nos toman en cuenta. Nos tienen catalogados como los patitos feos del teatro. Pero esto precisamente nos incita a una lucha personal por expresarnos, y escogemos la calle para tal fin, para hacer en ella un teatro-reflejo de la vida misma", externa con cierta molestia el experimentado mimo del grupo **Teatro Ambulante** y con más de diez años de presentaciones en la plaza de Coyoacán, Jairo Makosay.

"¡QUÉ BUENO QUE HAYA ELITISMO!"

Contrario al enojo del mimo coyoacanense, Guillermo Díaz expresa su satisfacción al tiempo que juguetea con su bigotillo estilo Salvador Dalí, y aspira el aroma caliente de un café con leche: "¡Qué bueno que haya elitismo para que entonces exista una respuesta de un teatro nada elitista! ¡Qué bueno que haya burguesía para ver si así la gente piensa en rebelarse, para ver si así también nos conmueve la situación del hambre y la miseria!".

Díaz se congratula de que existan dramaturgos como Vicente Leñero, Luis de Tavira y Luis G. Basurto "porque ellos han cumplido con una etapa determinada en la historia del teatro mexicano, y eso legitima al teatro que se hace en la calle, aunque ellos lo nieguen, aunque Rascón Banda no quiera que exista este tipo de teatro".

Asimismo, en la escena cultural de la capital mexicana existe el menosprecio hacia los artistas callejeros de teatro: "Muchos artistas que tienen estudios terminaron una licenciatura en teatro, se creen más que la gente que no ha terminado la carrera", manifiesta Pedro Miranda, actor del grupo **Teatro de Calle**, mientras observa como un espectador más la representación hilarante de su hermano Moisés a un costado de la iglesia de San Juan Bautista, en el centro de Coyoacán.

De acuerdo con Miranda, el elitismo teatral se manifiesta cuando, por ejemplo, a los artistas que laboran en la calle no se les invita a los encuentros de teatro ni a los encuentros nacionales o internacionales de pantomima. Dice que al teatro callejero se le considera carente de valor estético.

"Mucha gente que estudia teatro se deslumbra por los grandes foros, porque son bonitos, por las luces, la escenografía y el maquillaje. A esa gente no le gusta sufrir. En el teatro callejero se sufre mucho, por eso lo rechazan y lo menosprecian", comenta el actor en tono entristecido.

RECUPERAR LOS ESPACIOS

Consecuencia del elitismo teatral es la carencia de espacios para la libre expresión artística y cultural. En la oficina de la Comisión Cultural de la UVYD-19 de septiembre, en la colonia Roma, se encuentra Mario Enrique Martínez -personaje de larga cabellera, colgijue al cuello rematado por una carita totonaca, y fumador empedernido- platica: "Para el arte siempre ha existido una problemática de espacios de expresión, y creo que muchos nos hemos dado cuenta de que la calle es un gran espacio que se recupera, un espacio de vida para quienes como artistas nos interesa llegar a un mayor número de gente".

Martínez agrega: "Observemos que muchos foros están vedados para las artes y la cultura, así como para la gran mayoría de nuestra población, por tanto actuar en la calle es una necesidad de subsanar esas limitaciones, tanto de los artistas y creadores como del gran público que no puede acceder a espacios cerrados".

Abundando sobre el punto anterior, Clara Eugenia Flores, teatrística del **CLETA** escribe en un ensayo publicado en la revista *La Tía CLETA*, sobre una situación cotidiana que en definitiva impulsa a los actores a las calles. Apunta que la clase trabajadora en general no se interesa o no dedica un tiempo determinado para entablar una relación teatral debido principalmente a dos factores: el económico -no cualquiera puede pagar la entrada al teatro-; y el educativo-cultural: la cada vez más escasa formación artística y el cada vez menor grado de escolaridad entre los obreros, sin contar la calidad, mínima, de la educación en nuestro país.

Eugenia Flores observa, por tanto, que el previo acuerdo de entrar en un recinto especial y dedicar cierto tiempo a disfrutar de un espectáculo no es propio de las mayorías. "Así, el teatrista se plantea como necesidad de expresión acudir a los sitios populares de reunión. Esto no significa de ninguna manera el volver a las antiguas prácticas de saltimbanquis medievales, sino más bien la búsqueda de un encuentro teatral en que los contenidos respondan a las necesidades y expectativas de la clase trabajadora", subraya.

Abel Amador, actor que durante muchos años participó en el grupo Albatros Dos y que también colabora con el **CLETA**, agrega que el teatro callejero cuenta con una característica eficaz que le permite hacerse valer como actividad artística frente al elitismo teatral: "Con el simple hecho de ser teatro callejero vamos a demostrarle a los actores del teatro de foro que esta actividad es mucho más difícil porque peleas con ruidos de tu alrededor, y tienes que jalar la atención; en pantomima, pues más porque eres mudo. El mismo teatro callejero es una respuesta a esta élite de los teatros".

1.2 LA CALLE: ESPACIO POPULAR

Gran parte de la vida de los habitantes capitalinos se desliza y se consume entre el aire impuro de bulliciosas arterias, callejones y plazuelas, entre la atmósfera inquieta de barrios y parques. Tierra de todos o de nadie, la calle es el reflejo indiscutible de los enormes contrastes que encierra una de las metrópolis más complejas de América Latina. Pobreza y confort, impotencia y poder, amargura y alegría, ignorancia y saber... Todo ello conforma el matiz de una pintura surrealista inacabada.

En la calle, en el espacio público, se concentra el devenir urbano, la interrelación de personalidades, tanto la organización como el desorden social, tanto la comunicación como el desentendimiento. La vida cotidiana misma, frustrante y compensatoria a la vez, es por sí sola, una enorme e interminable obra de teatro.

Pero bien, si los espacios públicos son también los espacios de la vida cotidiana ¿por qué no han de ser los nuevos recintos para el arte popular? Los teatristas callejeros han comprendido que su labor no es ni debe ser ajena a los intereses del pueblo. Es por ello que invadiendo la calle —el espacio del pueblo— el teatro se mantiene vivo.

REVALORACIÓN DE LO PÚBLICO

Clara Eugenia Flores integrante del **CLETA**, afirma: "Para los que trabajamos en la construcción de una cultura nacional popular resulta imprescindible plantearnos los temas, las estructuras, las técnicas, los espacios, que permitan expresar las inquietudes y necesidades artísticas de las clases subalternas. Así, la calle, la plaza, se convierten en una opción más que podemos utilizar para nuestros propósitos".

En ese mismo sentido, Fernando Betancourt, el cincuentón director del grupo **Zopilote**, habla sobre la importancia de revalorar los espacios públicos para la promoción de la cultura y por ende para el teatro: "La búsqueda de la autogestión no es la ocurrencia de ningún funcionario pues la libertad requiere condiciones materiales, la utilización de la calle para las manifestaciones creativas es una conquista de los ciudadanos".

Sostiene que no es sólo la incapacidad institucional lo que ha llevado a la calle a los artistas y organizadores, sino que también es una iniciativa popular y una búsqueda de otra estética y la creación de nuevos públicos; es un fin, "una respuesta a los tiempos actuales".

UNA ALTERNATIVA

"En la Ciudad de México constantemente hay marchas, manifestaciones, huelgas de hambre, las personas se cosen la boca o los párpados, se encadenan, obligadas porque en los espacios normales en donde deberían ser escuchadas, nadie hace caso, por eso es necesario buscar espacios alternativos para hacerse escuchar, para que este conflicto tenga fin". Quien sostiene categóricamente lo anterior es el director del grupo **Zumbón**, Enrique Ballesté. Opina, además, que la calle como espacio popular es también un espacio alternativo para el teatro y otras manifestaciones artísticas.

"Espacio alternativo no debe ser sinónimo de carencia. Incluso, cuando en este país todo estuviera bien, fuera justo y democrático, es decir, fuera un paraíso, aún así debería haber espacios alternativos", remata.

El comunicólogo español Jesús Martín Barbero nos brinda en su libro *De los medios a las mediaciones*, una explicación contundente sobre el papel del barrio latinoamericano no sólo como espacio habitacional sino también como punto de encuentro, de comunicación y de expresión artística.

Afirma que el barrio es un espacio que en lugar de separar y aislar comunica e integra: la casa con la calle, la familia con la vecindad, la cultura con la vida. "La cultura acá no es oficial, no vehicula buenas o malas informaciones, no es propiedad de nadie, es modo de ser, de vivir y de morir".

Por tanto, continúa Barbero, la calle no es puro espacio de paso, sino lugar de encuentro, de trabajo y de juego. "El patio de la vecindad, con sus lavaderos y sus ropas secándose, es chismeadero y conjunto escultórico. El 'sentido del desmadre' y la 'capacidad de improvisación' son el secreto de una creatividad comunitaria que consiste fundamentalmente en 'resucitar lo nuevo de lo viejo'".

Para el estudioso, el barrio tiene una estética propia que integra "los ritmos ya dados por elementos espaciales" de la comunidad. Así, Martín Barbero —sin aludir directamente al teatro callejero— dice que la referida "creatividad comunitaria" también se refleja en "los montajes audiovisuales que recogen la vitalidad del barrio, la visual y la sonora, en una estética no decorativa, no de tarjeta postal, sino constitutiva, conformadora a su vez de la vida barrial". (68)

68. Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. 5ª. ed., Convenio Andrés Bello, Santa Fe de Bogotá, 1998: pp. 218-219

LA VIDA DEL BARRIO ES UN DRAMA

"Para uno como actor, la calle retroalimenta. De la calle tomas gran parte de los temas para los montajes. En ella encuentras muchas personalidades que representas en las obras. A veces la haces de tragafuego, acróbata o malabarista. Aparte de estos personajes, también encuentras al burócrata, al obrero, al ama de casa, al estudiante... Todos ellos también te retroalimentan", afirma con seguridad Ernesto López del grupo **Zumbón**, al término de un ensayo en su "guarida", una maltrecha habitación en una vecindad de la populosa colonia Guerrero.

Así como puede ser un espacio de retroalimentación, la calle y la vida que transcurre en ella también sirven para la reflexión de los artistas involucrados en una manifestación fascinante, pero sumamente difícil, como lo es el teatro callejero. Habla Guillermo Díaz: "Para mí, la vida del barrio es en sí todo un drama. Es una entidad, una gran matriz que nos alimenta. El drama que encierra el barrio es el gran teatro de la vida". O como sentencia el mimo Jairo Makosay: "Nosotros escogimos la calle para expresar un teatro de lo cotidiano".

En ese sentido, el actor Guillermo Díaz defiende al barrio o a la colonia popular como los espacios idóneos para el teatro callejero y menosprecia, por tanto, a los grandes ejes viales y a las concentraciones clasemedieras porque "lo que se habla en el barrio le interesa más a la gente y porque es en las colonias populares donde existe mayor hacinamiento poblacional".

Según el artista, la simbiosis habitante-espacio habitacional no es la misma en las zonas empobrecidas que en las de estándar de vida medio o alto de la ciudad.

El ambiente es acogedor en un café de chinos semivacio, allá por los antrosos rumbos de Tacubaya. Díaz da una concisa mordida a la enorme concha de chocolate y algunas moronas quedan atrapadas en los filos de su bigotillo. Después, el obligatorio sorbo al humeante café.

"Tú te paras, por ejemplo, en la colonia Nueva Colosio, ahí en las faldas del cerro del Chiquihuite, y conque le eches algo de sonido la gente sale de todos lados. Cosa diferente si te metes a la colonia Del Valle: Por más escándalo que hagas, la gente no acostumbra salir a comunicarse, mientras que en los barrios todavía hay un sentimiento cultural más cercano", platica Guillermo con el inconfundible acento "cantadito" del nativo chilango.

EL "ESPÍRITU" DE LA CALLE

Los juglares del asfalto urbano creen que la calle tiene un "espíritu". Espíritu que aniquila el sedentarismo de los seres humanos, los extrae de sus casas y los conduce al espacio que puede significar "la liberación absoluta de la vida". La calle se convierte así, en el sitio donde la gente vive plenamente y deposita sus más grandes aspiraciones.

De acuerdo con Guillermo Díaz, presidente del **PROTECA**, la calle es el lugar que permite al ser humano trascender en la vida, en consecuencia, es el primer espacio por conquistar y en donde el individuo exhibe sus vergüenzas, miedos, angustias, ansiedades: "¿Cuántas veces no te han dicho '¡despierta!'? Esto quiere decir '¡Sal a la calle, vive, exprésate y sé!' ¿Quiénes no han pensado que salir a la calle es lanzarse al vacío? ¿Quién no se ha estrellado simbólicamente en ella? ¿Quién no se ha dado de topes en ella? Por eso creo que la calle es el más grande espacio de expresión".

1.3 EL TEATRO CALLEJERO COMO OPCIÓN CULTURAL PARA LA COMUNIDAD

A la par de la historia del teatro universal, del teatro reconocido por las cúpulas de la cultura, se escribe la historia del teatro callejero, expresión artística inherente a las necesidades de la colectividad, manifestación vital que tiene por arma inigualable a la imaginación.

En voz de quienes escriben esta historia en medio de la polución y el concreto de la Ciudad de México, el arte dramático callejero, de carácter eminentemente popular, siempre ha representado una alternativa cultural para la gente sin acceso a los circuitos del "gran" teatro.

O como explica en esta intervención la teatrística del **CLETA** Clara Eugenia Flores. Para ella, la empresa del teatro callejero contiene muchos principios generosos, humanos, democráticos; algunos de ellos: la accesibilidad para todo público y el conjuro del arte elitista -características que ya fueron abordadas ampliamente-.

Además, como opción cultural el teatro callejero propone: "el estudio serio de los códigos culturales arraigados en una comunidad, y asume una función de defensa de nuestra identidad cultural en donde muchos teatreros no vacilan en combinar la ritualidad con el mitin político", señala la integrante del **CLETA**.

UNA FORMA DE PROTESTA

La plaza de Coyoacán reboza de visitantes. Es domingo al mediodía. Los rayos del sol -implacables- castigan la melancólica figura del mimo Jairo Makosay. El maquillaje blanco, en la mitad de su rostro, deslumbra como reflector anunciando el próximo acto de pantomima.

"El teatro callejero es una opción cultural a nivel mundial. Desde que el mundo es mundo está presente la necesidad de expresarse. Siempre ha existido teatro popular, así como también ha existido la élite de los poetas, escritores y dramaturgos que escriben y presentan sus obras en diferentes lugares para cierto tipo de gente". Makosay da cuenta de cómo los artistas callejeros se han dedicado a criticar esas manifestaciones "oficiales" y elitistas. Explica que por eso el teatro ha salido a la calle a mostrarse ante todo tipo de público: "Algo así como lo que ocurría en la antigüedad, cuando emperadores y lacayos observaban por igual las representaciones callejeras".

Aunada a la opinión de Jairo, se encuentra la de Pedro Miranda, su "vecino de labores" en el Jardín Centenario y actor del grupo **Teatro de Calle**: "Siempre va a existir el teatro callejero porque es una forma de protesta. Ya sea aquí en México, en Latinoamérica y muchas partes del mundo donde el pueblo vive una gran marginación, surgen los teatreros callejeros".

PRIMER ACERCAMIENTO AL TEATRO

Así como el arte escénico en espacios públicos responde a necesidades de expresión de los artistas, también representa un primer acercamiento del "ciudadano común" hacia el teatro y el espectáculo. He aquí una aportación primordial del teatro callejero a su entorno inmediato. Como señala Ernesto López del grupo **Zumbón**, lo importante es que se presenten trabajos con profesionalismo y calidad: "No debe aparecer en la calle cualquier persona con la cara pintada, un vestuario y que haga pantomima porque no representaría una alternativa cultural ni artística".

Para ello, López exige apoyo de las instituciones encargadas de la cultura para que los grupos profesionales salgan a las calles y también para que a la población se le forme una cultura teatral: "Como **Zumbón** les hemos dicho a muchas instituciones -entre ellas la SEP, el ISSSTE, el CNCA o el IMSS- que para crear un interés mínimo por el teatro entre la gente, debería formarse una 'primaria del teatro', es decir, que los niños vean una obra en cada año de la educación básica. Muchas veces, los alumnos terminan la primaria y en su vida han visto una obra dramática. Todo esto nos obliga a llevar el teatro a la gente, casi hasta su casa".

EL TEATRO CALLEJERO ES UN "NO TEATRO"

En oposición al profesionalismo teatral planteado por Ernesto López, se escucha la propuesta "antiacadémica" de Guillermo Díaz, quien realiza trabajo con niños y jóvenes de la calle: "Debemos pensar que esta forma de expresión es un 'no teatro', es decir, pensar que no se está haciendo realmente teatro. ¿Para qué hablar de profesionalismo? ¡Nooo! ¡Eso que lo vean en la academia! Aquí en la calle hablamos de 'jórale, carnal! ¡Vamos a entrarle al rito, vamos a hablar, a decirnos las cosas que sentimos muy en el fondo!'"

Profesional o empírico, académico o espontáneo, el teatro callejero tiene la virtud de atrapar al público transeúnte por ser el espejo de su realidad. Espejo ante el cual algunos integrantes del conglomerado llamado sociedad, gustan contemplarse sin el menor impedimento.

"El teatro callejero es un teatro urbano que integra a toda la gente -principalmente a la de bajos recursos-, le da posibles soluciones a sus problemas, le ayuda. Este tipo de teatro cumple una función con la comunidad porque le enseña un poco de política, cultura, historia, etc." Así responde el joven Abel Amador, colaborador del **CLETA**, momentos antes de iniciar un acto cómico-político ante el repleto -y ya desaparecido- foro de la Casa del Lago.

LA EDUCACIÓN DEL PUEBLO

Por su lado, en la pequeña oficina de la UVYD-19 de septiembre, Mario Enrique Martínez, del grupo **Zopilote**, remarca la necesidad existente entre la manifestación dramática callejera y la comunidad: "Con nuestro arte proponemos que la gente vea teatro, que no lo deje morir, lo aprecie y lo valore como una expresión vital, humana. Queremos que el público participe en este hecho comunicativo y se enriquezca con las propuestas del actor".

Así como ya lo han mencionado otros actores, la educación del pueblo es un objetivo fundamental para quienes derrochan sudor al representar alguna obra bajo el cielo abierto, y en el ambiente hostil de la capital mexicana. "El dramaturgo Bertolt Brecht decía 'el teatro que yo hago es un teatro que educa divirtiéndose'. Con esto quería decir que el arte debe ser educador en cuanto arte y no en cuanto a arte educador. En **Zopilote** no estamos a favor de llorar por determinada situación, nosotros potenciamos la farsa teatral", explica sonriente un maduro pero jovial Mario Enrique, mientras aplasta en el cenicero el último de los cigarrillos.

Tanto Martínez como Pedro Miranda proponen a la risa como un medio para la liberación del cuerpo y la mente. No una risa enajenante, sino aquella que relaja y al mismo tiempo concientiza de los problemas sociales. "La farsa es subversiva porque provoca la relajación, una catarsis total, una liberación a través de la comicidad exacerbada, la burla y la ironía certera en contra de tabúes, de personajes y de instituciones que se consideran inamovibles, dignas de todo respeto", concluye Mario Enrique Martínez, el actor más sobresaliente del grupo **Zopilote**.

1.4 EL TEATRO CALLEJERO FRENTE AL TEATRO COMERCIAL

¿Pugna? ¿Indiferencia? ¿Ataque o aceptación mutua? Las opiniones entre los grupos de teatro callejero más representativos de la urbe chilanga se dividen. Algunos argumentan mínimas diferencias con el teatro comercial presentado en un foro cerrado y no plantean enfrentamiento, mientras que otros exponen la desigualdad existente y defienden los valores del drama callejero.

Entre los primeros, se encuentra el grupo **Zumbón** que considera, en voz del apacible Ernesto López, que no existen grandes divergencias entre el teatro de foro y el de los espacios públicos. Para él cada manifestación tiene sus temas determinados y ambas producen, aportan y se retroalimentan de la cultura.

"Tal vez el teatro de sala utiliza elementos más antiguos, como los del 'siglo de oro' español, el teatro griego, la *comedia dell'arte*, y los ponga en el escenario actualizándolos. El teatro callejero es más directo: hace un sociodrama o un *esquech* a partir de un tema", aclara López, sentado en un banco de madera, en medio de una habitación apenas iluminada por la claridad vespertina que se asoma desde la pieza contigua.

El menudo actor y bailarín de **Zumbón** dice no estar en contra del teatro que hace Silvia Pinal o el que presentaba Manolo Fábregas. Critica únicamente algunas formas sin negar el valor cultural o estético de ese tipo de representaciones. "Y sin embargo, nosotros no somos comerciales, ni institucionales. Ellos muchas veces recurren a los espectáculos que sólo caen de variedad a la gente", diferencia Ernesto, seguro de sí mismo.

Un poco más crítico se manifiesta el también "zumbón" Enrique Ballesté. Formado como actor en espacios propiamente teatrales como el italiano, isabelino o circular, Enrique tuvo buenos maestros que le enseñaron las excelencias de la literatura dramática europea y americana, así como también le motivaron a ver puestas en escena "memorables". "Pero lamenta- tantas virtudes como que no tenían caso ni repercusión. Todo se daba en un gran círculo de conocidos que se veían y se reveían y cuyos temas con el tiempo resultaban ajenos, aburridos".

Ballesté subraya que en el teatro comercial de foro, el laboratorio teatral es escaso, se repiten fórmulas que en nada se arriesgan. "El actor más que trabajar con su cuerpo se preocupa por trabajar con su imagen, el autor sólo copia".

IGUALDAD DE OPORTUNIDADES

Mario Enrique Martínez, de **Zopilote**, matiza un poco más la disparidad entre el teatro del espacio público y el del recinto privado, al indicar que el teatro callejero requiere de una dramaturgia acorde a las condiciones en donde se desarrolle la obra. No obstante las diferencias estéticas, Martínez se opone a descalificar de lleno al teatro comercial montado en un foro: "No podemos ser tan tajantes porque existen grandes espectáculos aptos para los foros y que, independientemente de los resultados comerciales, son trabajos cuyo propósito no es sólo recuperar dinero. Son obras de arte que también se pueden adaptar a la calle".

Para el "zopilote" de aspecto "jipiteca" todo es cuestión de elección. Acepta que no rechaza el teatro hecho en el foro, por el contrario, respeta a los artistas inclinados hacia el teatro comercial ya sea por necesidad o por simple gusto.

En cambio, Enrique Cisneros, alias el "Llanero Solidario" y líder del **CLETA**, es tajante al polarizar las diferencias entre ambos tipos de teatro. Con sus observaciones remarca la importancia y dificultad del teatro callejero, y rebate los argumentos de quienes lo menosprecian. Al hacer un poco de historia sobre su colectivo, Cisneros relata que a mediados de la década de los setenta las calles, los campamentos y las fábricas se convirtieron en fértiles terrenos para la experimentación teatral.

"Mucha gente que tenía una formación teatral académica salió del **CLETA** porque no pudo aceptar la crítica del pueblo hacia sus formas artísticas. No es lo mismo presentarse en una sala universitaria donde la gente va a buscar el espectáculo, a hacerlo en el campamento '2 de octubre' donde los niños empiezan a aventar piedritas pues el grupo no logra mantener la atención teatral", compara.

Y continúa: "No es lo mismo retener la atención de aquel que va predispuesto a ver teatro, a la de generar en la calle la necesidad de que el transeúnte se detenga y posponga sus actividades para ver una representación que no tenía programada. No es lo mismo trabajar con todo tipo de apoyo técnico (luces, tramoya, camerinos), a tener que hacerlo en un terreno pelón compitiendo con ruidos de motocicletas o de camiones de carga".

Una posición más o menos intermedia es la de Abel Amador, también actor del **CLETA**. Él habla sobre la necesidad de igualar las oportunidades de expresión y los apoyos económicos del teatro callejero con los del teatro comercial.

"Es indispensable el apoyo de la gente hacia el teatro independiente -en el que está incluido, por supuesto, el teatro callejero- para que pueda pelear contra el teatro comercial y exista igualdad en las dos partes", exige un Abel ataviado de pantalón y camisola de manta, sombrero de palma y huaraches de cuero, listo para representar una "pastorela revolucionaria" en lo que era el foro abierto de la Casa del Lago.

En un sentido también más conciliador interviene el director del grupo **Zumbón**, Enrique Ballesté. Al referirse a las diferentes condiciones de espacio entre el teatro callejero y el teatro de foro, el también veterano compositor considera que los espacios normales y equipados no son enemigos de los espacios alternativos -entre ellos la calle- o estos de aquellos, sino que deben ser complementarios.

"Así como se lucha para escenificar en las mejores condiciones, así debería irse con frecuencia a los espacios alternativos; también sería bueno que una escuela de teatro en sus planes de estudio tuviera una materia llamada Espacios Alternativos (Teoría y Práctica). Seguramente los alumnos aprenderían muchas más cosas de lo que esperaban".

TEATRO PARA TODOS

"Nosotros no podremos hacer jamás teatro comercial en la calle sabiendo que no le va a dejar nada a la gente", asevera rotundamente Pedro Miranda quien al igual que Guillermo Díaz, elabora una ácida crítica del teatro dirigido al consumo. Continúa: "Muchas veces el teatro comercial es un teatro 'bonito' en donde los burgueses ven un mundo 'color de rosa' y por eso no les gusta la calle, porque allí se reflejan las carencias del pueblo. Es como una pintura, el burgués va a ver su teatro burgués y el pueblo se viene a ver teatro callejero".

Y pese a lo anterior, Miranda especifica que el teatro callejero es para la gente "que no trae dinero", pero tampoco puede ser elitista. Con sus palabras refuerza algo que el mimo Jairo Makosay ya había mencionado con anterioridad: "No podemos hacer teatro nadamás para el pueblo porque estaríamos excluyendo a la clase alta. Debemos presentar un tipo de teatro entendible para todos, desde un obrero hasta un licenciado, desde un campesino hasta el Presidente de la República".

Mientras descansa, a un costado del Jardín Centenario en el corazón de Coyoacán, Pedro Miranda completa su postura frente al teatro convencional. Afirma que éste muestra lo que el pueblo quiere ver, sin embargo, el pueblo llega a carecer de una cultura como para exigir o pedir algo específico: "En el teatro callejero vamos a darle a la gente lo que necesita, lo que nosotros, como actores, creemos que necesita de nuestras obras".

"NO SOMOS REDENTORES DE NADIE"

Finalmente, el dicharachero Guillermo Díaz "marca su raya" ante el teatro comercial al encontrar diferencias de calidad, nivel, profundidad y "visión de las cosas" con el teatro callejero. Reconoce, no obstante, los esfuerzos de algunos dramaturgos "tradicionales" por representar obras originales y propositivas: "Creo que unos cuantos directores han realizado padrísimos intentos teatrales en los foros cerrados. Existe un teatro muy callejero trasladado al escenario de cuatro paredes como lo es el de Julio Castillo. La obra *De la calle* es un teatro en donde, precisamente, la calle se lleva al foro isabelino".

Sin tratar de menospreciar al teatro hecho en recinto cerrado, Díaz lo acusa -salvo la excepción anterior- de ser un teatro muy superficial y vacío. El defensor a ultranza del término "teatro callejero" toma aire y levanta sutilmente con la mano derecha el delgado armazón de unos anteojos parecidos a los que usaba John Lennon, para rematar: "Si a la gente le gusta el teatro comercial ¡pues que se siga haciendo! Si la gente se aferra a dormir la neta de la vida ¡que siga así! Nosotros no tenemos porque volvernos redentores de nadie, no tenemos que decir 'en el teatro callejero tenemos la neta del planeta'. ¡No! Creo que todo en su nivel. Yo, por mi parte, estoy plenamente satisfecho de hacer teatro callejero".

1.5 TEMÁTICA DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES CALLEJERAS

Ya sea en la Plaza de Santo Domingo -en medio de la iglesia barroca de elegante campanario, de la Antigua Escuela de Medicina, antiguo recinto de la inquisición, y de los impresores en su bullicio- o en la plaza principal de Coyoacán -con su hervidero de color y sonido- las representaciones teatrales callejeras fluyen una tras otra destilando arte, festividad y mensaje social.

"¡Hay muchos temas, muchísimos, en el teatro callejero! La calle es una fuente inagotable de recursos para nuestras actividades. Podemos improvisar unos payasos, representar la conquista de América o un pasaje en una cantina", exclama Pedro Miranda, quien al igual que el mimo Jairo Makosay, lleva 14 años actuando ante el público coyoacanense.

La opinión de Miranda es secundada por el actor del grupo **Zumbón**, Ernesto López, para quien también la situación social ofrece una vasta temática a los artistas del teatro callejero: "Una cosa que nosotros manejamos es la noticia, es decir, el asunto más importante del momento. Asimismo, podemos presentar algún tema educativo, como por ejemplo, enseñarle a la gente que estudie; a veces montamos obras con algún tema cultural, algo de teatro antiguo como bien puede ser la comedia de Molière".

TEMAS UNIVERSALES Y VARIADOS

Sin embargo, Mario Enrique Martínez actor de **Zopilote**, considera que nadie ha establecido qué es lo que debe hacerse o decirse en el teatro hecho en la calle, los temas dependen de los creadores y por tanto pueden ser universales y variados.

"Si un tema específico, relacionado a un lugar pequeño es tratado con la suficiente capacidad creativa por parte de los realizadores puede universalizarse. Mucho se habla en nuestro país de que debemos ser más mexicanos en el sentido de que seamos más universales, es decir, que tratemos nuestros problemas como si fueran de la humanidad y no sólo de México o de algún pueblito", reflexiona el artista, envuelto por la fresca atmósfera de las instalaciones de la UVYD-19 de septiembre.

Contundente, Mario Enrique prosigue: "El teatro de **Zopilote** es más elaborado, si bien trata problemática política, económica y social en general, el mensaje es más implícito. No es el panfleto, sino una elaboración más rica de las ideas, sin el estereotipo. Hurgamos más en la problemática, manteniendo una posición crítica".

Mientras está sentado en su escritorio y es vigilado por cantidad de personajes y caricaturas que habitan carteles, fotografías y propagandas sobrepuestas en las paredes que lo rodean, el "juglar" de **Zopilote** reconoce que también en el teatro callejero se llegan a presentar espectáculos triviales e ínfimos como los que pueden montarse en un foro cerrado, o a su vez, "espectáculos reaccionarios por gente supuestamente revolucionaria o que cree estar haciendo la revolución a través del teatro".

PANFLETO, "TEATRO DE MEROLICO" Y SENTIMIENTO REPRIMIDO

Y pese a lo expresado por Martínez, existe un grupo que se autoreivindica panfletario sin descuidar la calidad artística: es el caso del **CLETA**. Como explica Enrique Cisneros, principal artífice teatral de los "cletos" en una cita publicada por Donald Frishmann en su libro *El Nuevo Teatro Popular en México*.

"Hay panfletos bien hechos y los hay mal hechos. Nosotros pugnamos por el panfleto bien hecho y que requiere toda una práctica y una larga experiencia. Porque llegar a plantearte qué hay que decir mañana teatralmente de lo de la invasión a Granada, cuando hoy la están invadiendo, es una situación compleja. Poder llegar a decir algo en pocas palabras de un hecho complejo no es fácil. En ese sentido sí le entramos al panfleto, pero no somos exclusivamente panfletarios".

Entre los géneros teatrales manejados por el **CLETA** se encuentran el "juguete cómico" y el "teatro de merolico". El primero es una especie de diálogo cuyos objetivos específicos son hacer reír y concientizar políticamente. **CLETA** lo maneja como sinónimo de "panfleto" y en él se plantean, con mayor contundencia, problemas socio-políticos, urbanos o familiares, así como sus posibles soluciones.

El segundo es una derivación de las técnicas propias del vendedor o del artista callejero ambulante; es decir, de formas de atraer y de cautivar a un público con elementos visuales (maquillaje, vestuario y utilería), y retóricos probados y usados por los vendedores y artistas trashumantes.

Enrique Cisneros, el "Llanero Solidario" es especialista en el ejercicio del "teatro de merolico". Retomando los gestos teatrales de los vendedores ambulantes de antaño – quienes a su vez son descendientes de los pregoneros indígenas del mercado de Tlatelolco- Cisneros creó una obra a la que intituló *La Chumina*. Ésta es un "cuento de merolicos cuya función es comunicarse con miles y miles de trabajadores". A continuación un breve fragmento de esta obra, citado por Donald Frishmann en *El Nuevo Teatro Popular en México*:

"Acérquese señora, no se quede con las ganas, es malo quedarse ganosa, le hace daño. Acérquese señor que va a salir mi Chumina, sensacional pulga brincadora graduada en 25 universidades, doctorada en la escuela de la vida. Chumina pulga acróbata que va a ser la delicia de chicos y grandes... Efectivamente yo no tengo absolutamente nada pero yo le digo que estamos en el teatro y en el teatro si usted tiene imaginación puede ver no sólo una pulguita sino hasta un elefante. Si usted no tiene imaginación lo siento por usted. ¿Y sabe lo que es peor? Que cuando salen del teatro, cuando se enfrentan a la verdad, tienen oídos, y no escuchan y lo que es peor tienen cabeza y no piensan".

En cuanto a la pantomima, es necesario precisar que tanto sus temas como sus "rutinas" tienen mucha diversidad. Aunque se enfocan a la comicidad, pueden abordar implícitamente cuestiones sociales a partir de la individualidad del artista.

"En la pantomima expresamos nuestras inquietudes, sentimientos, todo lo que mucha gente no se atreve a expresar. No lo hacemos con el afán de burlarnos de la sociedad, ni de la gente, ni de ridiculizar a nadie, sino simplemente para expresar nuestras creencias y nuestra forma de ver y sobrellevar la vida. Muchas personas pueden reflejarse en nuestro espectáculo", resume el mimo Jairo Makosay, un poco agotado al finalizar un *esquech* en el que su personaje prefiere irse al "infierno" a "rocanrolea" después de experimentar la pacífica y aburrida estancia en el "cielo".

2. PROPUESTAS ARTÍSTICAS

2.1 LA CALLE COMO ESCENARIO

"¿Una representación teatral en la calle? ¿Una expresión artística de calidad en la calle? ¡¿Pero cómo?!", parecen exclamar sorprendidos quienes al tiempo que se desenvuelven en la calle como seres "sociales", desprecian dicho espacio vital por ser el reflejo de la miseria cotidiana, lo "vulgar", lo "bajo". Tales individuos desconocen las posibilidades de expresión que la vía pública ofrece a cientos de artistas.

"La calle es el 'monstruo de los mil ojos', el escenario más cotizado porque aquí no tenemos paredes que detengan al teatro, a la gente", sentencia Jairo Makosay tras una presentación de pantomima y todavía con su maquillaje negro y blanco -la dualidad del bien y del mal-. "Aquí no tenemos una marquesina que esté alumbrando 'fulano de tal con la representación de tal rutina'. Aquí la gente simplemente llega, ve el espectáculo y si no le gusta sencillamente se va. Nuestro teatro se conforma con paredes de gente", añade.

Desde el punto de vista de Makosay -quien ha rechazado ofrecimientos de Televisa para presentarse por el "Canal de la Estrellas"-, la calle es el teatro más grande del mundo porque nunca se llena. Asimismo, afirma que el escenario callejero se mantiene en la medida en que la calidad histriónica del montaje consigue captar la atención del público.

LA TEORÍA DEL ESPACIO ALTERNATIVO

Enrique Ballesté -actor, músico, dramaturgo y director del grupo **Zumbón**- ha elaborado, por su parte, una teoría del espacio alternativo para el trabajo artístico, en particular para el teatro. "Espacio alternativo" lo define "como el que no existe para el teatro y sin embargo uno hace que exista". La calle es un espacio inexistente para el teatro pero el artista se apropia de él, y le da vida a la manifestación dramática callejera.

Para diferenciar los tipos de espacios para el teatro, Ballesté los divide en "normales" (italiano, isabelino, circular, corral); "normales alternativos" (auditorio, sindicato, patio de escuela, sala de usos múltiples, la plaza); y "alternativos" (mercados, tianguis, toldo de coches o camiones, calles, avenidas). ¿Por qué a la plaza la clasifica como espacio "normal alternativo" y a la calle como sólo "alternativo"?

El "zumbón" responde: "La calle como espacio teatral es demasiado difícil, aunque se da. Se necesita mucha violencia escénica para atrapar la atención del espectador en medio de los automóviles o peatones, y es que la calle, en sentido estricto, es para los autos no para la gente, por eso el teatro es casi imposible. En cambio, la plaza es un espacio un poco más 'normal' dadas las 'facilidades' que presenta para el artista".

Enrique Ballesté, quien formó parte del "tan temido y torpemente menospreciado" **CLETA**, narra cómo en 1973 se encontró con que los espacios públicos o alternativos "resultaron odiosos, hostiles, sin sentido, más con el tiempo encontré las maravillas dramáticas que se escondían en ellos. Me di cuenta de que existe desde antes que lo imaginara, una estructura para el espacio alternativo, y también que éste inventa sus dramaturgos, sus actores, su escenografía, su iluminación...".

La teoría del espacio alternativo se resume en seis puntos básicos: 1. Te debes ver, 2. Te debes oír, 3. Debes controlar la puesta en escena y al público, 4. Brevedad, 5. Energía y 6. Manejo de técnicas apropiadas para la voz, el cuerpo, la música y demás elementos del montaje. "El espacio alternativo debe brindar la oportunidad para la sorpresa, lo inesperado. Claro que causa desorden, esa es su virtud, pero causa desorden para exponer un nuevo orden", añade Ballesté.

TODO UN LABORATORIO

Los actores urbanos coinciden en señalar que quien domina la calle es capaz de dominar cualquier escenario. Dadas las condiciones adversas del espacio público, el artista callejero crece demasiado en expresión dramática. "No puedes crecer igual en la tele, donde te tienen encajonadito. Te equivocas y otra vez, te estás viendo mal, corta... Aquí no. Aquí todo es crudo, real", diferencia Pedro Miranda.

Más que un escenario, la calle es un laboratorio -según Miranda- en el que los actores realizan nuevas formas de hacer teatro: "Cada obra es completamente distinta porque siempre intervienen diversos factores. De pronto se mete un perro, un borracho o a veces pasan corriendo unos niños...".

De este modo, se puede hablar de las características inherentes a los parques, las alamedas o los callejones y de cómo aquéllas se convierten en ventajas o impedimentos para el quehacer teatral.

Entre las desventajas -señalan los actores- se encuentra el medio ambiente extremo: las lluvias, el calor o el frío excesivos, las corrientes de aire. La vida urbana constituye, a su vez, todo un reto. El escándalo del tráfico, el barullo de la gente o de los animales son aspectos cotidianos por sortear a lo largo de cada representación.

Abel Amador, por ejemplo, cuenta que el **CLETA** ha tenido que enfrentarse a borrachos, ladrones y drogadictos cuando se presenta en barrios pobres. "También tienes que cuidarte mucho de algún resbalón, porque aquí en la calle te golpeas en el concreto o en el mosaico y te andas matando. No es como el foro", explica en tono de preocupación la frágil figura de este histrión ciudadano.

Otra inconveniencia del espacio abierto es la limitación que impone para "el efectismo", es decir, la utilización de efectos lumínicos o sonoros tan característicos del foro cerrado, remata el "zopilote" Mario Enrique Martínez.

BUSCAR LA COMODIDAD

Entre algunos de los beneficios que ofrece la calle a los grupos teatrales, se encuentra la posibilidad de llegar a una diversa y mayor cantidad de gente. Asimismo, no hay restricciones para el manejo del espacio. Los actores pueden "jugar" con él libremente.

"Cada obra tiene su problemática específica de acuerdo a su tema. No podemos hablar de pros y contras en general. Ni de pros como cosa resuelta, ni de contras como un obstáculo insalvable. Más bien, en las ventajas está dado todo un entorno que se adapta a la concepción de tu trabajo teatral y los inconvenientes pueden ser los retos que asumes para el buen funcionamiento de tu trabajo", aclara Mario Enrique Martínez, quien no considera a la calle con características negativas o positivas "a priori", sino como un ente variable que el artista debe enfrentar en el momento preciso.

No obstante, para Abel Amador sí es válido el hecho de establecer ciertas condiciones en el escenario público, previo inicio de la representación teatral. El "cleto" habla, por ejemplo, de recurrir a una pared que sirva como caja de resonancia y proyecte la voz, o de evitar las corrientes de aire que se "lleven" los sonidos.

"Como actor también buscas comodidad para el público. Si estás en un kiosco o una cúpula, procuras que haya bancas cercanas para que la gente no esté de pie o en pleno sol. Cerca del montaje debe haber alguna casa o establecimiento que nos pueda apoyar con luz, agua u otras cosas necesarias", dice Abel mientras observa a la muchedumbre alejarse paulatinamente por la oscuridad del Bosque de Chapultepec. Una noche más envuelve a la "ciudad de los palacios".

2.2 EL VESTUARIO Y LA AMBIENTACIÓN

El público ríe a carcajadas, se deleita ante las ocurrencias de los actores que transforman el jardín o el callejón, creando símbolos que atrapan al espectador, quien sin tener la obligación de observar la obra, se queda ahí, contemplándola. ¿Cómo consigue esto el artista?

Para Mario Enrique Martínez es necesario recurrir a los llamados "signos" del teatro callejero, para comprender su capacidad de robar la atención de un público espontáneo. La "semiótica del espectáculo", explica, requiere de una capacidad de atracción por medio de los signos visuales: "Los actores nos disfrazamos de un modo más especial a diferencia del vestuario para los espacios cerrados. Nuestras ropas son de mucho colorido, los rasgos faciales deben ser más marcados, ya sea con máscaras o maquillaje no muy elaborado pero visible totalmente a plena luz del día, y que no dependa de los efectos de luces".

Después de este primer paso, continúa Martínez, los grupos teatrales hacen lo que se conoce como "convite", es decir, cuando los actores llaman a la gente por medio de la música, cantos, gritos y bailes. "Este rito viene desde la edad media, desde el teatro shakesperiano", complementa el miembro de **Zopilote**.

Vale la pena apuntar que todos los grupos representativos de teatro callejero entrevistados utilizan, en mayor o menor grado, técnicas de tradiciones artísticas populares como la carpa y el circo. El vestuario y maquillaje extravagantes, así como las expresiones corporales exageradas son recursos provenientes del payaso cirquero o del artista de la antigua *Comedia dell' arte*, tradiciones que abordamos ampliamente en el capítulo I.

El vestuario y el maquillaje, en particular, contribuyen a reforzar visualmente los elementos cómicos verbales de muchas obras teatrales. Constituyen al mismo tiempo una técnica para atraer espectadores entre los transeúntes que pasan cerca de los "foros" establecidos en lugares públicos.

SENCILLEZ ANTE TODO

Como ya se mencionó, el manejo de vestuario y maquillaje sencillos es una generalidad entre los grupos más representativos del teatro callejero en la Ciudad de México; sencillos, que no simples, en cuanto a la calidad de los materiales y su diferencia con los trajes y escenarios sofisticados de los foros cerrados. La característica primordial del vestuario es su capacidad para llamar la atención.

Ernesto López, de **Zumbón**, añade: "Tanto el vestuario, la utilería y la escenografía son elementos fáciles de manejar; por ejemplo, si quieres un cambio de personaje, con un sombrero y unos lentes ya lo hiciste, a diferencia de que en la sala puedes recurrir a un maquillaje más elaborado, de mayor caracterización".

Por su parte, Pedro Miranda resalta a la comodidad como una característica del vestuario y disminuye a otra que es importantísima para los demás grupos teatrales: el color. "El traje debe ser lo más cómodo posible y principalmente negro porque tenemos que hacer varios giros, sentarnos, acostarnos y tirarnos en el suelo. La ropa clara, en cambio, se ensucia muy rápido y no podemos cambiarnos constantemente".

"¡QUÉ BARATO, QUÉ BARATO!"

Una de las enormes ventajas del vestuario en el teatro callejero es que no conlleva gastos económicos fuertes, tal y como ejemplifica en tono emocionado Guillermo Díaz, al contar una curiosa anécdota: "Un día que nos visitó mi amigo Carlos Mendoza -todo un profesional en la producción teatral, responsable del Departamento Teatral del INBA y del Festival Cervantino- me preguntó 'oye, ¿quién te dio dinero para la ropa?', le dije 'nadie', '¿y entonces cómo estás produciendo la obra?', 'nosotros la estamos produciendo', '¿cómo? ¿y con qué dinero?'; y yo le expliqué 'mira, ¿conoces los mercados de San Juan, la Bola, San Felipe y Santa Martha? ¿No has ido? ¡¡¡Ahí conseguimos pantalones de cinco pesos!!!".

Díaz platica que con tan sólo 95 pesos consiguieron la ropa para el personaje de *Hitler* en una de sus obras: "'¿¡Con esa lana!?', me dijo sorprendidísimo mi amigo, '¡¡no me digas!! ¡¡Es un tip buenísimo!!".

EL ENTORNO COMO ESCENOGRAFÍA

En cuanto a cómo los grupos teatrales consiguen recrear la ambientación adecuada para sus representaciones pese a las dificultades que implica actuar en la calle, Mario Enrique Martínez señala que los actores recurren a la escenografía por mínima que ésta sea: "Hay grupos que utilizan únicamente, a la manera clásica del foro italiano, una simple 'cámara negra', o sea, como fondo un telón negro amarrado de algunos árboles, o bien, un telón pintado con motivos o con los personajes que van a aparecer en la obra. Muchas veces se hace un 'teatro círculo' donde el actor no tiene ninguna posibilidad de ocultarse o se oculta entre la gente".

De acuerdo con las opiniones de los actores todo se puede hacer, y todos los elementos que ofrece el espacio abierto se pueden retomar para ambientar las obras: las casas, los árboles, los postes, los animales, el mismo público...

Pedro Miranda agrega como recursos para recrear una atmósfera propicia, los que el actor incorpore de manera ocurrente a sus trabajos artísticos: "...de pronto sacas un matamoscas y desarrollas un trabajo con él, te funciona, lo usas después; luego experimentas con un perrito de tela... te sale la actuación, a la gente le gusta y ese perro se queda para actuaciones posteriores".

TECNOLOGÍA ¿POR QUÉ NO?

Finalmente, los grupos teatrales no subestiman el uso de la tecnología para mejorar la calidad de las dramatizaciones, por el contrario, la consideran un auxiliar eficiente sin que por ello el teatro callejero pierda su esencia popular.

Entre los elementos a los que se llega a recurrir están los micrófonos de ambiente (herencia de la carpa) o inalámbricos, equipos de sonido, instrumentos musicales y en raras ocasiones y dependiendo de las posibilidades, reflectores o juego de luces.

Sin embargo, siempre es mejor lo natural y la sencillez, como bien argumenta el coyoacanense Pedro Miranda: "El teatro callejero viene por tradición, aquí el actor es un juglar, una persona que viaja mucho y no puede andar cargando un equipo muy pesado, ni luces o equipo de vestuario. Por tanto, lo que necesitamos es un vestuario lo más sencillo y una utilería pequeña".

2.3 LA ACTUACIÓN ANTE EL PÚBLICO CALLEJERO

Los "saltimbanquis de fin de milenio" están conscientes de que el espacio abierto representa todo un reto para la expresión teatral, en especial para el modo de actuar. Esa actuación que es capaz de expresar una carcajada o una lágrima del rostro de cualquier transeúnte. Pocos artistas tienen la facultad para imponerse a las condiciones adversas e hipnotizar, finalmente, al espectador que hace suya la magia del teatro.

Por ejemplo, la calle exige al actor una gran preparación de su aparato fonador dado que su voz debe escucharse en medio de automóviles, perros, gritos de la gente, sonidos de otros animales y demás desventajas tan comunes en esta urbe que no sólo contamina con gases sino también con ruido.

"A LA CALLE QUE FUERES HAZ LO QUE VIERES"

"Nosotros creemos que el público merece lo mejor. En este sentido, ¿qué ocurre si sacas a un actor de escuela a la calle? Un defecto señalado por terapeutas de la voz es que los actores en México no cuidan sus cuerdas vocales porque no conocen su organismo", manifiesta con un tono de preocupación Mario Enrique Martínez, quien a la vez aclara que el asunto no es comprobar si un actor de foro es mejor que uno callejero o viceversa, sino entender que cada uno tiene sus especificidades de acuerdo al medio al que se enfrenta.

El experimentado integrante de **Zopilote** -con más de treinta años representando farsas y tragedias tanto en foros como en calles de la República y el extranjero- expone que el teatro callejero requiere de una dramaturgia menos alargada y de mayor capacidad de síntesis visual y textual. La textualidad debe tender hacia las imágenes.

"Imaginate montar en la calle -por decir- una obra de Fernando Solana que consiste en tres o cuatro actos donde los parlamentos son larguísimos. Es un castigo para el actor porque debe mantener el volumen de voz a lo largo del texto. En consecuencia, el público pierde el interés en la obra", asegura Mario Enrique.

Por su lado, Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, resulta implacable y descalifica de tajo a los actores de foro: "¡Quiero ver a los grandes actores que se han soplado varios años en la escuela, salir y hacer teatro callejero! ¡No la hacen, maestro! ¡¡¡No-la-ha-cen!!! Y no es que se cohiban, sino que no saben dónde quedó la bolita. Porque ahí no hay telones, tu telón es el muro. El piso no es aquel piso de madera bien pulido ¡¡Nooo!! Acá es la tierra, maestro y acá huele, acá apesta. Si te metes al barrio apesta porque ahí está la coladera, el fango, el tanque de gas, la taquería, los perros...".

DINÁMICA E IMPROVISACIÓN

Otro factor primordial para la actuación callejera es la dinámica. "Si tú no eres dinámico y en cambio tienes un trabajo soso y lento, la gente no se queda, no importa si la estás haciendo reír o reflexionar. En la calle necesitas estar en constante movimiento", es la voz apenas audible de Pedro Miranda. Los aplausos estentóreos que doscientas o más personas tributan al desempeño dramático de Moisés Miranda, asustan a las palomas de la plaza de Coyoacán.

En ese mismo ciclo de la dinámica en la actuación, aparece un condimento que genera chispa y espontaneidad atrayendo de inmediato al espectador: la improvisación. Abunda Miranda: "En el teatro de foro, el dramaturgo te llega con un guión de veinte hojas y te dice 'apréndete esto'. Te lo aprendes y no pasa nada más. Aquí en la calle no; como actor estás en un juego constante con el público y contigo mismo".

Quien dice improvisar hasta en un ochenta o noventa por ciento sus actuaciones es el sobresaliente mimo Jairo Makosay. Con su parsimonia natural, concretiza: "La mayoría de los que hacemos teatro sin palabras y los que nos dedicamos a la expresión del cuerpo, tenemos solamente un diez por ciento de actuación preelaborada. Lo demás sale sobre la marcha".

RITMO, VARIEDAD, "CACHONDERÍA" Y SABOR

El teatro callejero se realiza con mínimos recursos de lenguaje hablado. Los gestos faciales y corporales tienen que ser más exagerados que en el escenario cerrado. La actuación debe ser auténtica, sin partir de emociones preconcebidas. Este teatro implica, por tanto, a la pantomima, la danza y el canto.

Actualmente existe una vinculación con lo que se hacía en la carpa: una actuación de gran gestualidad, movimiento, ritmo, "cachondería" y sabor. "En el foro, la magia teatral se realiza a partir de la ayuda que tiene el actor de toda la ingeniería teatral. En cambio, en la calle uno está despojado de ello, por eso el esfuerzo es mucho mayor", interviene nuevamente el vivaz Guillermo Díaz.

Clara Eugenia Flores del CLETA, agrega desde su perspectiva que un espectáculo callejero debe distinguirse por la vivacidad, la originalidad y sobre todo, la variedad. La integrante de esta organización también habla sobre la constancia que el teatrista debe dedicar a su espacio escénico, "que no por ser callejero deja de ser suyo". "La falta de constancia o el trabajo trashumante -vislumbra- impedirán la conformación de un público del teatro callejero, y al mismo tiempo bloquearía la consecución de los objetivos propuestos".

"AL MÁS DURO SE LE LLEGA"

Reforzando las ideas anteriores, Abel Amador agrega: "Mientras en el teatro cerrado hay una 'caja negra' y cualquier movimiento del actor se distingue, en la calle él tiene que exagerar mucho más las enseñanzas de los maestros porque el señor que está allá a lo lejos ya no alcanza a ver. En el teatro comercial, el público no tiene hacia dónde voltear, sólo ve hacia adelante. El espectáculo podrá ser muy bonito pero la actuación es pésima, porque lo que cuenta ahí son las luces y el vestuario".

Por todo lo dicho se llega a la siguiente conclusión: de la capacidad histriónica de los actores depende mucho el grado de seducción proyectado a la gente. Mientras el teatro cerrado es individualista y no seduce, el callejero es más colectivo, transforma al actor en un "domador de serpientes" -según palabras de Guillermo Díaz-

"Quiero pensar que, por ejemplo, el granadero se conmueve, que el policía también se conmueve. Nosotros hemos tenido experiencias, como aquella en la que actuando llegaban los policías para preguntarnos '¿qué onda? ¿Qué están haciendo?', 'pues teatro', '¿cómo teatro?', '¡sí! ¡Quédense! ¡Vamos a seguirle, muchachos!', y los polis: '¡ah! ¡Están haciendo teatro! ¡Mira, mira, están actuando!' Es decir, al más duro se le llega", concluye el actor del bigotillo estilo Salvador Dalí.

2.4 FUNCIÓN DEL PÚBLICO

Sin espectadores no hay teatro. Así de simple. El proceso comunicativo del arte dramático estaría incompleto sin la presencia del público receptor. Porque una cosa es clara: en el teatro callejero la concurrencia no sólo recibe, también actúa. El "espectador" es un ente activo que se apropia de la personalidad del artista y juega con ella.

¿O qué sería de los teatreros callejeros sin esa pareja de jóvenes representando "La bella durmiente"? ¿Qué pasaría si los niños no contribuyeran a engrandecer con su imaginación "la puesta en escena" del actor? ¿O qué ocurriría si la gente en general no reclamara, no propusiera, no transmitiera su voz, sus sentimientos y sus ideas en cada función teatral que "trastorna" la vía pública? Definitivamente la magia callejera desaparecería del panorama urbano.

El "monstruo de los mil ojos" -como definió Jairo Makosay al foro y al público callejeros- siempre estará ahí, aguardando el momento preciso para devorar con aplausos o herir con abucheos a los juglares de fin de milenio.

DESCUBRIR AL PÚBLICO PARA ENSEÑARLO A TRANSFORMAR

Corría el año de 1968 cuando Enrique Ballesté, joven estudiante de arte dramático y actual director del grupo **Zumbón**, "descubría" a su país, su México con problemas de justicia, de riqueza, de cultura; las desigualdades y los desniveles como claves esenciales del sistema.

"Descubrí un público, que en su mayoría, desconocía que podía ser eso, público. Ni escondido, ni callado, ni sometido. Público. El personaje central de la trama. Empleados, obreros, campesinos, asalariados, subasalariados, parias del progreso del Primer Mundo que sólo de lejos vemos".

Ante este enorme público potencial, Ballesté se dio cuenta de que el teatro podía adquirir una nueva virtud: ser útil. Y junto con otros compañeros se propuso -desde entonces- lo siguiente: "...si este público no me conoce, no se conoce y no viene al teatro, yo busco un espacio alternativo para llegar a él, seguramente será por donde los espectadores viven".

Descubierto el público y llevado al teatro casi hasta el patio de su casa, "sólo" resta un pequeño quehacer: la transformación del espectador. Clara Eugenia Flores del **CLETA**, dice que para lograrlo es importante encontrar elementos contextuales con los cuales el espectador de la calle se sienta identificado y a la vez extrañado con respecto a su mundo cotidiano. En otras palabras, "que el espectador -para hablar con Bertolt Brecht-, pueda descubrir en lo cotidiano aquello que le permita cambiar la existencia humana en cuanto a una concepción del mundo y de las relaciones sociales".

EL "ESPECTADOR" PARTICIPANTE

Algunas personalidades practicantes y estudiosas del teatro callejero y popular en Latinoamérica y el mundo, han escrito sobre la vital importancia que adquiere el público para estas manifestaciones artísticas. Lo colocan como la parte fundamental; sin público el teatro callejero no tendría sentido.

Manuel Galich, dramaturgo y crítico teatral guatemalteco, escribió en su *Teatro e Ideología en América Latina* que "el público (en el teatro popular) deja de ser un consumidor, para convertirse en participante activo. Y el hecho teatral ya no tiene por objeto divertir (...) sino servir a una causa que es común a espectadores e intérpretes".

Otra opinión complementaria es la de Domingo Piga. En su estudio *El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas*, confirma que "en un auténtico teatro popular" si no existe diálogo, no existe el fenómeno teatro popular. "La palabra 'espectador' no cabe en esta concepción del teatro, porque el público es participante, no se limita a ser sólo receptor de lo que ve y oye en el escenario", sentencia.

A su vez, Piga resalta la inseparable labor del creador teatral con la comunidad a la que se dirige: "El teatro popular obliga al autor a tomar parte en una lucha colectiva, a vivir ideológicamente en un grupo social, a recibir y dar de modo tal que su producción artística sea, más que el reflejo, el resultado de una verdad en la que han participado todos los ejecutantes artísticos y la comunidad".

EL SUTIL ENCANTO DE LA CENSURA

"El público en las calles, el público de las calles, la gente cotidiana es siempre impredecible, pero siempre atenta, la heterogeneidad de su composición (niños, muchos niños, señoras, muchas señoras; familias completas, bandas de jóvenes, obreros, empleados, desempleados y otros) es un reto para la actividad callejera de cualquier teatrero". Es la descripción de Ignacio Betancourt, dramaturgo del grupo **Zopilote**. Con sus más de treinta años de experiencia teatral callejera y popular, describe las reacciones encontradas del público ante una obra callejera.

"En principio —explica—, la respuesta del público es siempre tolerante, amable, casi acrítica, pero esto es aparente, pues cuando el espectáculo resulta aburrido o está mal realizado, la gente se distrae o de plano se va, desaparece, aunque si vuelve a haber calidad en el escenario como por encantamiento brota, nace de quién sabe dónde, crece y se multiplica atraída mágicamente por el arte".

Para el "cleto" Abel Amador, los espectadores son "jueces y parte" de los montajes en la calle. Ellos dicen si el actor es bueno o no e inclinan su apoyo o su rechazo hacia determinados personajes. "Aquí tienes un mayor contacto con la gente y si haces algo mal o agredes a una persona, es más fácil que ésta se acerque y te rompa el hocico -cosa que nunca pasará en un teatro cerrado-. ¡Incluso el público también llega a agredirte si no sabes actuar o pronunciar!", exclama Amador, quien por su aspecto físico en momentos hace recordar a viejos actores cómicos como "Palillo" o "Manolín".

Al fungir como juez, la audiencia callejera también impone una cuestión con la que el actor o cualquier artista siempre estará en desacuerdo: la censura.

La censura que el público pudiera ejercer al teatro callejero no es coercitiva, no recurre ni a la "fuerza de la ley", ni a la "presión moral". Por el contrario, la censura es sutil pero efectiva.

Jairo Makosay explica por qué: "Los espectadores nos censuran no por el hecho de advertirnos 'no digan esto' o no hagan aquello', sino sencillamente porque se dan la media vuelta y se van. Yo como actor me pongo en el lugar del espectador, posiblemente soy padre de familia, soy un ser humano como todos los demás, y si ando paseando con mis hijos, con mi pareja y llegó a ver un espectáculo en la calle en el que el ochenta por ciento no es picardía sino vulgaridad, sencillamente tengo la opción de quedarme, escuchar la vulgaridad y criticarla o simplemente decirle a mi pareja y a mis hijos, ¡vámonos!".

LA INTERACCIÓN

Otra función de la nómada concurrencia -seguramente la más importante- es su enorme capacidad interactiva para con los artistas. Al no existir la barrera del escenario y las butacas, la gente se interrelaciona con las actuaciones y establece un estrecho contacto con los actores del gesto o de la voz. A éstos el público los percibe como seres humanos "comunes" y no como "estrellas del mundillo artístico".

Ignacio Betancourt de **Zopilote**, nuevamente interviene para resaltar que los cientos de niños, expectantes y participativos, que pueden ser atraídos por el teatro callejero son también un espectáculo. Para él, estos niños son un claro ejemplo de cómo la televisión puede quedar en segundo plano: "El teatro desafía a la televisión y gana, la interacción que la puesta en escena propicia es insuperable. La televisión impone, inmoviliza; la acción teatral estimula, subvierte; la pantalla aplasta, el teatro siembra".

En el mismo orden de ideas, Fernando Betancourt, director de **Zopilote**, agrega que el estrecho contacto que se establece entre creadores y "consumidores" es estimulante por su propia naturaleza, ya que "la retroalimentación resulta inevitable para el artista, y el público de manera espontánea conoce, disfruta y va siendo cada vez más selectivo y más receptivo".

"Si hablamos de comunicación, los actores del foro o de la tele no se comunican con el pueblo, únicamente le informan. En el teatro callejero sí existe una comunicación real. Cuando hago una función, le pregunto a la gente '¿qué no les parece?' o '¿qué tal si hacemos esto o pensamos en aquéll?'", enfatiza por su parte, el menudito actor Pedro Miranda, especialista en atrapar de inmediato la atención de los peatones gracias al escándalo de un pequeño silbato.

El histrión de la plaza de Coyoacán revela que el teatro callejero pretende desinhibir al público, instigarlo a participar en las obras para que de ese modo se dé cuenta de lo importante que es participar en todos los acontecimientos de la vida cotidiana: "Hay mucha gente que participa espontáneamente. En la calle estás haciendo una presentación y de pronto, la gente quiere participar; se mete, le gusta tu trabajo, se identifica contigo y de una u otra forma quiere integrarse. Mucha gente viene especialmente a actuar; es más, hasta te dicen desde antes 'oye, a mí me pasas ¿no?'".

Contrario al entusiasmo para participar de mucha gente, Miranda reconoce que muchos niños se niegan a incorporarse a la fiesta callejera por todos los miedos que llevan dentro: "Muchos niños que pasamos aquí a actuar en una forma ligera, no agresiva, se privan. Son tantos los miedos que sus padres les han metido en la cabeza que no son libres. Ahí están los niños 'en escena', temblando, pidiendo que la mamá vaya a ayudarlos. En cambio, otros niños se desenvuelven fácilmente".

EL "REGRESO" DEL PÚBLICO CARPERO

Un ejemplo claro del involucramiento de los espectadores en las obras lo menciona Ernesto López del grupo **Zumbón**, cuando explica lo que ocurre al momento de presentar su montaje *La junta nacional de los ratones*:

"La participación es un punto muy importante porque hay que enseñarle al público a no temerle al espectáculo, a ser parte de él. A veces se siente reflejado y cuando lo pones a actuar se da cuenta y concientiza mucho de lo que le transmites. En *La junta nacional de los ratones* invitamos a los niños a jugar al teatro y les explicamos cuáles son sus elementos principales -escenario, público y actores-. Al final de la obra les decimos a los niños 'ustedes ayúdennos a resolver el problema', y entonces nos responden, suben al escenario y actúan. Ellos son los que terminan la obra".

López insiste en que la comunicación lograda con el público a través el teatro callejero es similar a la de "la carpa" y a la del "teatro de revista". "En la calle no hay una cuarta pared. Muchas veces en el foro cerrado parece que estamos viendo el televisor: los actores estamos allá adentro y el público acá afuera viendo la tele, la cámara negra. Aquí nosotros rompemos con eso y hacemos una interrelación muy rica con el espectador, porque él nos proporciona muchos elementos que utilizamos en futuras presentaciones", sintetiza Ernesto cuando, al poco tiempo, llega la hora de abandonar la desgastada vecindad en la colonia Guerrero que sirve de escondite a los "zumbones".

Otro ejemplo teatral de la aplicación de las técnicas "carperas" para relacionarse estrechamente con el público, es la obra *El Chocolate*, del **CLETA**. Es un diálogo entre dos obreros que se disputan la posesión, precisamente, de una barra de chocolate. Un personaje simboliza al México saqueado de sus riquezas naturales, y el otro al "imperialismo yanqui" que con astucia y manipulación consigue apoderarse de la golosina.

Entre juegos de palabras y albures se desarrolla la trama que recurre a la técnica carpera del cómico y el patíño -ya abordada en el capítulo I- y en donde los artistas incorporan al público en el espectáculo, tomándole prestados artículos que luego usan como utilería, moviéndose por el espacio que ocupa, o pidiéndole su aprobación o desaprobación verbal de algún elemento de la obra misma.

ESPECTADORES DE TIEMPOS DISTINTOS

Al abordar las diferencias entre los tipos de público, nuevamente Guillermo Díaz de **PROTECA**, no escatima en narrar otra de sus anécdotas -sin olvidar, claro está, su característico acento de barrio-:

"El público es de acuerdo a las características de cada colonia. Si es de reciente creación, tal vez una colonia de reubicados, la gente observa la representación y actúa con temor, no se conecta. Parece preguntarse '¿qué onda traen estos? ¿A qué vienen?'. Todavía la gente te pregunta, después de que le echaste todas las ganas, '¿y qué hicieron, eh?'. Tú dices '¡chale!'. Por el contrario, existen colonias donde la gente de inmediato entra al ritmo. Termina la obra y quiere más; nos dice '¡no se vayan! ¡Regresen!'"

Según Díaz, la calle debería paralizarse totalmente ante los dramas en el espacio público. El actor se lamenta de la insensibilidad de muchas personas y sueña con regresar a los tiempos antiguos cuando los pueblos detenían sus actividades, para escuchar las noticias de comunidades lejanas por medio de trovas, cantos y comedias. "Eso tenía más impacto", asegura Guillermo.

Y como los sueños muchas veces no se cristalizan, Díaz -uno de tantos actores-poetas de las zonas marginales- prefiere constatar en la realidad la participación activa del público en sus representaciones. Así, el espectador contribuye con su entusiasmo a completar la historia del teatro callejero.

"Una vez, presentamos una escena en la que intervenían la 'mamá' y el 'papá'. Éste le reclamaba a aquélla y venían los golpes. De pronto, un espectador gritaba '¡Déjala, huevón!' y entonces el 'papá' respondía '¡Tú que te metes, hijo! ¡Es mi vieja!'. Y la 'mamá' también contestaba '¡Sí! ¡A ti qué te importa!', Díaz suelta una grave carcajada, ahuyentando la tranquilidad del "café de chinos" en donde se realiza la charla.

3. "¡SEÑORAS Y SEÑORES, CON USTEDES EL TEATRO!!" (O CRÓNICA DE UNA OBRA NO ANUNCIADA EN CARTELERA)

A continuación, un breve pasaje recreativo de una dramatización callejera nacida del vientre de la madre Ciudad de México.

7 P.M. Sábado. Plaza Centenario. Corazón de Coyoacán (lugar de coyotes). La noche es fresca y una que otra estrella alcanza a emitir un destello venciendo la espesa capa de esmog. La gente pulula de aquí para allá, de allá para acá: parejitas juveniles y otras no tanto, familias enteras, bandotas, banditas, entes solitarios; sin distinción de color o condición social se rozan los unos a los otros y se pierden entre los jardines, neverías, puestos de "chácharas", librerías o entre los tamborazos del grupo folklórico que deja su vida afuera de la iglesia de San Juan Bautista.

De pronto, de una jardinera que mira hacia el edificio de la delegación emerge Moisés Miranda, el "payaso moderno" de la **Compañía Teatro de Calle**. Camina hasta el centro de la plaza, ataviado con un pantalón negro, camisa blanca con rayas grises, botas negras y un gorro blanco atravesado por una franja amarilla. La sencillez ante todo, como ya habían manifestado los hermanos Miranda.

Un punzante alarido de caracol marino envuelve a los transeúntes cercanos y los hace voltear hacia donde Moisés parece iniciar un rito prehispánico o algo así. En posición erguida y en dirección hacia los cuatro puntos cardinales y el cielo, Miranda descarga sus pulmones en cinco ocasiones sobre la concha nacarada. Terminado el canto del caracol, viene una serie de ejercicios de calentamiento. El cuerpo y la voz se ponen a prueba: Moisés demuestra su agilidad al estirar sus piernas a todo lo que dan sobre el concreto; se para de manos y avanza unos cuantos "pasos", se vuelve a sentar y deja caer todo el peso del cuerpo sobre sus glúteos para luego dar unos brinquillos hacia adelante. Una imagen curiosa. Algunas personas aplauden y otras, desesperadas, se alejan.

El histrión saca del bolsillo de su pantalón una clásica nariz de payaso -roja y redonda- y se la pone. A un joven paseante en su bicicleta se le ocurre cruzar el "escenario" y Moisés, ni tardo ni perezoso le pide un aventón. Sube a los "diablos" de la "bicla" y dan varias vueltas adentro del "teatro circular" que la gente espontáneamente ya ha formado. "No mano, vas muy lento, mejor préstamela", le dice el actor al jovencuelo y éste hace entrega de su medio de transporte. Miranda lo aborda, se apresta al volante, pedalea y ya acelerado grita: "¡Ahí nos vemos!", alejándose de los espectadores ante la mirada ingenua del dueño y unas cuantas carcajadas que se dejan escuchar.

Moisés retorna a los pocos segundos y hace entrega del vehículo, sano y salvo. Alrededor de unas trescientas personas han sido atraídas por el teatro. Se acomodan como pueden: en la "sección general" la gran mayoría está de pie, formando un medio círculo frente al "juglar"; en la "luneta" están todos aquellos que por haber llegado primero pueden tomar asiento en el cómodo concreto, y finalmente -los más afortunados- ocupan los "palcos y plateas", que no son otra cosa que las banquetitas del jardín, el césped o, en último caso también el suelo raso. Toda esta sección forma una línea que cierra el medio círculo.

"¡Compatriotas!" -Moisés Miranda eleva su voz con potencia, dirigiéndose a la gente- "Los he mandado llamar para que me presten un encendedor. Voy a prender una veladora a todos los muertos de hambre de este país" Antes de que cualquier espectador cumpliera su petición, el "payaso moderno" continua con su discurso. El público pone atención.

"PRI-PAN: Dos corazones, una sola ideología. Fobaproa, robo del siglo. Lo que se robaron los políticos, banqueros y empresarios ¿por qué lo va a pagar el pueblo?". Varias personas se inquietan ante lo que parece el rollo de un "politiquillo" y mejor se marchan. Moisés se dirige a ellos: "¡Ustedes no se quejan! La gente se va porque no quiere tener conciencia política. ¡Adiós, enajenados!" -alza su mano derecha y hace el ademán de despedida-. Los que se quedan ríen burlescamente.

Miranda prosigue: "¡Algún día el pueblo se levantará para no permitir más injusticias! Deberíamos hacerle caso a Ricardo Flores Magón cuando nos dice 'un pueblo que vota nadamás cambia de amos'. Lo que tenemos que hacer es botarlos de aquí, al PRI, al PAN y al PRD, pero le falta valor al pueblo de México ¡Digan NO al Fobaproa! Seguiremos con teatro de humor político ¡A los que no les guste, váyanse!". Se escuchan aplausos.

Para este momento, hay más gente que al inicio de la obra. El "histrión" se coloca un casco de metal y anuncia que es un obrero mexicano ("¡y a mucha honra!"). "Nos hemos reunido los obreros para enfrentar al sistema corrupto y sin valores humanos". Enseguida, da lectura al manifiesto "Estamos Jodidos Mexicanos", en donde se incluyen las "Trece Tragedias del Mexicano":

"1. El rico y el pobre son dos personas: el humano y el subhumano. 2. El policía roba a los dos. 3. El ciudadano decente se cuida de los tres. 4. El trabajador chamea por los cuatro. 5. El vago y el diputado comen de los cinco. 6. El comerciante vacía los bolsillos de los seis. 7. El abogado mete en líos y estafa a los siete. 8. El cantinero emborracha a los ocho. 9. El cura les lava el cerebro a los nueve. 10. El médico enferma a los diez. 11. El narcotraficante envía a los once. 12. El PRI gobierna y extorsiona a los doce. 13. Carlos Salinas de Gortari nos dio en la madre a los trece: Al rico lo hizo pobre, al pobre lo hizo pendejo y al más pendejo lo dejó como presidente".

La hilaridad se generaliza en el "teatro". En un momento los oídos se ensordecen y el cuerpo se desahoga. Los aplausos caen a "cubetadas".

Los hermanos Miranda –Moisés y Pedro- no suelen escribir sus obras o *esqueches* teatrales, sólo elaboran guías que con el paso del tiempo aprenden y modifican constantemente en cada presentación. Cada obra siempre será distinta. Las imaginaciones del actor y del público se conjugan para producir diversos efectos. En el caso de la **Compañía Teatro de Calle** –al igual que con los demás grupos teatrales representativos- los elementos de la vieja "carpa" y del teatro político de revista siguen vigentes.

Después de los monólogos de Moisés Miranda, viene la participación del público en una parodia de *El Bueno, el Malo y el Feo*. El "juglar" es el "Bueno" y a los demás los escoge de entre la gente. Aunque al principio se niegan a "pasar al escenario", el resto del público los anima con aplausos y por fin se forma el trío. Su misión será "júsilar a los que se robaron las vacas de la Conasupo, a los mismos que compraron la leche contaminada a Chernobyl; en resumidas cuentas vamos ajusticiar a Raúl Salinas de Gortari".

La historia de *El Bueno, el Malo y el Feo* transcurre en un pueblo vaquero, montan a caballo y llegan a una cantina en donde se olvidan de su misión para ponerse a jugar baraja, beber mucho tequila, bailar y divertirse. Toda la escenografía y utilería se reduce al sombrero vaquero de Moisés, y a la imaginación de los espectadores y de los actores espontáneos. Miranda consigue mantener la atención y el entretenimiento durante toda la trama y nadie del público se mueve de su "butaca".

El cuento concluye cuando los tres personajes bailan sin parar completamente alcoholizados, y se "divierten de lo lindo" al lado de sus tres muchachas siguiendo las melodías de un "musicante"-estos cuatro últimos participantes al igual que el "cantinero" fueron extraídos del público-. Todo el mundo, entre risas y aplausos, despide a los actores.

A manera de moraleja, Moisés Miranda lanza un último mensaje a la gente ahí reunida: "Los mexicanos siempre nos fijamos un objetivo lejano y nunca lo alcanzamos. ¿Por qué será? ¡Pues por borrachos desmadrosos!".

La plaza Centenario de Coyoacán es sólo uno de los varios lugares en donde se pueden disfrutar de trabajos artísticos como el anterior. Otros sitios pueden ser: la Alameda, la plaza de Santo Domingo, el Zócalo, el jardín de Indios Verdes, la delegación Tlalpan, el bosque de Chapultepec, la Alameda del Sur, el jardín de Tacubaya, y muchos más que jamás aparecerán anunciados en las carteleras de espectáculos.

Tal será el caso de las calles, parques y callejones de barrios como Tepito, Isidro Fabela, Peralvillo, Guerrero, Nezahualcóyotl, Azcapotzalco, Santa María la Ribera..., en fin. Cualquier espacio público es digno de engalanarse con el arte dramático callejero. No le queda otra opción al espectador en potencia más que ponerse "buzo", abrir los poros de la sensibilidad, y dejarse atrapar por la magia del teatro más efímero de todos los tipos de arte dramático: el callejero.

CAPÍTULO III. TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO, HOY

En el capítulo I dimos un recorrido por la historia global y local del teatro callejero; en el segundo presentamos las propuestas culturales y artísticas de los grupos teatrales más representativos de la Ciudad de México. Ahora, en el presente capítulo hablaremos acerca de cómo se organizan los actores de la calle para desempeñar su trabajo; cómo se llevan los distintos grupos entre ellos; cómo "le hacen" para no ser devorados por el gigantesco ogro del teatro comercial; además de cuál es su secreto para mantenerse independientes, y preservar con vida -en pleno ocaso del siglo XX- una tradición popular de cientos de años.

Zumbón, Zopilote, Programa de Teatro Callejero (PROTECA), CLETA, Compañía Teatro de Calle y Teatro Ambulante (de los grupos con mayor reconocimiento por su amplia trayectoria en las calles), narran sus experiencias, avances y derrotas, decepciones y anhelos, en torno a este tipo de teatro al que han dedicado y dedicarán el resto de sus vidas.

Asimismo, conoceremos tanto el papel de los organismos de cultura oficiales e independientes en el devenir del teatro callejero chilango, como la opinión que algunos espectadores tienen de esta expresión artística urbana.

Un apartado especial merece la preparación con la que cuentan los grupos de teatro callejero. Los actores mismos nos dirán en qué ha consistido su formación académica y/o empírica.

1. VÍNCULOS ENTRE LOS GRUPOS MÁS REPRESENTATIVOS

Cada uno de los grupos entrevistados coincide en señalar que no existe una relación estrecha entre todos ellos. Se conocen y algunos esporádicamente trabajan juntos; la mayor parte del tiempo lo ocupan en sus respectivos proyectos con sus propios objetivos.

Los artistas describen a la actividad teatral callejera en la Ciudad de México como una "ebullición subterránea", como una labor que es constante pero poco difundida, entusiasta y crítica pero menospreciada por los que detentan el poder político, y por aquellos que se presumen "rectores de la cultura".

Afirmar que existe una organización que unifique al movimiento de teatro callejero en la urbe más grande del planeta, sería decir una mentira. Cada grupo o individuo se enfoca a diversos aspectos de la cultura popular, y sólo en momentos coyunturales se presenta, ocasionalmente, el trabajo colectivo. Incluso, hay quienes se desligan totalmente de trabajar con otros.

Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, -por ejemplo- "pinta su raya" con **CLETA** "porque no comparto su línea política". Con **Zumbón** y **Zopilote** no tiene vínculos: porque -argumenta- se consideran de nivel "profesional", cobran por cada presentación y ésta implica que ellos desplacen escenografía y producción.

"No es que estemos en contra de esto, sino que cada grupo tiene una línea específica. Nosotros no cobramos si se trata de una labor social. Con quien sí tenemos un contacto más estrecho es con el grupo de Roberto Vázquez -*Utopía Urbana*- y eso que ellos responden más a las convocatorias del CLETA", abunda.

"¡LOS DEMÁS NOS TIENEN MIEDO!"

Una versión contradictoria acerca de la relación entre los grupos callejeros, es la de los hermanos Miranda, miembros únicos de la **Compañía Teatro de Calle**. Por su lado, Pedro, el hermano menor afirma con tranquilidad tener contacto con **CLETA**, *Compañía Teatro en Vecindades*, con Hugo Fragoso, ex profesor de la UNAM y actor de teatro popular, "además de muchos mimos y actores callejeros de todo el país, porque mi hermano y yo vamos a congresos a dar funciones, talleres y a fungir como jurado en concursos".

Al cuestionarlo sobre una posible relación con el grupo **Zopilote** y la UVD-19 de septiembre, Moisés Miranda irrumpe en un tono violento: "¡No tenemos conecte con ellos porque nos tienen miedo! ¡Porque nosotros sí hacemos teatro popular de verdad! Hay mucha gente que nada más le está haciendo al pendejo; son oportunistas, lo único que pretenden es distorsionar las formas de lo popular. Por eso no estamos con ningún grupo".

Unas cuantas personas del público coyoacanense se percatan de los aspavientos del actor, y comienzan a formar un círculo en torno a una "escenita" verdaderamente espontánea. La situación se vuelve tensa.

"Nosotros creemos que el teatro popular está en el pueblo y se genera con el pueblo que es creativo y sensible. No como el **CLETA** o la UVD, que hacen sus festivales y ninguno de los que invitan son populares; es gente que hace teatro y lo presenta como popular. ¡Eso es una farsa!".

Ahogado en su ira, Moisés se proyecta a tal grado que asegura ya no conceder entrevistas, porque "a la mayoría de los periodistas famosos no les interesa el teatro popular ni callejero. ¡Les vale madres! Los únicos dos periodistas que se han preocupado por nosotros son Elena Poniatowska y Alberto Catanni, quien cubre la Convención Nacional de Payasos y trabaja en *El Sol de México* y *El Diario de México*".

Jairo Makosay de **Teatro Ambulante**, es otro artista que no tiene relación con sus colegas, pero a diferencia de Moisés no los ataca: "En la calle sólo trabajo con mi pareja, Sastia (una simpática joven de cara redonda, cabello largo y lacio). No tenemos trabajo conjunto con nadie, cada quien trabaja en su espacio con su respectivo espectáculo".

Mientras tanto, en el desgastado departamento de una vecindad que heroicamente se sostiene de pie en la colonia Guerrero, Ernesto López de **Zumbón**, da cuenta de otros artistas con los que su grupo trabaja o ha llegado a trabajar. Sin apasionamientos ni discriminaciones, menciona entre la gente allegada a **Zopilote**, *Zero* -de Cuernavaca-, *Toga* y *Compañía*, y *Utopía Urbana*, de Ciudad Neza.

"Con quienes hemos hecho algo en conjunto recientemente están *Toga* y *Utopía Urbana*. *Toga* es productor de teatro infantil, nos contrata y nos paga por función; a mí en lo personal a veces me contrata como actor. Los de *Utopía Urbana* nos pagan para ser jurados en sus festivales de teatro en Neza", apunta Ernesto con una serenidad relajante.

CONDICIONES PARA LA ORGANIZACIÓN

Con divisiones o sin ellas, el accionar del teatro callejero no cesa dentro de esta megalópolis; al contrario, el torrente de imaginación desplegado por los actores inunda los espíritus de miles de capitalinos.

O como insiste el legendario "Llanero Solitario", Enrique Cisneros, artífice e imagen del controvertido **CLETA**: "Si hay un movimiento de teatro callejero en la Ciudad de México. Tiene sus orígenes en 1968, en el **CLETA**. Ahí estábamos todos los que debíamos estar; la unión es fuerte hasta los años 79-81, luego la gente se diversifica. Cada uno se va a otras trincheras con diferentes compromisos".

En su madriguera de Donato Guerra # 7, en el centro de la capital, el ahora rebautizado "Llanero Solidario" entreteje una charla en la que desfilan recuerdos, experiencias y mucha, muchísima "conciencia de clase".

"Al principio queríamos organizar al teatro callejero, pero no era el momento. No se puede hacer la pared sin los tabiques y eso que muchos tabiques nacen en el **CLETA**. Proyectos como el de **Zopilote** y **Zumbón** parten de aquí. Ahora el movimiento crece, ya hay condiciones para que se organice". Esas condiciones -dice- se encuentran en el fortalecimiento del movimiento urbano popular, y en la coyuntura política que vive la ciudad, la cual ha permitido un mayor desenvolvimiento de la actividad artística.

Como ya se explicó en el capítulo I, en la brevísima historia del teatro callejero en la capital, los grupos **Zopilote** y **Zumbón** participaron activamente en la fundación del **CLETA** en 1973. Posteriormente, ambos abandonarían tal organización por diferencias ideológicas y tácticas. **Zopilote** en 1979 "por considerar que la confusión entre arte y panfleto es inadmisibles"; y **Zumbón** en 1981 al animarse a participar con organismos oficiales de cultura "pero sin relegar el trabajo popular", el que desarrollan fundamentalmente entre el magisterio democrático.

Con una sonrisa y sin falsa modestia, Enrique Cisneros reflexiona sobre la actitud que adoptan los grupos teatrales hacia su organización: "Muchos dicen no compartir con nosotros pero usan nuestras obras, nuestras canciones, nuestra pedagogía. **CLETA** es una manera de hacer teatro pero nadie la ha reivindicado; y es que ahora está como de moda el teatro popular. Muchos grupos provienen del **CLETA** pero no les conviene decirlo -es peligroso-, algunos otros sólo colaboran".

PREFERENCIA POR EL DESARROLLO ESTÉTICO

Una opinión contraria respecto a la posibilidad de organización del teatro callejero, es la de Ernesto López actor y bailarín de **Zumbón**: "Más que una organización, convendría un desarrollo de la estética en el teatro callejero y popular. La mayoría de las agrupaciones ha dejado la militancia política por preferir mayor preparación artística".

"Nosotros, como **Zumbón**, hemos aprendido que las organizaciones con objetivos políticos se desgastan y limitan el desarrollo artístico", asegura el menudito actor, minutos antes del ensayo de la obra *Eurídice* en el patio de la vecindad.

Ernesto cita como experiencia de organización a la Coordinadora de Teatros de Grupo, que surgió en 1989 con la unión de trabajadores de la cultura de instancias como la desaparecida Socicultur y el IMSS, con el objeto de obtener apoyo económico del Estado, sin embargo, en pocas ocasiones presentó teatro callejero.

Por otra parte, y continuando con su postura tajante y agresiva, Moisés Miranda de **Compañía Teatro de Calle**, interviene: "Nosotros hemos conformado organizaciones de teatro popular, pero ninguna de ellas ha funcionado gracias a los periodistas mediocres, gracias al gobierno que no quiere arte en las plazas; lo contrario de cuando José Vasconcelos tomó el poder cultural de México y creó las escuelas de arte al aire libre; había mucha fiesta y muchas cuestiones sociales dentro de la cultura. Después Diego Rivera por ojete y traidor a las artes populares cancela estas escuelas".

Según el actor, los mismos artistas "le dan en la madre a la cultura popular". Cuenta que Diego Rivera "quería ser el héroe de la pintura mural" y lo logró exterminando todas las demás expresiones artísticas.

EL ESTADO QUIERE MOVER

Con su clásico carácter despreocupado, Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, presenta un breve panorama de los intentos del Estado por organizar a los actores callejeros: "La CONADE (Comisión Nacional del Deporte) y la SEDESOL (Secretaría de Desarrollo Social), convocaron desde 1994 a la creación de una red nacional de teatro independiente, y yo les dije que no le entraba".

Después de reunirse con los jóvenes actores de su grupo en la Casa del Menor Trabajador, ubicada en las cercanías de metro Tacubaya, explica el por qué de su negativa a las propuestas oficiales: "Esa cuestión de las redes siempre se presta a manipulación política, alguien va a querer ser campeón de la red, y no voy a ser yo; no quiero entrar en ese juego de poder; no quiero ser protagonista, ni líder, ni tener representantes en ningún lado".

En la soledad de esta casa, cercana la noche y sin más compañía que los reporteros y las frías instalaciones de una reducida cafetería, Guillermo se aventura a predecir el futuro de la red de teatro: "Va a fracasar porque en el momento en que los otros grupos vean que hay un líder, se van a decepcionar y por ende se retirarán".

Pese a este punto de vista, Mario Enrique Martínez de **Zopilote**, coincide con el "Llanero Solidario" en la necesidad de conformar una organización de teatro callejero: "No hay una continuidad en la organización; hay intentos semificiales como forma de cooptar a los grupos, pero no han cuajado. Falta apoyo real para mejorar la calidad de los grupos; el Estado sólo demuestra populismo".

Como Ernesto López de **Zumbón** ya había mencionado, el miembro de la UVYD también considera a la Coordinadora de Teatros de Grupo como un intento fallido para conjuntar al teatro independiente. Pero a diferencia de López, da una versión un poco diferente sobre la historia de aquel organismo.

"La Coordinadora surge como un proyecto de teatro escolar para unir la lucha del teatro independiente contra Socicultur. Logró arrebatarle a esta dependencia una cantidad de dinero, pero después hubo divisiones internas y un agandalle por parte del grupo *Mitote*".

Sin embargo, Mario Enrique sigue pensando que una organización independiente, sustentada ideológicamente, sin apoliticismo y sin diferencia de objetivos entre los grupos, permitiría a todos los grupos callejeros avanzar en la supervivencia, combatir el individualismo y enriquecer el trabajo.

Relata que en 1994 con la formación de la Convención Nacional Democrática (CND), se integró la Coordinadora de Artistas y Trabajadores de la Cultura, en la que participa gente de Socicultur, UNAM, INBA, CONACULTA, y grupos e individuos independientes que realizan proyectos y proponen trabajo, pero sin presupuesto.

La comisión cultural de la UVYD (integrada por los "zopilotes"), es partícipe de este proyecto. "Nos reconocemos como núcleos organizados e independientes con derecho a la creación propia. Debemos exigirle al Estado una administración que apoye proyectos independientes", reclama con firmeza Mario Enrique Martínez en el mismo instante en que la cinta del microcaset se ha detenido.

LAS MALAS EXPERIENCIAS

Jairo Makosay del grupo **Teatro Ambulante**, se muestra reacio ante las tentativas de organización. La mala experiencia no le dejó ánimos para intentarlo de nuevo. Él, junto con Moisés Miranda, conformó "hace años" la Organización de Mimos Independientes de México (OMIM), con el objeto de unir y hacer crecer el movimiento.

"Moisés y yo pretendíamos que la OMIM ayudara a los mimos callejeros, que hubiera prestaciones y reconocimiento, pero los que estaban en la lucha terminaron vendiéndose. Ahora los dirigentes se llaman a sí mismos mimos de foro; es gente que muy pocas veces ha trabajado en la calle".

Con aire decepcionado, el mimo concede que los miembros de la OMIM "tal vez tienen la misma preparación que nosotros en teatro y artes escénicas, pero no tienen el valor civil, ni la calidad histriónica para detener a la gente en la calle. Eso es lo necesario, más que el renombre". Rodeado de cientos de personas de todos los colores, formas y vestimentas, que esperan impacientes el inicio de otra representación, Jairo agrega que actualmente la OMIM organiza encuentros teatrales agrupando a mimos, actores callejeros y de foro.

Moisés Miranda, todavía molesto (quién sabe por qué), tiene algo que decir sobre la OMIM: "Ellos ya se pusieron muy sofisticados, yo fui el fundador junto con mi hermano y después nos acusaron de traidores para quedarse con las becas de la organización". La brisa nocturna que anuncia la proximidad de la tormenta no asusta a ningún transeúnte. No están dispuestos a que su paseo de domingo por Coyoacán se eche a perder. Lo mismo parece pensar el fornido histrión, quien no deja de hablar casi a gritos.

"Hace un chingo de años nos llamaron las autoridades de la CONADE porque 'querían unificar al teatro popular'. En realidad querían ver quiénes éramos para controlarnos; era un sondeo. '¡A ver, hablen, pendejos!' y todos hablando sin darse cuenta. Los de la CONADE dijeron que iban a dar becas a los actores populares, que iban a ordenar a las autoridades que no molestaran a los actores. ¡Bah! ¡Puras mentiras!". El enojo de Moisés se refleja en el estruendo de sus palabras. El cielo parece contagiarse y despide un relámpago que desgaja el horizonte.

2. ENCUENTROS CALLEJEROS MÁS IMPORTANTES

Los eventos de teatro callejero, cuando llegan a presentarse, en realidad significan eso: Todo un evento. La pasividad cotidiana, la monotonía de la rutina son sacudidas por un cataclismo de movimiento, color y sonido. Guillermo Díaz ya lo ha dicho: "La calle se paraliza". Se quebranta la normalidad y otra realidad, más viva, emerge del cadáver urbano. Desafortunadamente, esos cataclismos no son muy comunes en tierra de chilangos.

Los únicos personajes que han apostado todo y se han atrevido a "perturbar la paz pública", son Guillermo Díaz y su **PROTECA**, los "zopilotes" y la UUYD, y el siempre polémico **CLETA**. Ellos son quienes convocan y organizan, cada quien por su lado, toda una serie de actividades que dotan de oxígeno a la manifestación escénica callejera.

Guillermo Díaz ha organizado cuatro Encuentros Nacionales de Teatro Callejero, con la participación de grupos del interior y del DF. El último encuentro se llevó a cabo en Monterrey, en abril de 1996. Aquí en la capital, se realizó también en el '96 el Primer Festival de Teatro Callejero de la Ciudad de México. Asistieron 38 grupos y tuvo como sede la antigua y hermosa Plaza de Santo Domingo. "Si hubiera difusión de un festival de esta naturaleza, acudirían unos 80 grupos", se lamenta Guillermo y sus dedos dejan de apretujar un extremo de su pintoresco bigote.

El admirador confeso de Enrique Cisneros, dice invitar a sus eventos a todos los grupos que hacen teatro callejero, quienes "si no van es porque no quieren o porque tienen la idea de cobrar. En los festivales y encuentros no se cobra a nadie, sólo algunos grupos pasan el sombrero y piden cooperacha".

Zumbón y Zopilote han sido invitados, pero en ninguna ocasión han asistido. Algunos de las artistas más constantes en su participación son *Utopía Urbana*, ZAZ y Kuy Kendall.

Uno de los más recientes esfuerzos del **PROTECA** por difundir el teatro callejero, fue la Reunión Internacional de Especialistas en Teatro Alternativo, efectuada en octubre de 1997. La reunión consistió en ponencias, debates, talleres y representaciones a cargo de grupos internacionales, así como actores, dramaturgos y teóricos mexicanos.

Entre los participantes se encontraban *Moving-Out* (Colombia-Suiza); *Theater of the Oppressed Laboratory* (Nueva York); *École de Mime Corporel* (Montreal); Kuy Kendall; Luis Cisneros; **CLETA**; Moisés y Pedro Miranda, integrantes de la **Compañía Teatro de Calle**, y la *Compañía de Teatro en Vecindades*.

Las ponencias y talleres se realizaron en la Universidad del Claustro de Sor Juana y las obras teatrales tuvieron como escenarios la Plaza de Santo Domingo, el Jardín de Indios Verdes, la Plaza Centenario de Coyoacán y el Jardín de Tacubaya.

LOS ZOPILOTES Y LA UVYD-19

A la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre le correspondió, a través de su comisión cultural, la organización de tres Encuentros Callejeros de Teatro y dos Jornadas Teatrales "Seki Sano". El primer encuentro tuvo lugar en 1988, con la participación de trece grupos; el segundo en 1989, con 17 grupos y el tercero, en 1993, con diez participantes.

Las primeras Jornadas Teatrales "Seki Sano", organizadas en 1993, consistieron en seis talleres y ocho representaciones montadas por tres grupos; las segundas jornadas realizadas en el 94, contaron con seis talleres y ochos representaciones.

Tanto los Encuentros Callejeros, como las Jornadas Teatrales tuvieron como sedes diversas calles y barrios de la ciudad. Los actores, tomando muy en serio su papel de "juglares posmodernos", recorrieron colonias como Álvaro Obregón, Morelos, Buenos Aires, Roma y ciudad Nezahualcóyotl, por mencionar algunas.

Otras agrupaciones teatrales que han contribuido al buen desarrollo de estas actividades son: *Tepito Arte Acá*, **Zumbón**, *Zero*, *Saltimbanquí*, *Los Kaluriz*, *Teatro de la Esquina*, *Mito*, *La Troupe*, *Teatro en Vecindades*, *Teatro de la Memoria*, *Inconsciente Colectivo*, *Utopía Urbana* y **Zopilote**. Cabe destacar la presencia de grupos e individuos provenientes de la República y el extranjero.

EL CLETA

A partir de 1974 y hasta la fecha, el **CLETA** ha coordinado Encuentros Nacionales, Latinoamericanos e Internacionales de Teatro. Los espacios característicos no podían ser otros que las calles y plazas de distintas ciudades del país.

Cientos de artistas y grupos solitarios han desfilado por los más variados espacios públicos, dedicando su trabajo a la concurrencia imprevisible y heterogénea. Entre los que siguen actuando están *Albatros Dos*, *Cascarazo*, *Utopía Urbana*, *Los Zurdos*, *Biznaga*, *Caracol*, *Frida*, *Urbaneta Arte Alternativo*, *Fantoche* y por supuesto, el "Llanero Solidario".

Pese a la destrucción, en enero de 1996, del Foro abierto de la Casa del Lago en Chapultepec -sede de muchos eventos-, el **CLETA** no ha dejado de convocar a múltiples encuentros artísticos.

Ejemplos concretos: el 25 aniversario de la organización, efectuado en el Alcázar del Castillo de Chapultepec en febrero del 98; el VI Encuentro Internacional de Arte Popular, llevado a principios del 97 en diferentes espacios abiertos y cerrados; "teatro de masas", para manifestaciones como la del primero de mayo en el Zócalo; "teatro de mitin" frente a las instalaciones de PEMEX en San Juanico, en noviembre del 97; y las presentaciones cada fin de semana en el Hemiciclo a Juventino Rosas en el Bosque de Chapultepec.

3. RELACIÓN CON LOS ORGANISMOS DE CULTURA OFICIALES Y/O NO GUBERNAMENTALES

Pareciera que los histriones urbanos trabajaran solos, aislados de todo contacto oficial o institucional que les ayude a derrochar su creatividad frente a públicos cada vez más amplios, y en los lugares públicos más inimaginables. En los casos del **CLETA**, **Compañía Teatro de Calle** y **Teatro Ambulante**, la situación de poco o nulo contacto con instancias gubernamentales es habitual. En cambio, para el **PROTECA**, **Zopilote** y **Zumbón**, trabajar con otros organismos es sano y hasta conveniente.

Las posiciones que asumen al respecto los grupos más representativos, reflejan sin duda, una convicción política sustentada por largos años de bregar en el hostil asfalto, de "darse de topes" en la pared de la incomprensión y la falta de respeto hacia su quehacer. Esta convicción lógicamente encierra ideales que cada elenco adapta a la realidad. Los artistas, de acuerdo con sus principios y métodos, hilvanan las condiciones del medio para reivindicar lo que coinciden en llamar la "cultura popular".

"NO QUEREMOS SABER NADA DEL GOBIERNO"

La tormenta se deja caer en Coyoacán. La gente corre a resguardarse. La mayoría de los espectadores, asustados, dejan de observar la actuación frustrada de un mimo compañero de Moisés Miranda. Algunas personas, conscientes del esfuerzo mostrado por el "saltimbanqui", depositan unas cuantas monedas en el bombín que yace empapado en el suelo.

En cuestión de segundos, sale a relucir el perjuicio de la lluvia: el calor humano de la multitud se enfría y termina diluyéndose por las coladeras. Pero también el temperamento de Moisés se refresca (un oportuno beneficio de la lluvia) y está dispuesto, ahora sí, a charlar en el ámbito despreocupado de "La Selva" -un café clasemediero muy concurrido-

"El gobierno se ha encargado de desmembrar al teatro popular, al teatro callejero, desde los inicios, desde siempre, a partir de las carpas. Éstas eran un semillero artístico netamente popular, pero no quedó nada, gracias al ex regente Urruchurtu (a quien esperamos hacerle juicio político y cultural)".

De acuerdo con el comediante y acróbata, el gobierno ha aniquilado las plazas públicas, como la Zona Rosa, Chapultepec, la Alameda Central, el Zócalo... "Ahora la única que falta es ésta (Coyoacán) y el delegado quiere privatizarla, quitar a toda la gente que trabaja aquí porque no le conviene. Quiere ganar muchos dólares y por eso anda en trato con los japoneses o los gringos. Aquí va a ser la última plaza y el gobierno va a sufrir porque no vamos a dejar morir la tradición del teatro callejero a nivel nacional", advierte Miranda y su cara se enciende como un carbón al rojo vivo.

LA POLÍTICA PODRIDA

"Los que mueren por la vida no pueden llamarse muertos", reza el cartel del 30 aniversario de la caída en combate del *Che* Guevara. La clásica imagen del guerrillero -plasmada en una pintura multicolor- encabeza la pared de donde se desprende una cascada de imágenes y propagandas alusivas a las labores del **CLETA**.

En este pequeño cuarto, apenas con el espacio suficiente, Enrique Cisneros, "el Llanero Solidario", se explaya en su conversación para coincidir con Moisés Miranda en el papel del Estado frente al teatro callejero. "Su papel es destruirlo. Agarrarte a macanazos no es una problemática porque es muy clara. Es problemática cuando trata de asimilar al teatro. Cualquier proyecto del Estado es una reacción a lo que el pueblo hace; esa es la mediatización.

Y ya "encarrerado", añade: "Por ejemplo, Culturas Populares está para contrarrestar lo que tú haces, lo que no pase por ahí, no existe. El INI (Instituto Nacional Indigenista) es otro ejemplo; se creó para mediatizar a los indígenas no para favorecerlos. Todo es cuestión de clase; el Estado nunca apoyaría algo que está en su contra".

Sin su "look" que durante tanto tiempo lo caracterizó (cabello largo y alborotado a la "Don King", bigote y barba de chivo), Enrique comentó algunas razones de porqué el **CLETA** no acepta ningún apoyo oficial: "No trabajamos con ninguna institución, pero no queremos satanizar a nadie; más bien las organizaciones nos han satanizado. El Estado siempre quiere establecer una relación económica y ésta crea dependencia, te amarra a la institución, por eso no la aceptamos. Ahora, con el gobierno cardenista, esto ha cambiado un poco".

El mimo Jairo Makosay también es un mordaz crítico del gobierno y sus instituciones culturales. No tiene "pelos en la lengua" para afirmar que se resiste a la "política podrida" del gobierno, la cual se distribuye a las diferentes esferas. "Yo estoy en contra del burocratismo, de los dedazos políticos, de compadrazgos, de ayudas. No sé si soy actor o no; estudié, pero los únicos que me pueden decir lo que soy en el escenario es la gente que me rodea, no los funcionarios".

Dice que del gobierno no quiere nada: "...paso, no quiero ni su billete ni su represión. Ni las instituciones ni las delegaciones valoran tu trabajo. Si la delegación Coyoacán hace algún evento, y quiere que participemos, no nos paga. Si quieren de gorra que contraten a un payasito de la esquina, que no ha estudiado nada y lo hace para ganarse la vida. Aquí en la plaza aunque ellos no nos dejen nosotros actuamos".

EL POPULISMO CULTURAL

En resumen, estos artistas han aprendido de la experiencia que relacionarse con organismos de cultura oficiales resulta contraproducente. Caso especial, el de Moisés Miranda y otros artistas callejeros, quienes en los años ochenta -durante el sexenio de Miguel de la Madrid- enviaron a las instancias respectivas un pliego petitorio en el que proclamaban "libertad para las plazas".

"Exigíamos que el arte deambulara libremente por las calles, como lo proclamaban los primeros vasconcelistas; no queríamos retomar esta idea, simplemente recordársela al gobierno", relata Moisés, para después degustar un aromático café capuchino. Afuera, en la Plaza Centenario, el aguacero disminuye notablemente su fatiguo sobre el áspero concreto.

"Socicultur -continúa- nos robó la idea y creó la llamada 'operación callejera'. Con este plan populista le dio en la madre a nuestro proyecto. Por eso, no vamos a buscar a las instituciones, ni al INBA, ni al CONACULTA. Al contrario, ellos nos tienen que buscar porque nosotros sí demostramos que estamos luchando por el teatro popular; aquí bajo la lluvia, bajo el sol candente, bajo presiones de la policía, del delegado que nos quiere sacar de aquí...".

Su carácter guerrerense vuelve a relucir y declara con orgullo que desde que empezaron a hacer teatro él y su hermano -hace más de 18 años- nunca han recibido una beca: "...a los que les dan una se callan, dicen puras pendejadas...".

Es implacable con los organismos de cultura gubernamentales. Narra que hace algunos años el CONACULTA pretendió crear una instancia representativa del teatro popular, que tuviera un monto de "capital no variable" para repartir a los grupos. "Pero no creemos tampoco en el CONACULTA. ¿A quién van a poner para que represente al teatro popular en México? ¿A Luis de Tavira, a Hugo Argüelles? Esos compas nunca han hecho teatro popular, han hecho algunas obras populares, pero que se dediquen constantemente a él, como una forma de vida, pues no".

"LO QUE EXIGIMOS ES QUE NOS TOMEN EN CUENTA"

CLETA también tiene otros argumentos para desconfiar de las instituciones oficiales de cultura. En una pequeña nota titulada "**CLETA ¿hace teatro o política?**" -publicada en su órgano informativo *El Chido* del 5 de diciembre de 1997- se hace referencia a la conflictiva relación: "Para poder reprimirnos sin que hubiera protestas, los organismos culturales del gobierno reiteradamente negaron nuestra existencia. Como no lograron hacernos desaparecer por decreto, se obstinaron en repetir mentiras como la de que **CLETA** no hace arte, sino política".

Con el objeto de desmentir al gobierno, en esa misma nota se presenta una lista del repertorio teatral que tiene **CLETA** actualmente. 26 montajes, entre ellos: *El Chocolate; Pero sigo siendo el rey; El pelado y el policía; Teatro, poemas y otras hierbas; La represión infantil y Buscando al pueblo*.

El "Llanero Solidario" complementa las experiencias del **CLETA** frente a las instituciones: "Los organismos oficiales no apoyan, lo que pretenden es utilizarte. Si viene el PRI y me quiere pagar por una presentación, no voy porque la institución capitaliza tu trabajo. Otras instancias carecen de propuestas culturales, por eso tampoco apoyan al teatro popular".

"(...) A partir de la destrucción fascista del Foro Abierto de la Casa del Lago, nuestra política ha sido la de no desgastarnos en tratar de convencer a autoridades culturales burócratas, de que nuestro trabajo tiene validez artística, replegándonos a trincheras donde realmente se valore lo que hacemos", informa el **CLETA** en *El Chido* del 8 de octubre del 97.

Para rematar con un "tiro de gracia" a las instancias gubernamentales, Moisés Miranda hace un recorrido por su memoria para recordar que "no hace mucho" Rafael Tovar y de Teresa, presidente del CONACULTA, dijo en una entrevista "que iba a mandarles" a los actores y mimos callejeros a Marcel Marceau (mimo francés de amplia y reconocida trayectoria a nivel internacional) para que les enseñara pantomima.

"Yo le contesté en el *Reforma* y le dije: nosotros no queremos ningún pinche cursito con Marceau. Lo que nosotros queremos es que se nos tome en cuenta. No queremos migajas porque nunca nos han dado nada. Puras patadas en el trasero", concluye y un sorbo de capuchino sirve para endulzar el coraje.

"CON LOS QUE SÍ NOS JUNTAMOS"

Así, mientras la **Compañía Teatro de Calle** manifiesta tajantemente no tener ningún tipo de relación con organismos de cultura no gubernamentales, ni oficiales (tampoco con organizaciones civiles de otro tipo), el **CLETA** y Jairo Makosay de **Teatro Ambulante**, sí mantienen vínculos con ciudadanos que de alguna u otra forma, apoyan o reconocen su labor artística.

"Lo que solicita **CLETA** para trabajar con otras organizaciones independientes es tiempo para sincronizar las actividades y coincidencia de ideas. Lo tercero sería lo económico y la logística", comenta Enrique Cisneros con un acento un poco argentinizado - tal vez por sus constantes viajes a Sudamérica-.

Prosigue: "Obreros, trabajadores en huelga, sindicatos en sus fiestas de aniversario, nos piden actuaciones. En este último caso, cobramos cierta cantidad dependiendo de si paga el patrón o los trabajadores. Si estos últimos no pueden pagar, les damos casets producidos por nosotros para que los vendan y nos entreguen lo obtenido".

Son múltiples las organizaciones sociales independientes que han necesitado del trabajo artístico del **CLETA** o que han colaborado conjuntamente en algún proyecto político-cultural. El "Llanero" menciona solamente algunas: STUNAM, sindicato de la ENAH, Frente Popular Francisco Villa, Movimiento Proletario Independiente, Unión de Comuneros Emiliano Zapata, de Michoacán, y la organización de Estudiantes en Lucha.

Finalmente, Jairo Makosay se manifiesta sobre el tipo de relación que establece con organismos, instituciones o grupos civiles. Muy cercano al Samborns del Jardín Centenario - que no para de escupir y devorar comensales- el esbeltísimo actor expresa que, aparte de sus presentaciones en el corazón de Coyoacán, cobra por su espectáculo a cualquier persona que lo requiera -siempre y cuando "sepa que rollo trae"-: "Yo cobro \$350 la hora y \$600 con mi pareja cuando se trata de una fiesta informal. Cuando es en salón son \$100 más".

Universidades como la UNAM, Iberoamericana, Intercontinental, Del Valle y la UAG lo han contratado para que actúe. "Son instituciones que sean o no gubernamentales, a mí me hablan. Yo pongo mis condiciones; actúo, pero no me dejo manejar por nadie y terminando la presentación quiero pago en efectivo. Una vez, Televisa me quiso contratar pero los rechacé porque, aparte de su rollo nefasto, no me interesa actuar frente a las cámaras", arremete Jairo.

"NO DEBEMOS AUTOMARGINARNOS"

El otro lado de la moneda de los actores callejeros lo conforman los grupos **Zopilote**, **Zumbón** y el **PROTECA**. Como ya se mencionó, ellos apuestan a un mayor acercamiento hacia las instituciones oficiales con el objeto de obtener apoyo logístico y económico para sus respectivos proyectos (sin olvidar, claro está, sus principios).

Para Mario Enrique Martínez actor de **Zopilote** y miembro de la Comisión Cultural de la UUYD, es muy importante "mantenerse abiertos" como grupo teatral y organización: "Tenemos contacto con muchos grupos civiles, de obreros, estudiantes, campesinos y jóvenes. Si bien no somos completamente afines ideológicamente con ellos, tampoco somos contrarios".

Encargados del quehacer cultural dentro de la organización de vecinos, los "zopilotes" ven como algo imprescindible la relación con otras instancias -institucionales o no- para llevar a buen efecto sus eventos.

"La relación básicamente es de apoyo. Para los encuentros callejeros de teatro, el INBA proporciona infraestructura: luces, audio, a veces financian los carteles... Sin embargo, no es un apoyo voluntario; tenemos que ir a presionar y solicitarlo, debemos presentar el proyecto y muchas ocasiones lo rechazan. Hay excepciones con gente de Culturas Populares, donde suelen estar más sensibilizados hacia las iniciativas independientes", argumenta Mario.

Acerca de esta relación con instituciones de gobierno, Ignacio Betancourt -dramaturgo de **Zopilote**- escribe en sus "Crónicas de Encuentros Callejeros de Arte": "(...) este apoyo institucional a iniciativas populares e independientes mejora las condiciones para futuras actividades. Resulta deseable mantener la relación, siempre y cuando ello no signifique claudicar en la lucha por el ascenso del movimiento popular, puesto que la obtención de apoyos no debe ser vista como una dádiva y sí como resultado de la organización ciudadana, y reivindicación de derechos tradicionalmente escamoteados".

POR UNA ALTERNATIVA CULTURAL DE LA SOCIEDAD CIVIL

Nuevamente, en la reducida habitación que funge como oficina de la Comisión Cultural de la UVD (lugar víctima de varios "asaltos" de los cuales, curiosamente, sólo han sido robados documentos de la organización) Mario Enrique Martínez señala como muy importante que los organismos civiles tengan la capacidad de crear sus propias alternativas culturales. "A partir de 1985, como grupo **Zopilote** y como UVD, buscamos el apoyo de las más diversas organizaciones civiles. Entonces, se fueron abriendo algunos canales que nos permitieron la supervivencia".

En cuanto al trabajo conjunto con el gobierno, no todo ha sido dicha y felicidad para **Zopilote**. Estos experimentados juglares también despliegan una ácida crítica hacia el paternalismo y la demagogia gubernamentales.

Es el turno de Nacho Betancourt: "Si el Departamento del Distrito Federal dedicara para estímulo de iniciativas culturales independientes diez por ciento de lo que dilapida en festivales cuyo modelo es 'Siempre en Domingo', y que sólo sirven para deteriorar el gusto estético de miles de ciudadanos, quedaría más clara la diferencia de los proyectos; uno imaginativo, el otro enajenante; sin embargo, su respuesta es para uno, la indiferencia; para el otro, el dispendio".

Zopilote, como grupo organizador de encuentros y festivales de teatro callejero en el DF, se da cuenta claramente de la calidad demostrada por decenas de agrupaciones dramáticas que son menospreciadas por la burocracia cultural de este país.

"Pienso en las millonadas que dilapidan los funcionarios culturales, y en la precariedad con que se realizan estos festivales, en los que tanta calidad original se expresa. ¿Qué no habrá algún funcionario inteligente que valore la existencia de proyectos distintos al suyo y democratice mínimamente el presupuesto para la cultura? ¿Tendrá la ciudadanía que ir a convencerlos?", se pregunta Nacho sin percatarse de que a otros hacedores de teatro callejero no les va tan mal.

LA OBLIGACIÓN DEL ESTADO

Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, es seguramente el personaje más involucrado con las instancias oficiales de la cultura. Su amplia labor con los "niños y jóvenes de la calle" desde hace siete años, lo ha llevado a participar activamente en programas gubernamentales, auspiciados por delegaciones y sobre todo por Socicultur - dependencia en la que incluso laboró-.

Todos los encuentros y festivales de teatro callejero organizados por Díaz han recibido el apoyo económico y logístico de organismos como SEDESOL, Culturas Populares de CONACULTA, Coordinación Nacional de Teatro, dependiente del INBA y por supuesto, Socicultur. "Nos relacionamos más con las instancias oficiales porque son las que facilitan viáticos, hospedaje, difusión, locales y oficinas", se apresura a aclarar el que fuera también director de la Casa de Apoyo al Menor Trabajador, allá por los "pesados" rumbos del barrio de Tacubaya.

Con todo y este aparente panorama "color de rosa", Guillermo se queja de los intentos de censura por parte del gobierno: "Los funcionarios nos piden soterradamente que los grupos no digan 'malas palabras', pero no nos dejamos condicionar, la expresión es libre. Sentimos más presión del gobierno de la ciudad que de las instituciones federales. Por cosas como éstas nos cortan el apoyo".

A esta intromisión oficial en el trabajo artístico del **PROTECA**, se suma el ya clásico menosprecio del Estado hacia las expresiones populares. En este punto, los elencos representativos del drama callejero en la capital coinciden por unanimidad. "Hasta los grupos institucionalizados de teatro que reciben apoyo de la UNAM o de Bellas Artes nos descalifican porque dicen que el teatro callejero no tiene contenidos y porque es inmediato (esto último sí es cierto)", acusa Guillermo.

Si existe tal menosprecio de los organismos gubernamentales entonces ¿por qué dan apoyo? -se le inquiera-. Él responde: "Porque si son instituciones que están dedicadas al fomento del arte, tienen como obligación atender los proyectos que se les presenten. Nosotros vamos, les mostramos un proyecto y nos dicen si hay presupuesto o no". Coincidiendo con Mario Enrique Martínez de **Zopilote**, Díaz afirma que Culturas Populares es la institución que más lo ha apoyado en sus eventos. "Recientemente nos ayudaron en el Festival de Teatro Callejero Penitenciario (sic), donde los presos montaban sus propias obras".

A pesar de contar con la "predilección" de las instancias culturales del Estado, el **PROTECA** ha resentido la crisis económica y la disminución del presupuesto oficial. En la solitaria y gélida cafetería de la gubernamental Casa de Apoyo al Menor Trabajador, Díaz se lamenta ante tal circunstancia: "Ahora con tan pobres recursos, los actores debemos tener otro trabajo para sobrevivir. Como **PROTECA** tenemos que vender paquetes de funciones, no hay de otra".

Tal vez ahora sea tiempo de que esta organización dirija su mirada a órganos privados o civiles de la cultura, con el fin de proseguir su actividad teatral. "Casi no hemos recibido apoyo de instituciones privadas porque no ha existido un acercamiento. Una de las pocas asociaciones civiles con las que hemos trabajado es la Fundación Mexicana Bartolomé de las Casas", reconoce mientras observa la llegada de varios niños limpia parabrisas, boleteritos o vendedores de dulces al término de una pesada jornada de trabajo.

"CON TODOS MENOS CON EL PRI"

El grupo de música y teatro popular **Zumbón** se manifiesta -en voz del chaparrito Ernesto López- abierto a trabajar con todo tipo de organizaciones sociales democráticas, y con las instancias culturales del Estado. "¡Ah! ¡Pero eso sí -aclara- nada con el PRI!".

Sin ahondar en los por qué de tal decisión -que suena un tanto contradictoria- el sencillo actor define los vínculos existentes con otros organismos civiles u oficiales. **Zumbón** recibe apoyos y financiamiento de parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), CONACULTA, INBA, Feria del Libro y SEP.

Incluso, Enrique Ballesté, director y dramaturgo de la agrupación, tiene una beca por parte del Sistema Nacional de Creadores, subordinado al CONACULTA. "De su beca, Enrique nos da nuestra 'minibeca' a cada uno de los miembros de **Zumbón**", añade Ernesto, no sin una amplia sonrisa un tanto irónica.

A partir del éxito de la obra *Eurídice* -montada en espacios callejeros, vecindades y foros- **Zumbón** obtuvo financiamiento y equipo técnico del FONCA. Dicha historia es original de Ballesté y consiste en una adaptación del mito griego de Orfeo y Eurídice a la realidad violenta de la Ciudad de México.

Volviendo a la relación con las instituciones de cultura, éstas han invitado a Ballesté a ocupar puestos relevantes en la burocracia, invitación que "el zumbón mayor" ha rechazado categóricamente.

"Entre otras instancias con las que trabajamos se encuentran la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual, a quienes ofrecemos funciones; la SEP -con ellos presentamos teatro escolar e infantil- y CONACULTA, en el programa 'Alas y Raíces' dirigido a los niños". Al decir lo anterior, Ernesto es interrumpido por Víctor -otro integrante de **Zumbón**-: "Órale, güey, que ya va a empezar el ensayo". Ernesto guiña un ojo y se apresta a recurrir al llamado de sus compañeros. "Todavía tengo que cambiarme. Ahorita le seguimos, muchachos", se despide momentáneamente.

El patio de la vecindad, ubicada en Mina 183, en un rincón de la tosca colonia Guerrero, recibe -con la mirada al cielo- a los magníficos "zumbones", quienes en un acto transformador dotan de arte y simbolismo el espacio habitacional de varias familias humildes, pero de ningún modo carentes del goce estético.

4. EL TEATRO CALLEJERO VISTO POR LOS ORGANISMOS DE CULTURA OFICIALES Y/O NO GUBERNAMENTALES

Los grupos de teatro callejero en la Ciudad de México han dado a conocer que su relación con los organismos promotores de la cultura es de altibajos -sobre todo con los oficiales-. Pero ¿qué piensan tales organismos -gubernamentales o no- acerca de esta forma tan especial de hacer arte dramático? ¿Realmente existe para ellos como una actividad viva y contestataria? ¿O es una labor que sólo les merece un apoyo populista?

4.1 LA UNAM

"El teatro callejero en México no ha tenido todo el apoyo necesario, se le ha marginado porque a la gente en general no le interesa, ni a la mayoría de los actores porque en él no hay dinero. Aquellos que se dedican al drama callejero lo ven como un teatro de función social, no de retribución económica", explica Luis Mario Moncada, director de Teatro y Danza de la UNAM.

Muy a gusto en su silla reclinable, de frente a un amplio escritorio, Moncada reflexiona un poco antes de aseverar cualquier cosa sobre el teatro callejero. El ambiente íntimo y suave, como la alfombra de su oficina, parece relajar a Mario mientras unos cuantos libros a sus espaldas, ordenados en perfectas hileras presumen en silencio de erudición.

"Teatro y Danza de la UNAM tiene conocimiento de los festivales de teatro callejero que organiza Guillermo Díaz así como de la gente de '*Teatro en Vecindades*' -aunque éstos no siempre se presentan en espacios públicos-. Esta relación, sin embargo, no ha sido muy orgánica, no se ha estructurado o formalizado", apunta este personaje que llama la atención por su juventud -acaso apenas rebasa los treinta años-, y por su manera de vestir al más puro estilo casual-"yuppie": lentes pequeños y redondos, camisa de manga larga a cuadros sin una sola arruga, chaleco, pantalón de corte moderno, y zapatos de alguna marca italiana de moda.

En su opinión, el teatro callejero no ha trascendido de una manera "formal" en lo relacionado a planes de estudio o programas específicos en la carrera de teatro en la Universidad, porque "aún no aparece la persona de teatro callejero que predique con el ejemplo, y sea capaz de aglutinar a más gente para crear 'escuela'".

Sin embargo, Moncada señala que en el Centro Universitario de Teatro (CUT) sólo hay una personalidad que plantea una formación artística hacia lo popular, aunque no de manera orgánica ni oficial: "Me refiero al profesor Rodolfo Valencia, miembro del consejo directivo".

"EL ESTADO DEBERÍA FAVORECER AL TEATRO CALLEJERO"

¿No existirá algún tipo de presión política para que el teatro callejero no trascienda académicamente? ¿Tendrá que ver su carácter altamente crítico hacia la sociedad en que vivimos? Se le pregunta a Luis Mario.

Él responde: "El arte es crítico por esencia, sea en el foro o fuera de él. A las autoridades no les interesa mientras no se convierta en un medio masivo de agitación, como podrían llegar a serlo el cine o el teatro comercial. Podría existir algún factor político pero en todo caso sería por inercia, no de una manera deliberada. Más bien el teatro callejero no ha trascendido porque nadie lo ha retomado, como ya dije antes, y porque no genera dinero".

- ¿Qué papel ha jugado o juega el Estado en el desarrollo del teatro callejero?

- Ha sido un papel ambiguo. Durante la década de los setenta, el Estado promovió y coordinó actividades de teatro popular a través, por ejemplo, del *Teatro Conasupo* -un teatro enfocado a las comunidades indígenas y campesinas- o de *Arte Escénico Popular*. Este trabajo fue bueno en parte porque creó fondos y porque tenía un sentido didáctico, sin embargo lo que impulsaba esta labor era un mero interés artístico o de servicio social.

Moncada cree necesario cuestionar los pros y contras de ese apoyo oficial. No obstante, piensa que ahora "sería conveniente" que el Estado favoreciera al arte escénico callejero: "En el aspecto económico convendría, pero en realidad los grupos teatrales no necesitan la cooptación por parte del Estado ni la manipulación de su mensaje".

MANANTIAL DE BUEN TEATRO

Para el también licenciado en Literatura Dramática, la UNAM es un manantial de donde surgen y han surgido actores que se han dedicado al teatro callejero sin tener una formación académica en ese sentido: "En el CUT hay una representatividad del teatro callejero, mas no un apoyo en específico a esta actividad artística. El drama en la calle merece apoyo, pero no sabemos si necesariamente de la UNAM".

"Gran parte del teatro contemporáneo en México ha salido de esta universidad - prosigue el principal encargado de las actividades teatrales y dancísticas- no sólo ha egresado gente que ha realizado trabajo en la calle, como los grupos *Teatro de la Banqueta* y *Saltimbanqui* en la década del setenta o en la actualidad con los jóvenes de *Cornisa 20*. También han salido universitarios enfocados al teatro comunitario en espacios abiertos como el grupo *Teatro Escénico Popular*".

Luis Mario Moncada sintetiza los lineamientos de la máxima casa de estudios hacia el teatro en general: rescate del repertorio universal dentro y fuera de la Universidad; apoyo y difusión del teatro universitario y la experimentación. "Posiblemente en este último punto entraría el teatro callejero por el manejo de un lenguaje escénico particular", comenta, para después añadir que la UNAM concibe a esta expresión "como una actividad más".

Empero, la dirección de Teatro y Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México ha retomado -seguramente sin proponérselo- algunos principios del teatro callejero. Claro ejemplo de lo anterior es la actividad organizada recientemente en todas las escuelas y facultades de la UNAM: Con el uso de un "carromato" (carro de dos ruedas con toldo) un grupo de teatro itinerante presentó diversas obras ante la comunidad estudiantil, con el objeto de acercarla al arte escénico.

"Si el público no asiste al teatro, entonces el teatro irá al público", esta vieja premisa que llevó a la práctica el *Teatro Trashumante* del INBA -entre otros muchos grupos- en los años sesenta, ahora es aplicada por algunos artistas soñadores al interior de la universidad más importante de Latinoamérica.

4.2 SOCICULTUR (DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL)

Confusión e ignorancia: los trabajadores de Socicultur se echan unos a otros "la bolita". En las oficinas de la dependencia, ubicadas a un costado del céntrico metro San Cosme, nadie sabe, nadie fue. El poco trabajo que Socicultur ha realizado con grupos de teatro callejero de repente parece borrado de la memoria de esta instancia burocrática.

Después de varios recorridos ida y vuelta por las instalaciones -desde la oficina del secretario particular del director general hasta otras áreas subordinadas- alguien indica que la única persona "conocedora" del tema es Georgina Velázquez, jefa de la Unidad Departamental de Promoción y Difusión del Área de Acción Social.

"A través de Acción Social se llevó a cabo un programa de trabajo con niños de la calle cuyo objetivo era reintegrarlos a sus familias y a la sociedad. La estrategia consistía en varias actividades; una de ellas era el trabajo de campo basado en el montaje de obras teatrales callejeras coordinadas por Guillermo Díaz -presidente del **Programa de Teatro Callejero (PROTECA)**-. Es Velázquez quien habla, teniendo como marco una reducida pero bien iluminada oficina.

Con actitud solemne y en voz baja, Georgina -mujer de edad no muy madura- narra que el proyecto duró año y medio, concluyendo en 1996. Tal programa, expresa, incluía a los niños como actores, lo que les permitía plasmar sus vivencias y sentirse útiles. A su vez, las obras transmitían mensajes que sensibilizaban a la gente acerca de la condición de los niños callejeros.

APOYO "MERAMENTE LOGÍSTICO"

En medio del característico ambiente de las dependencias gubernamentales -tecleo incesante de máquinas de escribir, llamadas telefónicas, pasos que se dirigen de un lado a otro- se descubre el papel de Socicultur en el desarrollo del teatro callejero en la Ciudad de México, en voz de la jefa de Promoción y Difusión de Acción Social: "Socicultur conoce de la existencia del teatro callejero; se le ha brindado apoyo para que se presente en las colonias populares de la ciudad, y manifieste los problemas cotidianos de la urbe con la participación de la gente de los barrios".

Este apoyo del que habla Georgina Velázquez era "meramente logístico", es decir Socicultur proporcionaba equipo técnico, lonas, transporte, difusión, papel para la propaganda y comida para los actores. "Los grupos teatrales solicitaban únicamente este tipo de apoyo, ellos organizaban por sí mismos los montajes", aclara.

Otra agrupación teatral que ha participado con Socicultur es **Zopilote**. Como parte de un programa piloto en las zonas más marginadas de la Delegación Gustavo A. Madero, **Zopilote** presentó obras que abordaban los problemas de aquellos barrios con el fin de "crear conciencia e integrar a la gente en la solución de los mismos". Dicho programa inició a finales de 1995 y fue suspendido en los primeros meses del 96.

IMPORTANTE, LA PARTICIPACIÓN DE ORGANISMOS NO GUBERNAMENTALES

Velázquez considera que sí existe un movimiento de teatro callejero en la Ciudad de México: "Ha ido creciendo, pero aún no se consolida. Para esto es muy necesario el apoyo de diversos organismos". Por parte de Socicultur, el apoyo del que habla la funcionaria terminó en 1996 cuando el DDF (Departamento del Distrito Federal) disminuyó el presupuesto e hizo una "reestructuración" del programa. El trabajo con los niños de la calle pasó de la Unidad de Acción Social a la Dirección General de Protección Social del DIF. De esta manera, los montajes callejeros coordinados por Guillermo Díaz fueron cancelados.

Georgina se muestra convencida de la importancia de que participen las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) en la expansión del arte escénico callejero: "Hacen falta dos cosas para que la gente conozca y participe de esta actividad artística. Primero, una integración de los grupos teatrales -porque al parecer la comunicación entre ellos no es muy amplia-, y segundo, difusión de las actividades. Así las ONG y los grupos se organizarían retomando puntos estratégicos".

Sobre la tan mencionada cooptación por parte del gobierno que argumentan los actores del **CLETA** y Moisés Miranda -de la **Compañía Teatro de Calle-**, Georgina Velázquez simple y sencillamente dice desconocer al respecto.

4.3 CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI (CITRU)

Creado por decreto presidencial durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA o CONACULTA) es un gigantesco "monstruo institucional", que se encarga de coordinar las actividades culturales del país. Entre las enormes instituciones que lo conforman se encuentran el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Como señala Eduardo Contreras, Coordinador de Investigación del CITRU, el CNCA "no rige, pero sí coordina la labor de todos los organismos que están bajo su tutela y además reparte los presupuestos".

El INBA es la instancia directa responsable de la enseñanza, el apoyo y la difusión de las múltiples actividades artísticas que se desarrollan en México. Está integrada por tres subdirecciones generales: de Difusión y Administración, de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional, y de Educación e Investigación Artísticas. A esta última pertenecen -entre otros órganos- el CITRU y la Escuela de Arte Teatral (EAT).

Y es precisamente un directivo del CITRU quien externa, a título personal, una visión general de cómo el INBA se relaciona con los hacedores de teatro callejero en la Ciudad de México.

"MEJOR HABLAR DE TEATRO AL AIRE LIBRE"

Las inmensas instalaciones del Centro Nacional de las Artes (CENART) -ubicadas en Río Churubusco esquina Calzada de Tlalpan- son el escenario de la entrevista.

"El INBA reconoce la existencia de un teatro al aire libre más que de un teatro callejero. Este término resulta ambiguo; en cambio, si se habla de teatro al aire libre es más fácil ubicarlo entre los proyectos del INBA". Con lenguaje fluido y asumiendo la actitud del profesor que da una cátedra, ejemplifica: "En los centros de investigación se da cuenta de la mayoría de los trabajos teatrales presentados en el país, como es el caso del *Anuario de Teatro en México*, elaborado por el CITRU, y en el cual se incluyen las obras al aire libre. De este modo, el INBA asume que el teatro callejero existe, aunque no se mencione como tal".

Añade que, por otro lado, la Coordinación Nacional de Teatro ofrece apoyos y espacios para actividades de teatro escolar y amateur "entre las que se puede manifestar la modalidad callejera, pero no necesariamente".

A su vez, el coordinador de investigación del CITRU explica que los planes de estudio de la Escuela de Arte Teatral contemplan la enseñanza de ciertas técnicas para el teatro al aire libre: "En la EAT sí existe una capacitación para la calle. Se estudian el movimiento corporal, el manejo de la voz, la escenografía y la utilería, que consiste en zancos, mojígangas, coturnos (zapatos de suela muy elevada)...".

Según Contreras, el INBA orienta en el uso de los elementos estéticos de acuerdo con el espacio. Así, el teatro callejero es para los alumnos "una posibilidad" dentro del mundo del teatro.

SÓLO UN ACUERDO COLECTIVO

De aspecto intelectual, serio, el joven investigador y profesor de la EAT expone la relación del INBA con el teatro callejero en la Ciudad de México. A lo lejos, a través de las ventanas cuadradas de la torre de la Dirección del CENART, se alzan como enormes fantasmas grises algunos edificios característicos de la capital.

En lo referente a la existencia de un movimiento teatral callejero, observa que más que un movimiento se da un seguimiento espontáneo común, sin organización ni convivencia. "Movimiento sería que todos tuvieran conocimiento de los otros y se congregaran para determinar la forma, el contenido y el procedimiento para realizar el teatro callejero de una manera común; lo que se presenta, en cambio, es más bien un acuerdo colectivo".

Personalmente, Eduardo dice desconocer si existe alguna organización que se dedique de lleno al teatro callejero. "Algunos organismos que pudieran integrar a actores que de repente realizan trabajos en espacios públicos, son la OTIM (Organización de Teatro Independiente de México), y la AITA (Asociación Internacional de Teatro Amateur). La primera reúne a grupos no institucionalizados y como organismo tiene muy poca actividad; la segunda agrupa a gente no profesional, es decir, que no vive del teatro", explica.

El CITRU, en particular, reflexiona sobre el trabajo teatral en México y asiste a los eventos; así, la relación con los grupos teatrales se limita a su estudio. "Entre 1987 y 1990, el investigador José Ignacio Gutiérrez de Velasco abordó el tema del teatro independiente mediante un seguimiento de la labor del **CLETA** y **Zumbón**. Otras investigaciones fueron las realizadas por Donald Frishmann -quien estudió el teatro popular- y la de Josefina Alcazar, quien se enfocó al *performance*".

Otros de los grupos de teatro independiente -no necesariamente callejero- que el CITRU conoce son el *TECOM (Teatro Comunitario)*, *Contigo América* y la *Compañía de Teatro en Vecindades*. Sin embargo, Contreras admite no estar enterado de los encuentros y festivales de teatro callejero que se han mencionado en este reportaje.

"EL TEATRO ES ELITISTA EN LA MEDIDA EN QUE LO QUIERA LA GENTE"

Sobre la muy mencionada "cooptación" hacia los actores callejeros de parte del Estado, afirma: "En mi ámbito, que es el académico, no existe la cooptación; si la hay seguramente es a título individual, no como institución. ¿Cooptación política? Tal vez se da en lo académico cuando se especifica una creencia institucional y se encamina a los alumnos necesariamente hacia ella. Cooptación en otro sentido tal vez ocurra en la Coordinación Nacional de Teatro que es la encargada de la producción de eventos teatrales".

Cuestionado sobre el elitismo del INBA y su desdén hacia la cultura popular, Eduardo se defiende: "La función del INBA es proporcionar una referencia cultural de alta calidad a la sociedad. No necesariamente dirigida a las clases media y alta; en el Instituto se reconoce también al teatro popular, siempre y cuando sea de calidad".

"El teatro -prosigue- es elitista sólo en la medida en que lo quiera la gente. Debe costar, si no se fomentaría la mediocridad y la espera del subsidio. Se esmera más el actor callejero que sabe que si no lo hace bien no le pagan, por eso el teatro cuesta lo que se invierte en él".

"NO ES OBLIGACIÓN DEL ESTADO HACER CULTURA"

De acuerdo con el funcionario, el INBA realiza actividades donde "puede haber teatro callejero", es decir, no existe un apoyo explícito. Declara que al Estado se le obliga a tener una política cultural: "La sociedad espera que el Estado tenga control y opinión sobre todos los fenómenos culturales, pero resulta que el arte es una dimensión social, no puede ser monopolio estatal".

Así, Contreras especifica que el Estado debe respetar todas las actividades artísticas, no duplicarlas ni competir con ellas: "Si el teatro callejero por sí sólo se mantiene, no hay necesidad de intervenir".

"No es obligación del Estado hacer cultura. Es más sano que las organizaciones civiles apoyen las actividades culturales, de lo contrario se daría una cultura estatal y no habría pluralidad. Si la sociedad es débil para organizar actividades culturales y se atiene al Estado fuerte, entonces éste se aprovecha de la situación. Está mal pensar que si el Estado me ayuda lo hará a mi conveniencia, eso es atenerse y pensar que no va a interferir en la labor artística", afirma contundente el miembro del CITRU.

En ese sentido, Eduardo concluye que el Estado no puede ni debe competir con los intereses del teatro callejero, dado su carácter contestatario: "Al Estado le corresponde únicamente cubrir necesidades de producción de eventos artísticos, es decir, cubrir huecos culturales que nadie cubre. De aquí la importancia de que la sociedad deba organizarse y satisfacer por sí misma sus demandas tan diversas".

4.4 UNIÓN DE VECINOS Y DAMNIFICADOS "19 DE SEPTIEMBRE" (UVYD-19)

Es muy difícil encontrar en la Ciudad de México organizaciones no gubernamentales enfocadas a la cultura. Y mucho más difícil si se trata de organismos que hayan tenido trabajo conjunto con grupos o individuos del medio teatral callejero. Las opciones se cierran y resulta que las dos únicas organizaciones, netamente civiles y con experiencia suficiente en la coordinación de eventos de teatro callejero, son la Comisión Cultural de la UYD-19 y el **Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)**.

"Luego del terremoto del 19 de septiembre de 1985, en el mes de octubre del mismo año, surge en la colonia Roma la UYD-19, como una alternativa de organización social para enfrentar el grave problema de la vivienda y la incapacidad gubernamental para resolverlo", escribe Fernando Betancourt, coordinador general de la Comisión Cultural, en el libro *Una experiencia cultural de la sociedad civil*.

La Comisión Cultural surge paralelamente a la creación de la UVYD-19 y es integrada por el grupo **Zopilote**, cuyos miembros residían en la colonia Roma. "En muchas ocasiones, se nos preguntaba el por qué de una comisión cultural y nosotros siempre respondimos que el ciudadano tiene intereses diversos, que el ser humano es múltiple, por lo cual resulta imprescindible el más amplio desarrollo; esta es la justificación de las instancias culturales en cualquier tipo de organización", continúa Fernando, quien también es director de los "zopilotes".

Su hermano Ignacio agrega al respecto que la UVYD-19 entiende que el ciudadano es un ser plural, y que la diversidad de sus demandas debe ser cumplida. "Luchar y organizarse por la democracia es también luchar por el arte y su disfrute. El ciudadano no es un ente sólo económico o político; también sueña, posee una sexualidad, tiene ganas de jugar, etcétera".

La instancia cultural del organismo se enfoca a la promoción y enseñanza de todas las artes con una orientación popular, entendiendo este término como "lo necesario para la evolución de la mayoría, lo útil para lo humano global, lo que ayude a avanzar hacia la democracia".

IMPULSO A LA CULTURA POPULAR

En lo que respecta al teatro, la UVYD-19 ha organizado desde 1988 los "Encuentros Callejeros", invitando para ello a múltiples grupos nacionales e internacionales. "Como organización, la UVYD-19 impulsa la cultura popular, pensamos que las reivindicaciones culturales son una necesidad de la gente. Al teatro lo apoyamos con la organización de los encuentros callejeros; nos preocupamos por mantener y reforzar al gremio", interviene Mario Enrique Martínez, encargado de prensa y propaganda en la Comisión Cultural.

Por su parte, Ignacio Betancourt, dramaturgo del grupo **Zopilote**, expone en sus *Crónicas de los encuentros callejeros de arte*: "La Comisión Cultural de la UVYD realiza muchas de sus actividades en coordinación con organizaciones locales, esto le otorga dos cualidades a su trabajo: no es vertical, ni resulta una posición paternalista. Participan los vecinos que el público ve a diario, no hay demagogia, se habla de cosas comunes, no se hace propaganda ideológica, son simples ganas de ganar espacio para que el arte se manifieste de manera popular".

El Estado, a través del CNCA y el INBA, ha brindado apoyo técnico (tapanco, luz, sonido) a los encuentros callejeros de teatro -para ello, la UVYD tuvo que superar primero múltiples trámites burocráticos-. "La Comisión Cultural (...) respaldada por la fuerza que da la organización de miles de vecinos, obtuvo estos apoyos consciente de que es un derecho de todos los ciudadanos la utilización de recursos oficiales, que tradicionalmente son usufructuados sólo por quienes apoyan al partido en el poder", concede Ignacio quien es también encargado del área de "Análisis y Educación".

"NO SÓLO EL TEATRO CALLEJERO"

Si bien los miembros de **Zopilote** ya han externado sus puntos de vista sobre el teatro callejero en el capítulo anterior, en este apartado al manifestarse como integrantes de la Comisión Cultural de la UVYD-19 hacen énfasis no sólo en su labor de apoyo hacia el teatro callejero, sino también en su contribución al desarrollo de otras expresiones artísticas populares.

Fernando Betancourt explica, por ejemplo, que gracias a la permanente labor de su organización "hoy se puede hablar de la apertura de espacios conquistados para la sociedad civil, específicamente para la expresión artística y cultural; de la incorporación de muchos trabajadores artísticos a la realización de actividades independientes; de contribuir a la formación de un público cada vez más apto para el disfrute estético; y del fortalecimiento, a su vez, de la misma UVYD-19 mediante las actividades culturales".

La revaloración de los espacios públicos para la promoción del arte y la cultura es una premisa fundamental en el desempeño de la Comisión Cultural. No sólo el teatro de **Zopilote**, sino el de otros tantos grupos capitalinos, ha hecho de la calle un espacio privilegiado. Simplemente los encuentros callejeros han contado con una elevada participación y han llegado a extenderse durante varios días. También la danza contemporánea, la música, el cuento y la poesía, las artes plásticas, la exposición y venta de libros, revistas y objetos artísticos, cuentan con el apoyo de la Comisión Cultural.

4.5 CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA (CLETA)

El surgimiento del **CLETA** fue espontáneo, es decir, sin planeación alguna. El 21 de enero de 1973, un grupo de estudiantes de Arte Dramático de la UNAM tomaron las instalaciones del Foro Isabelino a manera de protesta.

El motivo de tal suceso fue el conflicto entre los estudiantes y el Jefe del Departamento de Teatro de la UNAM en aquel entonces, Héctor Azar. Éste y Leopoldo Zea, director de Difusión Cultural, impidieron la presentación de la obra *El fantoche lusitano*, lo que obligó la movilización de los estudiantes que iban a representarla (entre ellos, actuales miembros del grupo **Zumbón** y Luis Cisneros, hermano de Enrique, "el Llanero Solidario").

La toma del Foro Isabelino poco a poco comenzó a adquirir connotaciones políticas, y fue utilizada por varios grupos políticos y culturales que defendían distintos intereses. Finalmente, surgiría el **CLETA** como un movimiento universitario contrario a la monopolización del poder y de los presupuestos por parte de los directivos teatrales de la UNAM y el INBA.

O como escribe Enrique Cisneros en *Si me permiten actuar*: "A pesar del espontaneismo, de la falta de preparación, de su origen burgués y pequeño burgués, **CLETA** cuestionó en los hechos y con trabajo las estructuras burocráticas osificadas del teatro nacional y de los quehaceres de difusión cultural".

PROPUESTAS ACTUALES

En el documento titulado *¿Qué es CLETA?*, aparece la autodefinition de esta agrupación no gubernamental: El **CLETA** es "una organización cultural formada por CLETAS autónomos y una coordinación central que tiende a implementarse como un organismo nacional e internacional".

"Los CLETAS -continúa el documento publicado por la misma organización- son centros culturales que trabajan fundamentalmente en las áreas de la propaganda, el arte y la educación proletaria, centros integrados por trabajadores, estudiantes y difusores culturales cuyo punto de unidad es conocer, rescatar, generar y difundir conjuntamente con obreros, campesinos y en general sectores marginados, nuestros valores culturales, con el fin de contribuir al desarrollo de la conciencia de clase y a la organización política de grupos cuya lucha se encamina al exterminio del sistema de explotación del hombre por el hombre, y en consecuencia por la construcción del socialismo".

Al respecto del trabajo en las áreas de propaganda, arte y educación proletarias el **CLETA** cuenta con publicaciones como *El Machete*, *El Chido*, carteles de personajes revolucionarios como el "Ché" Guevara o Emiliano Zapata, así como promotoras culturales que hacen labor en escuelas de educación media superior y universitaria. Las brigadas teatrales, conformadas de dos a cinco actores, representan otra modalidad muy efectiva, ya que son capaces de hacer teatro adaptándose a las circunstancias de los espacios públicos y a las necesidades del público en turno.

"SOMOS RADICALES, PERO NO ILEGALES"

En la breve historia del teatro callejero en la Ciudad de México, presentada en el capítulo I, damos cuenta de cómo el **CLETA** fue la primera organización que logró conjuntar los esfuerzos y creatividades de decenas de artistas que pretendían transformar a la sociedad por medio del teatro.

El teatro callejero y popular de esta urbe le debe al **CLETA** la "ocupación" -"gracias" a muchos enfrentamientos con la policía- de calles y espacios públicos que han servido de escenarios para la comunicación, y el enriquecimiento cultural de los "estresados" habitantes del DF. Ejemplos: la Alameda Central y el ya destruido Foro de la Casa del Lago de Chapultepec.

El Estado se ha encargado de golpear una y otra vez el trabajo de los "cletos" por su incansable desempeño artístico e irrenunciable anhelo por concientizar a la clase trabajadora. Tachada de "organización política subversiva", el **CLETA** se defiende con los argumentos publicados en *El Chido* del 8 de octubre de 1997.

Al gobierno mexicano -se escribe- "no le entra en la cabeza que pueda haber una organización cultural que haga política, pero que su objetivo no sea crear estructura para la toma del poder". Y arremeten los "cletos": "Somos radicales como lo fue Emiliano Zapata, Flores Magón, Morelos o Genaro Vázquez, pero nuestra arma de lucha es la cultura (...) Por eso no somos ilegales, pues el teatro, los carteles, los festivales no pueden hacerse clandestinamente sino que todo nuestro trabajo es abierto y dentro de los cánones constitucionales".

"En nuestros casi 25 años de existencia no hemos trabajado para crear estructuras políticas para tomar el poder. Colaboramos con organizaciones que sí lo hacen, hemos sido importante semillero del movimiento político pero nosotros seguimos sosteniendo nuestra convicción de que todo lo que sea benéfico para la revolución es bueno para CLETA, y laboramos en el terreno cultural contribuyendo a la toma de conciencia de clase de los trabajadores, siendo nuestros medios la poesía, el teatro, la música...".

5. VISIÓN DEL PÚBLICO CON RESPECTO AL TEATRO CALLEJERO

Ahora es el turno del "monstruo de los mil ojos". Del público chilango al que van dirigidas las anécdotas, los mensajes y la gracia de estos juglares del asfalto, histriones urbanos que hacen del espacio público el medio exacto para entablar comunicación con cientos, seguramente miles de espectadores espontáneos.

Diversos escenarios, público heterogéneo. Jardín de Indios Verdes, Alameda Central, plaza de Santo Domingo, Zócalo, Coyoacán... son algunos de los microcosmos ciudadanos donde el arte teatral callejero comulga con el pueblo, con la masa fragmentada que inesperadamente se colectiviza alrededor de una representación.

Sin necesidad de amplios conocimientos teatrales, sin importar que no sepan a profundidad de las características y objetivos del teatro callejero, es más, sin conseguir una definición de esta corriente teatral -aún así- los espectadores tienen argumentos para reconocer el esfuerzo y la calidad artística que a cada segundo despliegan estos singulares teatreros.

PARTE DE NUESTRA CULTURA

"Estas representaciones son parte de nuestra cultura mexicana. No necesitan de mucho estilo comunicativo y consiguen estar al nivel del pueblo, así es mucho más fácil atraparlo", dice Roberto Hernández García, abogado de 44 años de edad, quien junto a sus dos pequeños hijos, liberaba múltiples carcajadas ante una actuación dominical del mimo Jairo Makosay del grupo **Teatro Ambulante**, en la Plaza Centenario de Coyoacán.

"Es una forma de expresión excelente -comenta emocionada y sorprendida Mónica Pérez Caballero, de 25 años y con licenciatura en Administración de Empresas-. Los actores son muy creativos, ya sea que hablen o recurran a la pantomima son capaces de hacer sentir a la gente".

Al término de una presentación más de la obra *Eurídice* por parte del grupo **Zumbón** en la populosa colonia Guerrero, Mónica opina que este teatro "es parte de nosotros porque conserva tradiciones, raíces y alimenta a la cultura popular".

Tan variado es el público de una obra callejera como diferente su condición social, y manera de ver este tipo de manifestación. Para Francisco Dimas Ruiz, joven de 21 años y ayudante de electricista, las representaciones teatrales "son bonitas porque hacen reír a la gente y uno la pasa bien".

Vestido a la usanza "chola" -ropa de talla extremadamente grande, gorrito de lana y la característica cadena colgando del bolsillo del pantalón- Francisco no deja de abrazar a su novia mientras afirma con acento del barrio: "Para mí esto es una distracción a la mente más que un mensaje, aunque trata de cosas de la vida porque imita a personajes de la realidad".

Algo distinto plantea el mecánico Maximino Guerrero Ibáñez, de 47 años de edad, quien a pesar del lacerante sol de la tarde contempla el trabajo teatral del grupo de Guillermo Díaz en la Plaza Tolsá, frente al Palacio de Minería: "La actuación es buena porque hace participar a la gente y la hace reflexionar sobre los problemas de los niños de la calle".

La mayoría del público entrevistado dice no ver mucho teatro callejero porque no sabe en qué lugares se presenta. Algunos sitios comunes en donde han presenciado esta actividad son la Alameda Central, Pino Suárez, Coyoacán, la Ciudadela y alguna que otra calle o plaza del Centro Histórico.

AL NIVEL DEL TEATRO DE FORO

Posible ignorancia sobre el teatro en México: el caso es que casi todos los espectadores cuestionados no encuentran diferencias sustanciales entre el teatro callejero y el de foro, o los consideran a ambos de la misma calidad.

"En primera, no se llamaría teatro callejero porque es igual al del foro; la diferencia es la paga. Yo lo llamaría un teatro de revista que divierte, presenta casos reales en broma y a la vez dirige una crítica antigubernamental para que la gente abra los ojos y se dé cuenta de que todos los partidos roban", afirma categórico el abogado penalista y ministro público en Iztacalco, Jaime García Saavedra de 34 años.

Después de observar las críticas sociales teatralizadas que hacen los niños actores del **PROTECA**, concluye que "cada tipo de teatro es bueno en su ramo, no veo ventajas ni desventajas enormes. Si los actores se presentan en la calle es porque no tienen la oportunidad de actuar en un teatro cerrado; para llegar ahí hay que pagar".

Por su parte, Georgina Flores de Vázquez, de 30 años y profesora de primaria, reconoce no haber oído hablar nunca del término teatro callejero: "Para mí las únicas diferencias son que aquí ves el teatro el tiempo que quieras y cooperas con lo que puedas, mientras que en el foro estás sentado, cómodo y no tienes tanta libertad de movimiento". Además, señala que en el teatro callejero sobresale el ingenio de los actores para improvisar, ser espontáneos y simpáticos.

Al igual que Jaime García, Georgina considera que estos artistas tienen que trabajar en la calle porque "no tienen palancas para incursionar en el medio teatral, a pesar de que tengan la capacidad suficiente". Mientras tanto, algunos actores del **CLETA** -entre jóvenes y "maduritos"- se alistan para otro montaje en el Hemiciclo a Juventino Rosas del Bosque de Chapultepec.

"El teatro callejero y el del foro tienen las mismas características. El primero se admira porque con menos recursos a veces demuestra igual o mejor calidad que la del teatro cerrado", vuelve a intervenir el abogado Roberto Hernández. "Aquí en la calle, tal vez algo muy importante es que estos actores te dirigen un mensaje concreto: 'sé fraterno, convive con los tuyos y serás feliz'".

Satisfecho con la aplaudida labor del mimo Jairo Makosay, Roberto cree que si estos artistas trabajan en la calle es porque el foro les exige educación: "Ellos son principiantes de escuelas de teatro; la calle les sirve como experiencia para llegar al foro, si no lo consiguen se quedan aquí".

De nuevo en la colonia Guerrero, la joven Mónica Pérez exclama: "Para mí el teatro callejero es un teatro popular porque llega a diferentes clases sociales. ¡Es todo un arte! Los actores tienen un gran talento y pienso que deberían tener una oportunidad para presentarse en foros cerrados, aunque aquí en la calle tienen un mayor contacto con el pueblo".

LOS PUNTOS NEGROS EN EL ARROZ

Y sin embargo, existen detalles de las obras teatrales callejeras que no agradan del todo a varios de sus espectadores. La señora Yolanda Cevallos de 57 años, por ejemplo, recomienda a los actores de Coyoacán que usen menos el doble sentido porque "venimos en familia, traemos a los nietos y nos gustaría que las actuaciones hablaran de los valores humanos".

Para Ramón Velasco, de 32 años y administrador de empresas, es bueno que en las representaciones se haga participar a la gente, "pero que no se jalonee a los niños. No me gusta que los manipulen. Hay actores que hacen reír a costa de la agresión hacia otros, esto tampoco me agrada".

Finalmente, el abogado Roberto Hernández apunta que los espacios públicos y el tipo de espectadores influyen en el desenvolvimiento del teatro callejero: "A mí me satisface más el teatro en Coyoacán porque la gente tiene un mayor nivel sociocultural y es más participativa. En cambio, en la Alameda Central la participación es más corriente y vulgar. Los actores te dan a tomar un laxante sin la menor preocupación".

6. LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE LOS ARTISTAS DEL TEATRO CALLEJERO

"Muchas personas piensan que por ponernos a actuar en la calle, somos como limosneros y que no tenemos ninguna preparación". Este es el agrio lamento que Jairo Makosay, el mimo de la voz aguardentosa y elemento del grupo **Teatro Ambulante**, no puede contener. Así como él, todos los demás actores de las agrupaciones representativas se quejan por la incompreensión de mucha gente hacia su labor artística.

Que sean ellos, los juglares urbanos, los magos de la expresión corporal y fonética, los que se defiendan con argumentos frente a la embestida discriminatoria por parte de los ignorantes y los elitistas de la cultura. Que nos expliquen cómo es -si es que existe- la formación académica de los teatreros callejeros.

En todo México no existe ninguna escuela oficial o de la iniciativa privada dedicada a la enseñanza del teatro popular y callejero. La gran mayoría de los actores integrados a estas corrientes escénicas se han preparado de manera "tradicional", para ejercer el teatro. Paradójicamente, esa educación institucional les ha servido para cuestionar con fundamentos sólidos la realidad elitista del teatro mexicano actual.

Mirar a la calle y aprender de ella para construir un arte dramático subversivo e irreverente, es un objetivo de los herederos de la *commedia dell'arte*, el circo, la carpa y el teatro político de los años sesenta.

LA FALTA DE MEMORIA

"¿Formación académica para hacer teatro callejero en México? ¡No, no existe! Es una gran desgracia que exista un Museo de Culturas Populares y que no tenga su contraparte: una Escuela Nacional de Artes Populares. Hay que preguntarle a las instituciones por qué no se organiza una discusión nacional al respecto; prefieren quedarse en el mero intelectualismo, al gobierno no le interesa. No se ha gestado un intento como el de Yucatán, en donde hay una escuela popular de trovadores gracias a un esfuerzo privado", exclama demasiado sorprendido Guillermo Díaz, presidente del **PROTECA**.

En otro rincón de chilangolandia -un edificio de departamentos en la colonia Juárez- Enrique Cisneros del **CLETA** hace un poco de historia. Recuerda cómo era la formación académica de los años setenta y su influencia en el teatro popular. "La formación era jodida, sólo métodos pedagógicos del siglo pasado: Brecht, Stanislavsky. Mucha gente, por lo mismo, traía vicios como impostar la voz y hablar como 'gachupas'. Afortunadamente, los grupos más nuevos de **CLETA** no tienen esa preparación".

Advierte que se debe realizar una sistematización de las teorías y técnicas teatrales de Luis Valdés, Augusto Boal, Enrique Ballesté, líder de **Zumbón**, y del **CLETA** -por mencionar algunos- para que se imparta una formación más actual y a nivel popular: "Se ha dado una revolución en la formación actoral, por ello debe haber una nueva preparación académica que conjunte lo pragmático con lo teórico".

El "zopilote" Mario Enrique Martínez coincide totalmente, sin saberlo, con el líder del **CLETA** acerca de la necesidad de una sistematización de todas las experiencias del teatro popular y callejero a partir de los años setenta. "No existe una memoria ni una historia de las experiencias teatrales. Como **Zopilote**, esperamos realizar un coloquio y una publicación para celebrar nuestro XXX aniversario".

"LA ACADEMIA DE TODAS FORMAS NOS MANDA A LA CALLE"

Ante la falta de academias especializadas o carreras específicas de teatro callejero, los actores procuran "exprimir" el mayor conocimiento posible de las escuelas tradicionales para después enriquecerlo e incluso trasladarlo a un plano popular.

Pedro Miranda del elenco Teatro de Calle, considera que el menosprecio por establecer una enseñanza del teatro popular y callejero se debe a factores culturales, a la mentalidad "pequeño burguesa" de los estudiantes de teatro, creada a su vez por los aparatos oficial y privado del teatro en México que elitizan y monopolizan lo que ellos consideran arte y cultura.

"Como ya dije, el teatro callejero es el patito feo del teatro mexicano. La mayoría de la gente estudia arte dramático porque quiere llegar a un lugar donde hay luces, maquillaje, donde te tomen fotos en el camerino. Tal vez esa sea su necesidad. Muchos no quieren hacer teatro callejero porque lo ven mal; piensan: '¡Cómo yo, después de estudiar cinco años en la universidad, me voy a ir a la calle!'; te digo, piensan que no les queda".

Y sin embargo, como dice Pedro, las escuelas de paga como la que pertenece a la ANDA -la Andrés Soler- o el CADAC -esta última de Héctor Azar- "van a mandar a los estudiantes a la calle, simplemente porque no hay fuentes de empleo".

"En las escuelas te enseñan únicamente el teatro de foro porque te quieren decir cómo vivas, cómo comas, es decir, te manipulan; y en la calle no, aquí no imponemos una forma de ser, aquí somos libres", afirma Miranda con el semblante hinchado de orgullo.

ACTORES "LEÍDOS Y ESCRIBIDOS"

Para quien lo dude, estos incansables artistas cuentan con una larga preparación que en realidad nunca termina (cada día aprenden algo). Cada agrupación se empeña por diversos medios y estilos, en enriquecer su trabajo escénico al retomar lo que consideran más valioso de una amplia gama de teorías y técnicas.

Por ejemplo, en el caso de **Zumbón** su historia refleja la necesidad de cambios tácticos para mejorar constantemente el nivel estético. Ernesto López ya había hablado de esto. Surgido de la efervescencia política que conllevó el nacimiento del **CLETA**, el grupo **Zumbón** ha pasado de una trayectoria en la que al principio "importaba más lo que decíamos, no cómo lo decíamos", a una etapa más reciente enfocada al perfeccionamiento del trabajo escénico.

"Actualmente tenemos una crisis como grupo por el hecho de definir nuestro papel como artistas comprometidos con la política o con el arte mismo", explica un poco preocupado.

"Antes -continúa- se manejaba mucho por ideas políticas la cuestión de la creación colectiva. Todos hacíamos todo: textos, iluminación, sonido, vestuario. Recuerdo que hasta nos poníamos a pintar la escenografía, ya te imaginarás cómo quedaba. Nos dimos cuenta que para mejorar la calidad teníamos que especializarnos y dividir el trabajo".

Así como narra Ernesto, los integrantes se enfocaron a estudiar aspectos específicos del teatro. Por ejemplo, Pancho aprendió iluminación y sonorización en el Centro Nacional de las Artes; Enrique Ballesté se ha perfeccionado en Literatura Dramática; Abigail en baile de salón, además de que imparte talleres de títeres; y Ernesto está enriqueciendo sus estudios de la UNAM con cursos de iniciación artística e historia del arte en el INBA.

Además, ahora **Zumbón** cuenta con un director de escena -Jesús Coronado- y el resto de los integrantes ("Tonino" y Víctor) se desempeñan como profesores en universidades, e imparten diversos talleres.

"...SER MIMO ERA COMO SER UN VAGO"

Para Jairo Makosay, miembro de **Teatro Ambulante**, querer ser mimo representó de inmediato la desaprobación de sus padres -comerciantes del sur del país sin ninguna ascendencia artística-: "Me decían que era un vago porque actuaba en la calle, a pesar de que estudié en la ANDA tres años de arte dramático, año y medio de pantomima, presencia escénica, vocalización, dicción, y todavía me sigo instruyendo, tomando talleres cada vez que hay una oportunidad".

Al igual que los demás actores, remarca la inexistencia de escuelas formadoras de teatro callejero. Dice que para pantomima callejera no hay academias específicas sólo para la "tradicional", como las escuelas de expresión corporal del INBA, la ANDA y algunas independientes. En tales academias se abarcan aspectos como la expresión facial, manual, corporal, estructura teatral, manejo de guión, dirección y presencia escénica.

Jairo pone el dedo en un punto que desafortunadamente es muy real y limita las aspiraciones de quien contando con escasos recursos económicos, desee estudiar actuación o pantomima en escuelas privadas: "Es lo que te decía hace rato acerca de los compadrazgos y parentescos; si quieres estudiar esto dependerá de tu posición económica, tus conectes y de alguien que te respalde o que por tu cuenta te respalde".

En ese instante, un niño distrae la atención de la charla al gritarle insistentemente a un compañero de Jairo que se estaba maquillando: "¡Payaso, payaso!". Al darse cuenta de la gritería del niño, Makosay visiblemente molesto le instruye: "Si le dices mimo tal vez te haga caso". El pequeño sólo alcanza a mirarlo con ojos desconcertados.

LOS CAMINOS DE LA ACADEMIA

Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, concluyó la carrera de actuación en el INBA. Posteriormente ingresó al Centro Universitario de Teatro (CUT), "siguiendo la visión de teatro que tiene el maestro Héctor Mendoza". De ahí en adelante continuó con su formación profesional, realizó teatro universitario y desde hace diez años se ha enfocado al "teatro afuera de las cuatro paredes".

El trabajo del **PROTECA** incluye la impartición de cursos y talleres de actuación, dirigidos principalmente a los "niños y jóvenes de la calle". Guillermo comenta un poco sobre la dinámica de tal enseñanza: "En nuestros cursos hay una preparación teórica que no es muy abundante porque casi no nos remontamos a la historia del teatro, ni a la historia del arte, sino principalmente a acciones muy concretas que van a producir un enriquecimiento en el alumno: improvisación, actuación básica, voz, trabajo corporal; asuntos que nos remiten siempre a la práctica".

Alguien que no llevó a efecto una formación estrictamente académica es el "Llanero Solidario". Sin haber cursado Filosofía y Letras en la UNAM, de donde egresaron varios personajes actuales del teatro callejero, el líder del **CLETA** se reconoce abiertamente como un aprendiz básicamente autodidacta y de raíz más empírica que teórica.

"Aunque no estuve en Filosofía (a lo mejor después me doy una vuelta) he aprendido mucho de talleres impartidos por Eugenio Barba, Enrique Ballesté, Augusto Boal y Luis Cisneros -mi hermano-".

En cuanto al grupo **Zopilote**, Mario Enrique Martínez explica que ellos se han preparado de "manera independiente" para el trabajo en la calle. Al decir esto se refiere a que han buscado por su propia cuenta las fuentes de conocimiento indispensables para su desarrollo. Entre dichas fuentes se encuentran las clases de mímica, los talleres de maestros nacionales e internacionales, como por ejemplo el impartido por el grupo callejero *San Francisco Mime Troup*, y los cursos de creación colectiva en donde los "zopilotes" aprendieron dirección y creación de la obra.

De vuelta al café clasemediero de Coyoacán, entre las conversaciones de gente "light" que se confunden con el crepitar de la llovizna, Moisés Miranda proclama que él y su hermano son los "maestros" del teatro popular en México. Sin ocultar petulancia afirma: "Mi hermano y yo les damos clases a todos los payasos, actores callejeros y mimos a nivel nacional; además, nos invitan a participar en los congresos y a ser jurados en los festivales".

¿Qué preparación tienen los miembros de la **Compañía Teatro de Calle** para ser solicitados por sus colegas de todo el país? Habla Pedro, el hermano menor: "Yo estudié acrobacia en la UNAM con los hermanos Kaluriz, quienes a través de la historia del circo en México han sido los grandes acróbatas del país. También estudié pantomima con algunos de los mejores maestros como Sigfrido Aguilar y Rafael Pimentel, y cursé Danza Contemporánea y Teatro en el CCH Naucalpan. No tengo una carrera, estudié sólo hasta el bachillerato".

Moisés, por su parte, "ha estudiado con muchos mimos" y le ha transmitido todos sus conocimientos a Pedro. Además, el mayor de los Miranda aprendió Expresión Literaria con la escritora Elena Poniatowska.

6.1 POR UNA ESCUELA DE TEATRO CALLEJERO Y POPULAR

Ante el olvido en el que se encuentra la expresión teatral callejera, la mayoría de los grupos representativos concibe como indispensable la creación de una escuela independiente que se encargue de fomentar tal actividad a las nuevas generaciones. **Zopilote** y **CLETA** son las agrupaciones que han dado pasos concretos para establecer sus propias academias de arte popular.

En 1986, se inauguró la Escuela Popular de Arte "Nahui Olin" en las instalaciones de la UUYD-19 de septiembre, en la colonia Roma. A partir de entonces, los "zopilotes" -como integrantes de la Comisión Cultural- se han preocupado por consolidar "un espacio abierto para la participación y la formación artística de la comunidad". Los talleres que imparte la Escuela -dirigidos a niños y adultos- son: dibujo, pintura, danza contemporánea, música, literatura, fotografía, periodismo y teatro.

"En nuestra Escuela se transmiten técnicas de teatro callejero, como por ejemplo las aprendidas con los grupos *Odin Theater* y *Living Theater*. Enseñamos disciplina colectiva, ejercicios para generar conciencia de grupo, y confianza e integración al trabajo de equipo. El taller lo enfocamos a teatreros y músicos", profundiza Mario Enrique Martínez, coordinador de Prensa y Propaganda de la UUYD-19.

Asimismo, piensa que a la par de una escuela especializada sería necesario que las carreras de teatro tomaran en cuenta las experiencias de este arte en la calle. Sin embargo, se pregunta: "¿Quién sería el encargado de impartir esa materia? ¿Quién tendría la capacidad para recopilar todas las experiencias? Y además ¿quién sería capaz de romper con el prejuicio de que no es necesario enseñar teatro callejero?".

Mientras tanto, el **CLETA** inauguró su Escuela de Cultura Popular el 31 de marzo de 1998 en un predio del Frente Popular Francisco Villa, ubicado en los alejados rumbos de Iztapalapa. Esta escuela marca el inicio del proyecto para sistematizar toda la información y experiencia de los grupos de arte popular y callejero, y así darla a conocer.

"Un taller de teatro callejero de cuatro horas a la semana durante seis meses es insuficiente. Por eso en la escuela, con un trabajo constante vamos a dar ese enfoque callejero popular que nadie más va a dar. El INBA no lo va a hacer porque no conoce, entonces tenemos que hacerlo nosotros", insiste Enrique Cisneros balanceando sus manos expresivamente.

La Escuela del **CLETA** cuenta con 26 cursos para niños y adultos, entre ellos: teatro, danza, literatura, música, video, acrobacia, malabarismo, técnica del payaso, serigrafía y periodismo popular.

Por su lado, los demás grupos representativos se dedican, en menor o mayor grado, a transmitir sus conocimientos y vivencias en diversos círculos. No niegan la necesidad de una escuela propia especializada en teatro callejero, ya que la academia oficial se limita a los aspectos técnicos y teóricos del teatro de foro. Incluso, los hermanos Miranda no se quieren quedar atrás y ya están construyendo lo que piensan llamar la "Escuela de Arte Popular".

El único personaje que no cree que funcione una escuela de teatro callejero es Jairo Makosay, del grupo **Teatro Ambulante**: "No creo que sirvan de mucho ni la escuela ni la especialización en la carrera de teatro, porque yo le puedo enseñar a un niño -que es como una esponjita y todo absorbe- pantomima clásica, pero no le puedo enseñar los vicios que he adquirido dentro de la actuación callejera; son experiencias que cada uno tiene que aprender".

7. LA FORMACIÓN EMPÍRICA DE LOS ARTISTAS DEL TEATRO CALLEJERO

Al parecer, las experiencias vividas por cada grupo de teatro callejero a lo largo de cada presentación son las que en verdad "moldean" su personalidad y estilo de hacer teatro. Enfrentar a la calle en una especie de batalla donde el enemigo a vencer es la atmósfera cotidiana, le brinda al juglar la oportunidad de cosechar, día con día, nuevos y vastos conocimientos surgidos de un lugar tan virgen para el arte como lo es el espacio público.

Sin menospreciar la gran importancia de la preparación académica, los actores encuentran en la práctica del teatro callejero su "alma mater". Ahora sí se puede decir que ellos son, literalmente, los mejores alumnos de la escuela de la calle.

LA ENSEÑANZA ESTILO "MEROLICO"

Guillermo Díaz -el menos "academicista" de los teatreros callejeros- subraya el valor de los espacios públicos para la formación del actor. Considera que al ser la calle un universo tan cambiante, la realidad llega a rebasar a la fantasía: "Cada montaje que haces tiene aspectos diferentes, hay sensaciones nuevas y enriquecedoras, por lo que debemos estar muy atentos de todo lo que acontece".

"Es como hacer teatro con los niños de preprimaria, te das cuenta de que surgen cosas tan espontáneas. ¡El niño es tan auténtico, tan natural, que él no actúa! ¡Él es y así habla, se expresa, baila...! En el teatro de calle esta situación es un poco similar: uno tiene que actuar con toda la naturalidad posible", exclama tan excitado que hasta unas fugaces chapas invaden sus blancas mejillas.

- Guillermo, ¿cómo enseñas en la práctica teatro callejero?

- Miren, esto nos remite mucho al origen del teatro. ¿Cómo se enseña a un mago o a un merolico callejero? ¡Pues andando con los merolicos callejeros! El merolico lo primero que le enseña a otro es "¡cárgate el veliz! ¡Vamos a trabajar!" ¡Así aprenden! En el teatro callejero es un poco lo mismo. ¿Cómo aprenden los muchachos nuevos? "¡Órale, chavos, ayúdenme a cargar! ¡Ayúdenme a montar esto!" Y ellos van aprendiendo cómo colocar las cosas, cómo distribuir la utilería en escena; como espectadores a escuchar atentos a los personajes. Y yo le digo, por ejemplo, a una de las compañeras: "Quiero que te aprendas el personaje que hace ella, obsérvala". Y luego claro que vienen los cursos y talleres de actuación.

LA EDUCACIÓN ECLÉCTICA

Mario Enrique Martínez ha conseguido otro cigarrillo, lo enciende, da el "golpe" y define otros elementos que le han sido útiles a **Zopilote** para su desarrollo escénico. "En muchos sentidos nuestra formación ha sido autodidacta, es decir, no necesariamente escolar, yo la llamaría más bien ecléctica porque nos hemos apropiado de diversas corrientes, como la carpa, el teatro de revista y la pantomima".

"La experiencia -prosigue- es valiosísima, te obliga a adecuar tu capacidad actoral a la calle. ¡Qué no se aprendería de toda la gente que es rica en experiencia callejera! Ellos son los que deberían enseñarnos. Por la calle debes estar en una preparación constante; siempre va a existir una necesidad cambiante de expresión".

Sobre el trabajo cotidiano de **Zopilote** (cómo preparan sus obras, quién o quiénes coordinan, cómo se dividen las labores...), Mario explica que en un principio el grupo tenía una organización vertical, con funciones diferenciadas, esto es, con director, dramaturgo, actores... "Pero ahora esto es diferente. Somos una colectividad sin descuidar el área de trabajo de cada quien".

Poco a poco, también **Zopilote** aprendió cómo era más conveniente trabajar: "Antes montábamos obras universales, después fueron improvisaciones y Nacho Betancourt las estructuraba con las ideas que entre todos aportábamos".

LA IMPROVISACIÓN Y EL TEATRO DE PARTICIPACIÓN

Como mimo callejero, Jairo Makosay sabe perfectamente que el espacio público da muchísimas posibilidades de enseñanza, y sobre todo de aprendizaje. En el capítulo anterior, este personaje había expuesto el carácter básico de la improvisación como elemento de la formación actoral; ahora remarca que aquélla también es fuente de conocimiento.

Veamos por qué: "Cuando empecé a actuar hacia pura pantomima clásica en la calle, no me metía con el público, no hacía nada. Después me desaparecí nueve años de México porque estuve en Centro y Sudamérica haciendo pantomima y música. Cuando regresé ya había unos mimos de Sinaloa en la Zona Rosa que habían acostumbrado a la gente al "teatro de participación", a la pantomima-teatro -lo que hacemos ahora-. Sin saber esto, yo empezaba a actuar y a los quince minutos que ya se había juntado la gente yo los quería involucrar en la actuación, pero de repente se iban. Entonces, me sacaba de onda porque yo estaba dando lo mejor de mí".

Jairo se dio cuenta que la "movida" ya había cambiado, que ahora eran sólo cinco minutos de pantomima y lo demás de teatro de complacencias o participación. La experiencia le había enseñado así un modo de actuar que tenía que asimilar.

Con todos estos argumentos, los teatreros callejeros demuestran que cuentan con las herramientas necesarias para desempeñar su arte en los espacios públicos, y no dejar insatisfecho a un espectador siempre exigente. El mito de la falta de preparación de los actores callejeros se derrumba como una roca en el despeñadero. La "amenaza" de esta expresión escénica continúa y se resiste a desaparecer.

CAPÍTULO IV. PERSPECTIVAS DEL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

La historia de la Ciudad de México se escribe día a día en las tradiciones, costumbres, modos de vivir y de pensar de millones de capitalinos. La vida en los barrios más diversos — desde la frontera invisible con ciudad Neza hasta las barrancas hostiles de Santa Fe— se construye y alimenta de una realidad paradójica, cambiante e inmóvil, ajetreada y apática, de un monstruo que nace y muere cada 24 horas, de una ciudad que por englobar todo a la vez es eternamente contradictoria.

El arte en las calles, la manifestación de lo popular en cada esquina al pie del semáforo, en las banquetas, pasillos, alamedas, parques, plazas y otros tantos espacios "ocupados" se revitaliza por una dinámica nueva y cambiante: la dinámica de los símbolos que comunican, estrechan, subvierten. Empero, como urbe de contrastes por antonomasia, la Ciudad de México aguarda en su seno una semilla que puede contribuir a su florecimiento o a su autodestrucción.

El arquitecto Manuel Larrosa, fino observador de la cotidianidad urbana, reflexiona sobre esta ciudad y hace una metáfora de ella en la *Jornada Semanal* del 29 de junio de 1997:

"(...) este paraíso publicitario se anuncia como si en él habitara una población que no estuviera constituida en el 70% por desempleados, trabajadores de escasos e irregulares ingresos y por un millón de miserables que se ganan la vida manifestando su tragedia con la actuación, como payasitos, en trágico *music hall*, cuyas tandas duran el tiempo que los semáforos tardan en cambiar el sentido de la circulación. Se trata de una Edad Media en la que los juglares no lo son por gusto, sino por dolor de vivir, pues actúan en el Metro, en los camiones, en las banquetas, pero nadie los escucha con interés, no son portadores de una vocación sino de una derrota".

Así, la megalópolis se convierte en una gran incógnita para los artistas ambulantes. Los teatreros de la calle tienen que pensar lo que está por venir, lo que las nuevas o las mismas circunstancias de la capital les aguardan. El gran reto del teatro callejero es que su historia se siga escribiendo, no en los medios de información —que siempre la han ignorado— sino en la memoria colectiva de una sociedad que, dicen los que saben, se está transformando.

En este último capítulo del gran reportaje vamos a presentar las perspectivas que tiene el teatro callejero en la Ciudad de México, de acuerdo con todos los participantes de esta investigación: actores, especialistas de las ciencias sociales y gente involucrada directamente en el medio teatral, los organismos culturales y el público.

1. OPINIÓN DE LOS GRUPOS TEATRALES MÁS REPRESENTATIVOS

Los grupos representativos de teatro callejero tienen a la experiencia como la mejor aliada para realizar un balance de los aciertos y errores de su trabajo. La vida continúa y los tiempos cambian; ellos lo saben muy bien: no queda de otra más que abordar el tren antes de que el abandono sea inevitable.

"El teatro callejero por su misma necesidad como teatro no puede quedarse en la calle; debe evolucionar al teatro de local, de foro. En la panorámica teatral, entre más apto seas deberás echar mano de lo que hay". Quien expone lo anterior es José Antonio Herrero Del Rello, -¿¡quién!?- mejor conocido por sus compañeros del grupo **Zumbón** como "Tonino", ("¿Qué quieren que haga? No es mi culpa", se defiende con aire apenado a la vez que enseña su identificación como para que los reporteros no piensen que está inventando su nombre).

"Tonino", actor maduro y delgado, proviene de aquella legendaria camada fundadora del **CLETA** en 1973. Reconoce que en esos "tiempos turbulentos" lo panfletario no era bueno ni malo, sólo necesario. "El teatro popular era una manera de jalar al público para que dejara de ser pasivo", complementa. Hoy, que la realidad es otra y el futuro tiene rasgos inciertos, el teatro callejero tiene solamente dos posibilidades -según el miembro de **Zumbón**-: o evoluciona o se perfecciona en la misma calle.

"El teatro callejero es una fase que hay que conocer, yo diría que es como la vocacional del teatro. Pienso que no se debe desconocer el teatro de sala, nosotros como grupo proponemos abarcar todos los espacios y técnicas, no encajonarnos. Incluso, las obras callejeras las hemos llevado a la sala". Para "Tonino" hay quienes "le temen a los reflectores" y se quedan en los espacios públicos: "No evolucionan, pero si su decisión es quedarse en las calles pues es muy respetable".

EL TEATRO POPULAR ESTÁ DE MODA

Enrique Cisneros, el "Llanero Solidario", percibe en el ambiente teatral y cultural de la ciudad un aire de oportunismo por parte de artistas y burócratas: "Debemos diferenciar algo muy importante: el hecho de que el teatro se presente en la calle no lo hace necesariamente popular, en la sala puede ser popular y en la calle elitista. Lo que se viene es mucha demagogia; todo mundo habla de hacer teatro callejero. Desde que Cárdenas asumió la jefatura de gobierno ya todos hablan de lo popular, está de moda".

Luciendo una playera blanca con las iniciales del EZLN y una estrella roja de cinco puntas, el "cleto" descálifica a la gente que tiene el poder político y económico porque carece de la práctica necesaria para hacer teatro callejero popular: "No saben como aterrizar y sólo les interesa llamar la atención. Ahora tenemos a Jesusa Rodríguez con su grupo *La Chinga* que intenta hacer teatro callejero, pero definitivamente ya no es popular porque recurre a mucha infraestructura y no tiene incidencia social".

El CLETA está sobremanera consciente y preocupado por los peligros que puede acarrear el oportunismo al movimiento teatral callejero de la ciudad, y todo el país. En la ponencia presentada durante la Reunión Internacional de Especialistas de Teatro Alternativo, organizado por Guillermo Díaz —coordinador del PROTECA— en octubre de 1997, advierte: "(...) De la misma manera que suplantán a los zapatistas para hablar a nombre de ellos y quitarles 'su palabra', también en las lides teatrales hay quienes quieren abreviar de nuestras soledades para alimentar mezquinos intereses individualistas".

La reflexión continúa con la argumentación de que ahora que el *Che* Guevara está nuevamente de moda y que el subcomandante Marcos se convierte en "latin lover" de las "chavas buena onda", también el teatro alternativo, popular, marginal, puede ser convertido en mercancía neoliberal.

"Hoy que las oficinas de Cuauhtémoc Cárdenas ya se encuentran abarrotadas de comerciantes que pretenderán venderle proyectos culturales de 'revolución pacífica', de 'transiciones pactadas' y por ende de teatro alternativo, los verdaderos juglares nuevamente corren el riesgo de ser mediatizados y pueden ser enredados en ese 'mercado coyuntural' perdiendo su calidad de pueblo, para convertirse en bufones que diviertan a los sectores dominantes".

LOS CAMBIOS DE ADMINISTRACIÓN

Es media tarde y la resolana provocada por la lluvia del día anterior hace de las suyas. El recorrido en microbús hacia el barrio de Santa Fe es accidentado (curvas, subidas, bajadas...). La ciudad se vislumbra en el esplendor de su contaminación desde la cima de una barranca que se diluye en un abismo forrado de viviendas. Hombro con hombro conviven las casas-habitación sólidamente construidas y los jacales de madera cubiertos con láminas de cartón. La miseria aquí es una estampa impresa e imborrable en la cotidianidad de todos y cada uno de los habitantes de este margen poblacional.

Después de una "ligera norteadá", la casa de la familia Miranda por fin hace su aparición en escena. Una casa al parecer amplia pero modesta, sin rasgo alguno de lujos. El intenso calor del exterior contrasta con la frescura de la estancia en donde Pedro y Moisés, de la **Compañía Teatro de Calle**, hablan de las posibilidades que tendrá el teatro callejero en el futuro.

"Los teatreros vivimos de acuerdo a los cambios de administración por sexenio y ahora por trienio. No sabemos los cambios políticos que están por venir, nos pueden cerrar las plazas y darles otro giro. Cada delegado que llega cambia lo que le conviene y altera los planes; por eso no hay continuidad en los proyectos", lamenta Pedro.

Debido a un trasplante de retinas, el menor de los hermanos Miranda porta gafas oscuras y su semblante denota un poco de debilidad. Continúa con la charla y sentencia que a pesar de que el teatro callejero genera empleo, al gobierno no le interesa apoyarlo.

"Todo lo quiere de a gratis y con fines partidistas. Cuando Cárdenas visitó Coyoacán nos manifestó su deseo de que nos presentáramos en otras plazas y foros cerrados. Le dijimos que no porque no queremos caer en el elitismo del teatro de foro que se dirige a las clases altas, ni tampoco pretendemos dirigirnos únicamente a los pobres —también sería elitista—. El teatro callejero debe ser popular, dirigido a toda la población como ocurre aquí en Coyoacán".

Recientemente, la **Compañía Teatro de Calle** fue invitada a presentarse en la Alameda del Sur, ubicada en la avenida Miramontes, con el fin de atraer a la gente y así los comerciantes pudieran vender. Los Miranda aceptaron y, de este modo, el teatro callejero extiende sus tentáculos a otras zonas de la ciudad con el apoyo de la gente de los barrios, y sin la interferencia negativa del Estado.

PELEAR POR LAS CALLES

La clase "Manejo de zancos" ha comenzado. Pese a la amenaza de lluvia, los alumnos (niños de la calle y jóvenes del *Laboratorio Teatro Santo Domingo*) no se amedrentan y poco a poco se acostumbran a recorrer, desde las alturas, el patio del Centro Cultural Ollin Yoliztli, lugar sede del programa "El desarrollo de la experiencia creativa del teatro callejero".

Guillermo Díaz observa sonriente los "malabares" de estos muchachos, se acomoda sus lentes y reflexiona sobre el porvenir del teatro callejero en el D.F: "Creo que nos está ganando la apertura actual de la sociedad. Los espacios de expresión urbana ahí están, es cosa de tomarlos. Ahora ningún grupo tiene que pelear la calle, podemos presentarnos donde se nos antoje".

Desde su punto de vista, aclara que esta coyuntura social no garantiza la consolidación del movimiento escénico callejero, pues no se puede predecir si habrá un auge de los quehaceres artísticos. Para el director del **PROTECA** sería "profetizar sobre algo desconocido". "Lo que sí pienso es que si los jóvenes acudieran a esta forma de expresión para hablar de sus cosas, ocurriría lo que en otros países de América Latina que aún con su escaso nivel educativo, mantienen un movimiento muy fuerte de teatro callejero".

Contrariamente a lo sostenido por Díaz, acerca de que ya no hay que pelear por los espacios públicos, el "zumbón" "Tonino" considera que ahora existe mucha competencia para el teatro callejero: "La terrible crisis económica empuja a la gente a trabajar en las calles. Antes no había tantos merolicos, magos o vendedores ambulantes llamando la atención; para nosotros esta situación representa un reto porque las formas están siendo saturadas".

Cita como ejemplo la lucha de los teatreros de Coyoacán por conservar su espacio: "La ciudad nos pone límites. La gente en general se organiza por el dinero, entonces los teatreros tienen que pelear por ese público cautivo ante múltiples manifestaciones callejeras; ya no es tan fácil".

1.1 LA ORGANIZACIÓN DEL FUTURO

"La unión hace la fuerza" reza el famoso eslogan. Quienes han hecho caso de él, se han convencido en la práctica de su utilidad (sobre todo las organizaciones populares y civiles). No obstante, para los teatreros callejeros, como ya lo han manifestado, la mayoría de los intentos por unir al movimiento han dejado muy mal sabor de boca. Prueba de esto es que sólo unos pocos actores perseveran en la posibilidad de conjuntar esfuerzos no de modo efímero. Así, sobre una posible asociación el espectro se vislumbra de varios colores: desde el más negro pesimismo hasta el más brillante rayo esperanzador.

El mimo del grupo **Teatro Ambulante** Jairo Makosay, mantiene su postura renuente a la organización; la decepción en sus palabras contrasta con la sonrisa de un niño que, sosteniendo un enorme globo, pasa corriendo a su lado: "Llevo más de 28 años de dedicarme a la pantomima callejera, y llego a la conclusión de que la organización no funciona. Necesitaríamos ser una especie de hijos de 'Tararrisa' o de la ANDA para que funcionara; todo sería sobre el billete y no se vería en realidad la calidad de los artistas sino el parentesco con algún famoso".

Su propuesta es contundente: "Primero debemos ser honestos con nosotros mismos para lograr lo que queremos. Muchos camaradas andan con la idea de promover la paz política, cuando ni ellos mismos tienen paz, se pelean entre sí y piensan que todos los quieren agredir siendo que ellos son los agresivos".

En la misma línea, Guillermo Díaz, del **PROTECA**, no augura un porvenir prometedor para que exista trabajo conjunto y con objetivos definidos entre las múltiples agrupaciones de teatro callejero y popular: "Los artistas seguirán teniendo mucho celo sobre esta cuestión, porque en el momento en que se forme una organización el representante tendrá un poder y habrá entonces una pelea de perros por arrebatarlo, sin importar que el organismo tenga una estructura horizontal".

Como muestra de ese desencanto por parte de los actores, platica que durante la Reunión Internacional de Especialistas de Teatro Alternativo, en octubre del 97, el mismo Moisés Miranda de la **Compañía Teatro de Calle**, llevó una propuesta de organización pero en ninguno de los participantes encontró eco... Más claro ni el agua.

"NO HAY PUNTO DE INTERÉS COMÚN"

Mientras tanto, la visión de "Tonino", uno de los "zumbones" más veteranos, tampoco es halagüeña. Siguiendo el tono de Memo Díaz, percibe que los intereses de los diversos grupos teatrales son muy diferentes entre sí, que hace falta un punto de interés común.

"Hay muchas consignas de poder, algo parecido a lo que ocurre con los vendedores ambulantes. Ya sólo la organización se refiere al tiempo, eso de que 'a ti te toca de seis a siete, a mí de siete a ocho'. Los actores no tienen interés ni conciencia acerca de estatutos, únicamente les preocupa el espacio, la distribución de la calle, que es de todos..."

La hija de Enrique Ballesté, una jovencita que momentos antes participó en el ensayo de la obra *La junta nacional de los ratones* ahí en el departamento de la colonia Guerrero, interrumpe la reflexión de "Tonino": "¡Préstame tu tarjeta!", "¿Otra vez?! -él le pregunta mirándola fijamente y un poco serio- "¡Pero no te vayas a colgar! ¿Eh?"; ella sólo sonríe y le arrebató el rectángulo de plástico.

El artista se reincorpora a la charla y se le inquiera:

- ¿Cuáles podrían ser los intereses comunes de los teatreros para conformar una organización?

- Es difícil que los haya. La gran diferencia se encuentra entre los grupos que están en la nómina del Estado y los que no quieren estar en ella. Es decir, por un lado los que afirman que el Estado debe promover la cultura y quieren presupuesto, y por otro los que prefieren ser autónomos a ultranza.

- ¿Y Zumbón que hace para conseguir una unión de los grupos?

- De hecho hay unión pero es efímera: un proyecto, una presentación y ya se acabó la unión. Como agrupación estamos en una etapa de subsistencia donde cada quien busca sus frijoles.

"ÚNETE A LOS OPTIMISTAS"

Entre los personajes que más insisten en el "buen camino" del movimiento teatral callejero hacia la organización, se encuentran Enrique Cisneros del **CLETA**, y Moisés Miranda de la **Compañía Teatro de Calle**.

Con un poco de prisa dado que unos jóvenes vendedores del periódico *El Machete* lo aguardan para una reunión, el "Llanero Solidario", autor de diversas obras teatrales del **CLETA**, explica que el movimiento de teatro callejero y popular se va a consolidar porque lleva un proceso que tiende a la maduración.

Al referirse en particular a la experiencia artística y movilizadora de los grupos teatrales que conforman su organización, establece solemnemente que "por el desarrollo de las condiciones históricas y la organización de las fuerzas sociales (obreras, campesinas), el teatro callejero se concretará en diferentes proyectos. Todo esto gracias a que hay una consolidación política".

Las palabras de Cisneros fluyen como manantial y provocan un efecto hipnótico en los tres muchachos periodiqueros que, atentos, no pierden detalle de la conversación. "**CLETA** será el impulso de todo esto -remata orgulloso-; tiene la responsabilidad de empujar y promover este crecimiento, aunque en realidad lo que menos importa es el membrete sino la lucha".

Por su parte, pese a las constantes decepciones y caídas, Moisés Miranda —elemento de la **Compañía Teatro de Calle**— “se aferra” en formar un frente común de teatro popular para exigir al Estado aspectos bien concretos. Recién llegado del gimnasio en donde se ejercita para mantener la indispensable condición física que exige el teatro callejero, el acróbata y comediante, como no queriendo, se apresta a responder las preguntas que Pedro escucha atentamente: “Vamos a seguir peleando porque consideramos necesaria una legislación sobre el teatro callejero, en donde se proteja y promueva esta actividad en aras de una sociedad democrática y justa”.

Relajado, hablando despacio, seguro de sí mismo y sentado en el suelo de la habitación, Moisés continúa: “Queremos que los demás actores que vienen detrás no pasen por lo que nosotros sufrimos. Ellos deben estar protegidos por la ley, tener derecho a sindicalizarse, a los servicios médicos, etc. De cualquier modo, con legislación o no, siempre va a existir el teatro callejero porque es el teatro más viejo del mundo”.

1.2 “EL ESTADO YA NO DEBE ESTORBAR”

El Estado: ese aparato que de tan poderoso muchas veces es caracterizado como un ente abstracto, intangible, para los teatreros callejeros no es más que la maquinaria burocrática encargada desde siempre de obstaculizar las manifestaciones artísticas del pueblo, de mantener en la ignorancia y la sumisión a la inmensa mayoría de la población.

Pese a que algunos de los grupos teatrales representativos reciben apoyos por parte de los organismos de cultura oficiales, esto de ninguna manera significa, según estos juglares, que el Estado actúe con benevolencia. Los logros conquistados se deben más a la exigencia permanente de los artistas y su crítica mordaz al autoritarismo, que a una ayuda verdaderamente desinteresada de la burocracia cultural.

En ese sentido, el panorama para el teatro callejero en la Ciudad de México no pinta muy diferente en los años venideros. La aparente apertura y democratización del Estado sólo beneficiará un poco a unos cuantos afortunados actores de los espacios públicos. Tampoco se debe olvidar que la aguda crisis económica parece no tener fin, y esto necesariamente repercutirá en la falta de apoyos para el teatro. La cultura y la educación son las últimas actividades en las que piensa el poder.

Los “zopilotes”, personas con vastísima experiencia en el terreno artístico, con incontables vínculos (tanto institucionales como civiles), con un colmillo político y organizativo forjado a partir de trancazos, con todo esto y más, representan una fuerza moral para muchos artistas populares. **Zopilote** elabora sus propuestas sobre el papel que debería jugar el Estado frente a la cultura, entendiendo a ésta como “lo que el hombre agrega a la naturaleza, su cotidiano hacer, el proceso mediante el cual los pueblos se consolidan y evolucionan”.

Ignacio Betancourt, el dramaturgo de esta agrupación, habla sobre el teatro callejero como manifestación de la cultura popular así como de la función del Estado, y vierte un juicio firme: "Ningún gobierno, por más paternalista o autoritario que sea, podrá determinar la cultura en su totalidad. Ésta es una dinámica naturalmente horizontal, no se puede otorgar o sustraer; se puede impedir su desarrollo, dificultar su evolución, eso sí".

Nacho añade con ironía que "más que llevar la cultura a los ignorantes", una sana labor gubernamental consistirá simplemente en propiciar condiciones para que la implícita heterogeneidad de toda sociedad pueda desarrollarse; "se trata de no estorbar, no de imponer", asegura. Esas condiciones que el gobierno debe supuestamente propiciar, no significan la fatal desaparición de lo popular ni en el teatro callejero ni en alguna otra actividad artística.

Para el autor de *La carpa de los Gandalla*, "ser popular es ser contestatario, pues consentir el actual estado de cosas nos volvería cómplices del poder. Perder la combatividad o el sentido crítico por el hecho de conseguir un apoyo económico sólo estaría poniendo de manifiesto que no se es popular".

Sin dar concesiones, opina que la deuda del gobierno con la población "es enorme" y que nada justifica "el agradecimiento o la agachonería". "Quienes lo olviden no serán nunca populares, aunque se disfracen de *Cantinflas*", sentencia como dictando la moraleja al final de una fábula.

"VOTAMOS POR UN CAMBIO"

"Vamos a pasarnos para acá", dice Guillermo Díaz al tiempo que las primeras gotas de lluvia son arrojadas del cielo. Desde los escalones protegidos por el techo del Centro Cultural Ollin Yoliztli, el director del **PROTECA** presencia el final de la clase de zancos, impartida por una maestra que ronda los treinta años de edad.

"El gobierno deberá responder a las organizaciones que le piden dinero para sus proyectos. Votamos por un cambio en el gobierno de la ciudad y pienso que debe demostrarse especialmente en el ámbito cultural. Más que esperar a que el Estado nos brinde los apoyos, debemos tomarlos porque son los impuestos que todos aportamos", defiende el actor.

Explica que las instancias oficiales de cultura "tienen como prioridad" responder a las demandas de la sociedad civil pese a la existencia de los grupos de poder, y los padrinazgos al interior del gobierno: "Las instituciones tienen que abrirse; de hecho ya hay una apertura y no es que sea en buena onda, sino gracias a la presión de los ciudadanos. ¡Ya parece que antes el INBA iba a dar dinero para organizar los festivales de teatro callejero!".

Un ejemplo de esta "apertura" es la propuesta que el Centro Cultural Ollin Yoliztli le presentó a Díaz el pasado mes de julio: "Memo -le dijeron los directivos- realmente nos interesa apoyar al teatro callejero". Ese apoyo se tradujo en el inicio del programa "El desarrollo de la experiencia creativa en el teatro callejero", una serie de cursos de danza, zancos, actuación, sociodrama y otras actividades. De tales cursos emergerá un "grupo núcleo" de seis alumnos, quienes fungirán como "multiplicadores" en igual número de delegaciones políticas: Álvaro Obregón, Iztapalapa, Tlalpan, Coyoacán, Cuauhtémoc y Venustiano Carranza.

"Hay muchos teatristas viejones que al ver las facilidades brindadas por el Estado a otros grupos se resienten, les da envidia porque ellos en el devenir de su historia han sido golpeados por las instituciones, ya que sus propuestas han sido flacas. Me he dado cuenta de que el gobierno quiere apoyar a gente de calidad artística", sentencia Díaz.

- ¿Existe el peligro de que el teatro callejero se institucionalice y pierda sus raíces populares?

- (Meneando la cabeza negativamente responde): Si el teatro callejero se mantiene en los barrios y colonias populares, no debemos temer que lo absorban las instituciones. Eso no ocurre en otros países de América Latina y confío en que no ocurra aquí.

"NOSOTROS QUEREMOS NUESTRO LOCAL"

Hace tres o cuatro años, los "zumbones" realizaron una gira teatral por distintas ciudades europeas. Observaron que los gobiernos de éstas no respetan a los artistas, no son sensibles a sus propuestas y los acomodan como "cajas de refrescos", como meras mercancías o cifras que llenan libros de estadística. "...Y aquí en México es exactamente lo mismo. Al gobierno no le importan ni los contenidos de las obras, ni la opinión del público. Tenemos una Compañía Nacional de Teatro que dice qué se ve y qué no se ve. En otra época el gobierno, por medio de la SEP, nos promovía viajes por el país, ahora ya no", lamenta "Tonino" como compadeciendo a la burocracia.

Al igual que Pedro Miranda -el "payaso moderno" de Coyoacán-, "Tonino" afirma que los artistas dependen de los cambios de gobierno: "Cuando el gobierno está en peligro, el primero que muere es el payaso. Podríamos hablar de una República Ideal como la que pregonaba Platón, donde el artista se autogestiona pero quién sabe si algún día pueda ocurrir esto".

Entre los proyectos del grupo **Zumbón** se encuentra la obtención de un local propio para sus presentaciones y las de otros elencos. El Estado podría tener algo que ver para hacer realidad este sueño: "...Aceptaríamos un local del Estado pero a sabiendas de que nos lo puede quitar. Queremos nuestro espacio como el de Silvia Pinal o el de Manolo Fábregas. No es que yo tenga envidia, ellos tienen sus espacios porque están en la ANDA, en cambio nosotros somos asociación civil y en nuestros estatutos tenemos como objetivo promover a otros grupos de teatro; además, seguimos siendo como una comuna que actúa y busca sobrevivir".

EL TEATRO CALLEJERO ES UN CAMALEÓN

"Tonino" tampoco se preocupa por la posibilidad de que el teatro callejero llegue a perder sus raíces populares. El inconstante acercamiento a las instituciones culturales no condiciona la desaparición de la perspectiva artístico-popular. Para este "zumbón", el hecho de que el drama en la calle se llegue a "elitizar" no es una cuestión que le quite el sueño.

"El teatro callejero es un camaleón. Se volverá vulgar o elitista donde tenga que hacerlo, va a depender de la comunidad a quien se dirija. Por ejemplo, si el teatro callejero presenta una obra en náhuatl o en francés, se elitizará si es necesario. Otro ejemplo: los merolicos tienen todos los elementos del drama en la calle, pero ellos ni siquiera lo saben. Los merolicos existen por una necesidad económica, no con el sentido del contenido. Esta es otra transformación del teatro callejero", se exclama "Tonino".

En resumen, el "elitismo del teatro callejero" lo entiende como la necesidad de especificar el tipo de lenguaje empleado frente a determinado público, con el objeto de lograr la comunicación. No se refiere a cuestiones de clase o a la institucionalización de la cultura popular.

Expresivo y con el habla un poco acelerado, concluye: "El artista no tiene por qué ser cuadrado, deberá adaptarse a diferentes medios —no encajonarse—, conocer todas las técnicas para desarrollar las formas que le permitan captar la atención del público. No por esto va a perder la raíz popular, ésta se lleva en el modo de ser de la persona. En todo caso, cuando se presenten determinadas circunstancias el teatro callejero llegará a pagar un impuesto, pero nunca cambiará".

NI LOS VEN NI LOS OYEN

Especialistas en criticar con fundamentos "la miopía y cerrazón" de los organismos oficiales de cultura, los hermanos Miranda —miembros únicos de la **Compañía Teatro de Calle**— no se cansan de afirmar que el movimiento de teatro callejero y popular tendrá que soportar durante mucho tiempo más a un régimen que no demuestra en el ámbito cultural la tan cacareada "transición democrática".

Las palabras de Pedro invaden los rincones de la fresca estancia. Esta parte de su casa —aparentemente recién construida— no recibe en pleno los rayos del sol pese al ventanal de buen tamaño que mira cómo conversamos y bebemos agua de limón en el comedor. Mientras tanto, por ahí de repente dos figuritas pasan corriendo frente a nosotros: el hijo de Pedro —un niño de seis o siete años— juega con su primito más pequeño. La risa infantil inunda de alegría el ambiente hogareño.

"El Estado y las instituciones seguirán en lo mismo. Nada va a cambiar a menos que alguno de los que estamos en Coyoacán llegue a tener representatividad en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) o en Bellas Artes; pero no esperamos nada de ellos. En realidad, los burócratas no nos van a valorar, son tontos porque no saben lo que tienen en las manos. Nos quierén sacar de la plaza pero no les conviene porque se iría la gente, y no venderían los comerciantes ambulantes ni los establecidos", asegura efusivamente el hermano de Moisés.

Interviene este último para contar que fue al Centro Nacional de las Artes (CENART) a realizar una investigación sobre el teatro popular, y cuál sería su sorpresa al descubrir que en los registros oficiales "aparecen todos, menos nosotros".

"Para el CNCA no existimos. Nos consideran simples payasos y como tales no somos actores; la ANDA (Asociación Nacional de Actores) nos descalifica porque no cotizamos para ellos, y la Asociación de Mimos de México (no confundir con la OMIM) dice que no somos mimos porque no nos pintamos la cara, ¡como si ese fuera un requisito! La pintura blanca y las camisetas rayadas forman parte del estilo personal de Marcel Marceau, en ningún lado dice que así deba ser la pantomima. En cambio, las que sí nos reconocen son las asociaciones internacionales de payasos para quienes somos payasos modernos".

Curiosamente, para los Miranda esta falta de atención hacia el teatro callejero por parte de las autoridades es un "arma de dos filos", pues como teme Pedro "si el gobierno se da cuenta de su importancia, y empieza a promover actividades con el objeto de imitarlo mediocremente el teatro callejero puede estar en peligro".

"En el aspecto cultural —remata— el gobierno todavía tiene una visión muy folklórica. Según se preocupan por nuestras raíces prehispánicas y las difunden, pero esto no debe ser todo. Cuando fuimos a platicar con el delegado en Coyoacán lo cuestionamos: '¿Cuál es la cultura que estamos haciendo ahorita, señor? Lo del pasado está bien pero ya pasó, ¿qué es lo popular ahora? ¿Qué es lo que el pueblo está creando en estos momentos?' Por eso es que los artistas populares debemos ganar batallas y terrenos, no ceder".

1.3 ...Y LA SOCIEDAD CIVIL ¿QUÉ?

Ante esta gris perspectiva, los actores callejeros no están solos (o al menos eso quieren pensar). La sociedad civil, los ciudadanos en general serán una pieza clave para que al teatro callejero de "Chilangolandia" no le den "jaque mate".

En la oficina del CLETA, un cuadrito de revolución a las orillas de la colonia Juárez, Enrique Cisneros muestra confianza de que la voluntad y organización populares no dejarán caer a sus artistas, ni mucho menos dejarán morir sus propias expresiones culturales. En tanto, muy cerca de ahí, en el Paseo de la Reforma, la ciudad y su gente se debaten en la guerra cotidiana. El ruido, el esmog, la prisa... son el marco de la competencia desleal en la que unos pelean por aumentar su riqueza y poder, y otros —los más— por no llegar al final del día con el estómago vacío.

"¿Sociedad civil? —esboza una leve sonrisa un poco burlona, y se autocontesta mirando fijamente— Es un término muy abstracto y 'chic' ¿no creen? Yo prefiero hablar del movimiento popular organizado. Ahora más que nunca vivimos un proceso organizativo de la sociedad que indudablemente repercutirá, como ya dije, en el teatro callejero y popular". El "Llanero" asegura que la función de la sociedad será dialéctica en la medida en que se organice a sí misma, y al mismo tiempo coordine y reproduzca los movimientos artísticos.

Ignacio Betancourt —quien prefirió dedicarse a la dramaturgia en **Zopilote** luego que Mario Enrique Martínez le dijera que era "realmente malo para la actuación"— piensa más o menos parecido a Enrique Cisneros. Inconforme con que sean sólo los obreros y campesinos quienes impulsen con sus organizaciones las actividades de teatro callejero, Nacho extiende a los sindicatos democráticos, los organismos independientes, a los partidos de oposición e incluso a la iniciativa privada la obligación de demandar e insistir en la creación artística y su difusión.

"Si se requieren muchos artistas populares con calidad, se debe pugnar por crear condiciones adecuadas para su desarrollo; de otra manera no será posible superar las políticas verticales y paternalistas del Estado, que impone espectáculos con criterios de Televisa sin promover a nuevos artistas", advierte quien hace más de cuatro años impartiera el Taller de Creación Literaria en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán.

INFRAESTRUCTURA Y AUTOORGANIZACIÓN

"Alguien que ponga el intelecto y otro que ponga los frijoles. Tantas caravanas de víveres para Chiapas ¡pues aunque sea una que la dejen acá! ¡También aquí en la ciudad hay hambre y necesidad!". Quien reclama lo anterior es nada menos y nada más que José Antonio Herrero del Rello, alias "Tonino", el actor de **Zumbón** que acto seguido se despide de Enrique Ballesté. Por lo visto, tras el ensayo de *La junta nacional de los ratones* no queda detalle alguno por afinar.

Su intervención, aparentemente fuera de contexto, es el epílogo de una crítica constructiva a la llamada "sociedad civil". "Tonino" reclama de ésta una infraestructura que permita al teatro callejero y popular crecer, pues "aunque sea efímera ayuda a que los actores coman".

Colocado al centro de la compacta habitación de ensayos del grupo **Zumbón**, en la "brava" colonia Guerrero, el agradable teatrero cree conveniente que los ciudadanos detecten a los artistas con trayectoria, "a los que no se están haciendo", para que los apoyen en su quehacer cultural.

Por su lado, desde algún lugar recóndito del barrio de Santa Fe, Pedro Miranda de la **Compañía Teatro de Calle** afirma que deben ser las mismas comunidades las que generen sus propios espectáculos populares. "Sería ideal montar obras locales en donde las colonias trataran sus problemas específicos. También sería interesante que hubiera otras plazas igual de acreditadas que Coyoacán. Así, se presentarían en ellas piezas teatrales, se generarían más empleos relacionados al comercio y se ayudaría a los habitantes de los barrios", manifiesta sin caer en la pretensión de que sólo el teatro callejero resolverá todos los problemas de la gente.

1.4 LOS TEMAS DE AYER, HOY Y ¿MAÑANA?

Como ya lo afirmaron los artistas de teatro callejero: "La realidad es la mejor y más grande fuente de inspiración para nuestro trabajo". Y así es, los juglares de todos los tiempos y de todas las culturas han bebido siempre de los acontecimientos de las comunidades: la política, la economía, la cultura o la religión sirven de base para miles de historias teatrales. Esta cualidad del teatro callejero definitivamente no desaparecerá, pues siendo la realidad mexicana tan surrealista siempre superará la más elevada imaginación que artista alguno pudiera tener.

No obstante, los histriones de fin de milenio piensan que los temas que ayer funcionaron "de maravilla" no necesariamente tienen el mismo efecto en la actualidad. Lógicamente los tiempos cambian, y con ellos las necesidades del público y los objetivos de los artistas. "Renovarse o morir" parece ser la consigna generalizada de los teatreros populares.

NO MÁS VULGARIDADES

"Los que hacemos teatro o pantomima callejera debemos tener claro hacia donde vamos, tener cierto grado de preparación para que en nuestro trabajo no hagamos vulgaridades ni ridiculizaciones del espectador", propone con insistencia el "arlequín" de **Teatro Ambulante** Jairo Makosay. Él está consciente de la fuerte crítica hacia las representaciones de muchos mimos. El público, en no pocas veces, se siente ofendido por la temática de implicación sexista y machista a lo que Jairo agrega: "Muchos mimos deben entender que la pantomima no sólo es pintarse y hacer actuaciones fálicas".

Para este histrión, la pantomima cuenta con un amplio potencial que debe ser explotado al máximo por los actores. Así como el mimo recrea una historia con su cuerpo, manos y cara "también te puede hacer llorar o reflexionar con un mimodrama, o te lleva a una comedia de lo absurdo; no sólo es para hacerte reír".

Refiriéndose a su trabajo grupal, al lado su compañera Sastia, Makosay subraya que los espectáculos están encaminados a los niños. Después de recorrer con su mirada a una Plaza Centenario rebotante de gente, explica: "Decimos muy pocas picardías, no jugamos con la vulgaridad, jugamos con la travesura que ella (Sastia) me hace a mí (el maniquí) cuando cobro vida en nuestra rutina *Me enamoré de un maniquí*. No jugamos con cuestiones fálicas, jugamos con los niños de cero a cien años. Esto no lo vamos a dejar porque para nosotros es lo más rico, lo más satisfactorio".

ADELANTARSE A LA REALIDAD

Con más de 22 años de trabajo ininterrumpido, el grupo **Zumbón** ha vivido diferentes épocas de la sociedad mexicana. El recorrido por variadas transformaciones en el ámbito de la economía o la política, la cultura y mentalidad de los mexicanos, dota a los actores de esta agrupación de una amplia visión de lo que es necesario cambiar para bien del teatro callejero y popular.

"Tenemos que adelantarnos a la realidad porque está superando a la ficción. Existen muchos factores que nos obligan a pensar cómo conseguir la atención del público. Los rompimientos generacionales también tienen que ver: ahora están los 'skatos' (jóvenes que gustan de la música ska), antes nosotros éramos los 'hippies'..., ya no entiendo...", externa un poco confundido el veterano "Tonino".

Señala que para los próximos temas el teatro callejero deberá ser "claro, objetivo e ingenioso" para no pasar desapercibido. "Nuestro teatro -completa- debe manejar la noticia como el 'teatro-periódico' de Augusto Boal. Los montajes tendrán que estar basados en muchos símbolos para que el público abstraiga y entienda rápidamente, debemos ser muy hábiles para lograr esto".

Zumbón atraviesa actualmente -según este actor- por un "período de crisis" en el que ha reflexionado sobre su labor, para enfrentar con mejores resultados el presente. Pasada la "primera época" (los primeros 22 años), los "zumbones" se aprestan a construir la "segunda". "¡A ver a dónde llegamos!", exclama "Tonino".

En estos momentos, Ballesté y compañía están componiendo temas musicales en los que no olvidan incluir cuestiones políticas. Las nuevas obras teatrales como *Sin explicaciones* (sobre la problemática de la mujer) surgen del interés y del acuerdo de todos los integrantes.

"Tonino" abunda al respecto: "Ahora en esta segunda época curiosamente queremos regresar a todos los temas, sin importar el género teatral. Por supuesto que como teatreros no nos podemos escudar en una burbuja de felicidad, los problemas del país nos afectan y los vamos a reflejar en nuestras producciones de modo directo o como trasfondo, sin dejar de lado el humor".

DARLE AL PUEBLO LO QUE NECESITA

Enrique Cisneros del **CLETA**, sostiene que la temática del teatro callejero debe ir acorde a los tiempos que vive el país. Afirma sin falsas modestias que el "éxito" de su organización radicó en saber responder al momento histórico: "Construimos con el pueblo los nuevos contenidos políticos de nuestras obras. Hacemos lo que el pueblo necesita, lo que la sociedad demanda según el momento".

Criticada por otros artistas como una agrupación de actores panfletarios, el **CLETA** - defiende Cisneros- "reivindica al panfleto pero no como agitación, sino como análisis de la realidad". "Antes abordábamos el tema de la guerrilla como algo muy abstracto y pues la gente no lo entendía porque era algo que no vivía, ahora ya es algo común que representamos con profundidad".

De ahora en adelante **CLETA** se preocupará por realizar montajes con personajes más "trabajados", en los que las contradicciones entre protagonistas y antagonistas sean menos lineales y más complejas. Los nuevos temas surgen al calor de la cotidianidad de los trabajadores. Así por ejemplo, *No tengo, no pago* del Nobel de Literatura Darío Fo es adaptada a una realidad mexicana azotada por el imparable aumento en el costo de la vida. Otras obras próximas a escenificarse son *La entrevista* de Alberto Moravia, *La casa*, de creación colectiva, y algunas adaptaciones de teatro africano.

LA PC Y EL ACTOR

Ante el implacable avance de las nuevas tecnologías en todos los ámbitos de la sociedad, Guillermo Díaz no se muestra indiferente y pugna porque el teatro callejero, en este sentido, se adecue a los tiempos. Los nuevos temas serán reflejos de tal realidad.

"Imagino que en un futuro estaremos hablando de un 'teatro cibernético' en el que incluiremos a personajes salidos de un gran monitor de computadora, o a un actor dialogando con una PC". Mientras habla, Díaz clava su mirada en el patio del Centro Cultural Ollin Yoliztli y hace ademanes como si fuera un director de cine con la película corriendo por su cerebro.

"La tecnología del siglo XXI la manejarán hasta los bebés. La computación ya es algo cotidiano, los niños y los jóvenes están más adelantados que nosotros los adultos. No veo por qué no incluir estas situaciones en el teatro callejero". Advierte que no por utilizar los avances tecnológicos, el arte escénico callejero caiga en contradicciones acerca de su infraestructura y carácter popular.

1.5 HERENCIA DE CONOCIMIENTOS

¿Cómo transmitirán los teatreros callejeros sus conocimientos a las nuevas generaciones de actores? ¿Se vislumbra al fin una escuela especializada, o la sistematización de todas las experiencias adquiridas en el espacio público? La mayoría de los grupos representativos no tiene muy claro el panorama pero coincide en un punto por demás obvio: el teatro callejero se aprende practicándolo en la calle.

Pese al desdén de las instancias educativas y culturales, el teatro popular se autoproducirá con sus propios y variados métodos al responder a necesidades comunitarias en el plano colectivo, y a la libre expresión en el ámbito individual de los artistas.

"Es difícil que se concrete una escuela de teatro callejero o una especialización en las carreras de teatro. Más bien veo que el teatro callejero deberá responder a sus propias enseñanzas, es decir, continuar con la práctica para que los jóvenes interesados lo aprendan por 'ósmosis'", explica "Tonino" integrante de **Zumbón**.

Quien fuera en sus años mozos uno de los primeros estudiantes universitarios en reclamarle al rector la falta de visión artística en la carrera de Filosofía y Letras, recuerda: "La UNAM no forma artistas, forma licenciados, maestros y doctores", fue lo que me respondieron y decidí salir a las calles para aprender teatro".

"Tonino" concluye que el teatro callejero no se puede enseñar, pero sí se pueden fomentar habilidades físicas como el manejo de la voz y del cuerpo. "Con un diploma académico no obtienes la experiencia (cómo, cuándo y dónde hacer teatro callejero); aprendes lo teórico pero no lo práctico. Si existiera una escuela específica la prueba de admisión debería ser que el alumno mostrara una motivación para hacer teatro, como ocurre en la escuela del circo ruso", explica y comenta que próximamente impartirá un curso intensivo de teatro en la Escuela de Cultura Popular del **CLETA**.

"MOSTRAR ES ENSEÑAR"

No muy diferente es la opinión del bajito Pedro Miranda; para él, el teatro callejero siempre será práctica, improvisación y dinamismo. "Yo puedo enseñar a actuar en la calle pero no a sentir o hablar sobre determinado tema. Eso cada quien lo aprende", explica y añade que en México hay muy poca gente capacitada para enseñar teatro callejero.

"A mí me piden que enseñe teatro callejero y lo hago, pero creo que mostrar el trabajo es la mejor forma de enseñar". Pedro recuerda la participación de la **Compañía Teatro de Calle** en el Encuentro Internacional de Especialistas en Teatro Alternativo, en el que él y su hermano Moisés impartieron un taller de cuatro días que, desafortunadamente, no obtuvo mucha respuesta de los asistentes al evento.

"A este encuentro llegó gente de otros países y puedo decir con mucho orgullo que están a nuestro nivel. Que quede claro, nosotros no estamos a su nivel son ellos los que están a nuestro nivel. Fueron a vernos a Coyoacán y quedaron impresionados por nuestra calidad y manejo del público". Sin embargo, Pedro deja asomar un destello de tristeza cuando dice que su taller en el Claustro de Sor Juana fue el menos concurrido "por el hecho de ser mexicanos".

Como para ya no "agüitarse", el histrión, con más de quince años de experiencia en el trabajo callejero, prefiere hablar de la "semilla que germinó" tras otro taller que impartió junto a Moisés en el Instituto Internacional de Teatro: "Los alumnos del taller ahora actúan los sábados y domingos en las plazas de Tlalpan, Iztapalapa o Coyoacán. Esto quiere decir que el teatro callejero se está esparciendo y consolidando; cada vez hay más jóvenes que se interesan por estudiarlo, ya sea de modo práctico o en el campo académico".

HACIA LA "ESCUELA-UTOPIA"

El sendero hacia una escuela propia de teatro callejero y popular se bifurca en dos sentidos: el de los primeros cimientos, y el de la concretización tras largos y difíciles años de trabajo artístico.

Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, es uno de los soñadores que confía en la apertura de los organismos gubernamentales para ir esbozando los primeros trazos de lo que podría ser una "academia de teatro callejero": "Nosotros mismos debemos generar las condiciones; a las escuelas de teatro no les interesa el teatro callejero porque no es rentable, y ahora todas las escuelas buscan ser rentables".

Calmada la llovizna y concluida la clase de zancos, Guillermo y todos los alumnos — unos quince jóvenes— se dirigen a un salón de danza de la planta alta del Centro Cultural Ollin Yoliztli, para ensayar una de las obras que presentarán en la clausura de los cursos de teatro callejero. Ahí, rodeado de muchos espejos que reflejan las figuras de todos los presentes, Díaz revela sus planes.

"Con los cursos aquí en la Ollin se están sentando algunas bases. Tengo la idea de convocar a algunos maestros para que enriquezcan esta experiencia. Espero que en un futuro no lejano se impartan más talleres en este centro cultural, con los que podríamos comenzar la utopía de una escuela propia", vislumbra con una sonrisa y la esperanza en su rostro.

En cambio el **CLETA** ya no espera nada, y no por pesimismo o frustración sino porque con base en mucho esfuerzo y el apoyo de otras organizaciones populares se enorgullece de tener en funcionamiento su Escuela de Cultura Popular. Líneas atrás Enrique Cisneros ya había expresado la importancia que tiene para el movimiento de teatro callejero el arranque de esta escuela. Ahora, en esta intervención, el carismático "Llanero" afina algunos detalles de lo que prevé a mediano plazo para el teatro popular.

"Estamos en el proceso de institucionalización, no entendida en el aspecto burocrático y centralista, sino como la 'metodización' de las experiencias que serán reproducidas en la escuela", explica. Entre todo ese bagaje de conocimientos teóricos y prácticos, se encuentran la primera escuela del **CLETA** ("Mártires del 68"); el taller "Arte e Ideología"; las particularizaciones de obras de Bertolt Brecht o Augusto Boal enfocadas a México y Latinoamérica; sin fin de obras publicadas, folletos, periódicos como *El Chido*; y libros como *Si me permiten actuar* de Enrique Cisneros, y *El Nuevo Teatro Popular en México* de Donald Frishmann.

1.6 OPCIÓN CULTURAL PARA EL SIGLO XXI

De acuerdo con la visión de los grupos representativos de teatro callejero, esta actividad artística cuenta, pese a los incontables problemas, con una fuerte presencia en la sociedad capitalina. La gente de los barrios sabe, tal vez inconscientemente, que tiene a la mano un arte de raíz netamente popular, que sin necesidad de asistir a las grandes salas enriquece su espíritu y lo hace partícipe de un fenómeno cultural que se niega a morir.

La crisis existencial de fin de milenio que se refleja en todos los ámbitos de la vida cotidiana, puede significar para el teatro callejero la oportunidad de ser por fin valorado como una expresión que al ser subvertidora de viejas estructuras y constructora de nuevos puntos de vista, lleva consigo el sueño de los pueblos por construir un mundo más justo y libre.

No obstante, los riesgos existen y como en toda crisis el arte y la cultura populares pueden ser golpeados por el autoritarismo y la intolerancia. El veloz y asfixiante ritmo de vida de la ciudad amenaza con arrancar a los individuos el deseo del goce espiritual y emocional. Frente a una cultura que menosprecia el ocio y el esparcimiento, el teatro callejero cumple la noble labor de ofrecer entretenimiento y reflexión a una sociedad presa de la monotonía.

El "zumbón" "Tonino", consciente de todo lo anterior, advierte que las mismas circunstancias obligarán a la sociedad a voltear su mirada hacia el teatro callejero. "Existen diferentes tipos de teatros así como variados géneros y actores para cada público, ahora la mayoría de la gente se la vive en la calle, sin dinero y 'camellando', pero es más difícil captar su atención pues están atrapados por las computadoras y los videojuegos".

Partiendo de la premisa de que "la ignorancia crea a los resignados y el arte crea a los rebeldes", el esbelto músico y teatrero considera como imprescindible que el teatro callejero encuentre mecanismos para atraer a ese "público neurótico", o de lo contrario "con el auge del escepticismo, la frivolidad y el individualismo el público va a desaparecer porque no es receptivo".

"Tonino" propone que el teatro callejero muestre a la gente "la parte fea de la sociedad", para que aquella se identifique y reflexione sobre su comportamiento: "Podríamos seguir el ejemplo de Augusto Boal y su 'teatro invisible'. Tal vez dos personas que van caminando y de repente chocan, discuten y ponen de manifiesto la violencia y el estrés de la urbe, para que después al final del 'teatrito' los actores dediquen un mensaje al público atraído por el alboroto... No sé, es algo que se me ocurre pero debe haber muchas formas más".

RESPECTO AL PÚBLICO

Para que el teatro callejero se convierta en una real opción cultural para la población de esta ciudad, el mimo Jairo Makosay del grupo **Teatro Ambulante** recomienda a los artistas "ponerse en los dos papeles: el de actor para pensar en lo que estoy dándole al público, y en el de espectador para analizar lo que estoy recibiendo del comediante o mimo".

Observa que muchas veces los actores ofenden y agreden al público, lastiman a una sola persona para que todos se rían de ella. Con su voz ronca, cual fumador empedernido, descarga molesto: "Yo soy padre de familia, tengo tres hijos y yo no les enseño groserías, entonces no me gustaría que vieran groserías en la calle. Si como espectador de teatro callejero veo situaciones fálicas me retiro con mi familia, que lo vean mis hijos cuando crezcan no que yo los traiga a un espectáculo de este tipo. Como actores debemos pensar en eso, no nada más verlo como gracia".

RISA Y LLANTO A FLOR DE PIEL

"Nuestro pueblo es muy aguantador, todo nos pasa y no reclamamos ni hacemos nada. Tenemos a flor de piel el llanto y la risa". Con estas frases, Pedro Miranda de la **Compañía Teatro de Calle** describe el carácter general de los mexicanos. Según el ágil acróbata, el teatro callejero satisface necesidades importantes de los habitantes de este monstruo urbano.

El histrión compara los sentimientos del pueblo mexicano con los de otras culturas al comentar, por ejemplo, que la gente de los países nórdicos es muy hermética, no ríe fácilmente pero llora sin dificultad. En cambio, "los gringos que son simplones hasta decir basta" ríen mucho pero les cuesta trabajo llorar.

"Para un buen actor debe ser igual de sencillo hacer reír que hacer llorar. En México, por tantos problemas que hemos vivido tenemos la gran necesidad de reír. Como artistas nos percatamos de que tenemos una necesidad todavía más grande: hacer pensar. Con el teatro callejero las dos necesidades primordiales del público se satisfacen: lo hacemos reír y al mismo tiempo pensar", remata Miranda con firmeza.

POR UN PÚBLICO ACTUANTE

Ya sin el cargo de director de la Casa de Apoyo al Menor Trabajador en Tacubaya – "por sabotaje de las autoridades hacia el trabajo con los niños de la calle"-, Guillermo Díaz, coordinador del **PROTECA**, no deja de lado el optimismo y el buen carácter cuando responde a los especialistas de teatro que lo acusan de "deformar al público": "Yo creo que no; el teatro callejero tiene sus propios espacios y no se debe de considerar como un teatro de tras patio o de planta baja. En la medida en que se fortalezca irá afianzando sus espacios con su respectivo público".

Cuarentón, pero con una fresca jovialidad tanto en su temperamento como en imagen, Memo expone lo que para él y sus actores debería ser el "próximo público" del teatro callejero. Un público todavía más actuante e involucrado en escena, no pasivo.

El **PROTECA** se enfocará a "hacer trabajo" con la gente para no dejarla en el mero plano receptivo, lo que ayudará al desarrollo del teatro callejero. "Se debe hacer algo como lo que sucedió en Cuba: después de la presentación de las obras teatrales se discutían con la comunidad los problemas agrícolas o familiares, enriqueciendo así a la población", convoca Díaz y disimuladamente se rasca la parte posterior de su oreja derecha. Llama la atención el contraste de su cráneo libre de cabello con la pequeña coleta encanecida que surge tímidamente de su nuca.

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN NO SON TODO

"La gente de los barrios tiene necesidad de comunicación, y entonces se da cuenta de que con el teatro callejero y popular existe una manera de lograrla. A su vez, la gente descubrirá una gran mentira: los medios masivos de comunicación no representan la única herramienta para comunicarse con los otros", augura tajante el también editor del periódico *El Chido*, Enrique Cisneros.

Para no desentonar con las opiniones anteriores, el "Llanero" reafirma que el público será cada vez más exigente y participativo ante los contenidos de las obras callejeras, conforme eleve su conciencia política de pueblo trabajador.

Con el rostro blanco, demacrado y un poco castigado por las arrugas, complementa: "El público también cambia de necesidades y características con el paso de los tiempos. Como ya les había ejemplificado, ahora podemos hablar de movimientos armados con análisis y profundidad y la gente entiende porque ya es algo cotidiano".

Así es como los actores itinerantes del Distrito Federal vislumbran el mañana del teatro callejero. La Ciudad de México brinda inagotables oportunidades para su desarrollo, sólo se requiere de las capacidades artística y organizativa de los histriones para sortear los obstáculos que el gobierno y la "modernidad neoliberal" pretendan imponer.

Como "escenario abierto" esta urbe repleta de gente y esmog, es un teatro de localidades eternamente disponibles; un foro a la espera de que los juglares emerjan de la multitud bulliciosa para hacer reír, llorar, pensar y hasta actuar al ciudadano de cualquier edad y condición social. Los chilangos dejan de ser -aunque sea por unos minutos- los "zombis" esclavos de la rutina y se descubren a sí mismos de manera distinta: como humanos capaces de sentir, de transformar su vida y el mundo que les rodea.

2. OPINIÓN DE LOS ESPECIALISTAS DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y OBSERVADORES DEL FENÓMENO TEATRAL

En el capítulo I de la tesis, "Definición y Antecedentes del Teatro Callejero en la Ciudad de México", algunos especialistas de las Ciencias Sociales así como observadores del fenómeno teatral, brindaron sus opiniones que enriquecieron la información obtenida de los artistas y de fuentes bibliohemerográficas. En esta ocasión, nuevamente rompen el silencio para pronosticar con base en su experiencia y conocimientos sobre el teatro callejero, el posible desarrollo o retroceso de esta actividad que resiste los embates de la "oficialidad" y el conformismo con los pies enraizados en el campo de la cultura popular.

Rodrigo Johnson, director teatral; Maricruz Jiménez, periodista cultural; Pablo Gaytán, sociólogo; y Arturo Angoa, antropólogo, construyen con sus voces un mosaico multicolor de diversos matices y texturas, una amalgama de opiniones que en momentos se dirige hacia un mismo punto y en no pocas veces se distorsiona a tal grado que culmina en una "maraña" de contradicciones.

"El orden de los factores no altera el producto" dicen por ahí, así que dejemos hablar sin un orden en particular a estos personajes.

2.1 RODRIGO JOHNSON (DIRECTOR TEATRAL)

Por fin, el vetusto edificio de departamentos en alguna calle de la colonia Roma nos abre sus puertas cuando afortunadamente y tras larga espera, una joven inquilina sale a la calle a recibir el sol pleno de una tarde calurosa. El departamento de Johnson está en el primer piso. Antes, el preámbulo de un largo pasillo oscuro y unas polvosas escaleras. Quien nos abre la puerta mira desconcertado: "¿Sí?". "¿Rodrigo Johnson?", devolvemos. "No, él está durmiendo". Un poco sorprendidos por la respuesta le alegamos que tenemos una cita. "A ver, déjenme ver". La puerta se cierra en nuestras narices y de nuevo la espera (aunque ahora será breve).

"Pásenle, ahorita viene". Una vivienda decorada sobriamente y un gato pachón y blanco como una nube nos dan la bienvenida, mientras unos carpinteros arreglan la puerta de la mini cocina. Johnson aparece entre dormido y despierto, descalzo, en camiseta y pants. Antes de saludar se acerca a los carpinteros, y como quien está frente a una obra maestra observa de arriba abajo los arreglos.

"Mejor acá hablamos ¿no?", nos dice y pasamos a un estudio con montones de libros, una computadora y un cuadro con el retrato de Bernard Shaw (dramaturgo irlandés) que desde el suelo no deja de mirarnos fríamente. Johnson, para quien el teatro callejero entendido desde su visión muy personal no existe en México, comienza por plantear las posibilidades de desarrollo de "una verdadera" expresión teatral callejera.

Como se recordará, en el capítulo I Rodrigo establece una definición de teatro callejero que en varios sentidos difiere radicalmente de la concepción que tienen las demás voces de este reportaje. "Teatro callejero no es hacer teatro en la calle ni en las plazas, no es teatro al aire libre, es un teatro que parte de la fiesta, de alguna celebración específica en donde el actor aborda al espectador y representa pequeñas historias que se repiten constantemente. El teatro callejero es móvil, no estático, es directo, sin psicología, de representaciones cíclicas y es más efímero que cualquier otro tipo de teatro".

MEAR A ALEJANDRO AURA

"Ojalá y se diera un movimiento de teatro callejero con gente nueva, jóvenes que no necesariamente fueran los grandes actores, es más, ni siquiera tendrían que ser actores. Lo ideal de todo esto es que fluya sin mamadas, ni rollos". El director teatral de 36 años de edad habla en tono despreocupado y antisolemne. Su voz, un poco grave, de pronto deja escapar alguna que otra carcajada ante cualquiera de sus comentarios burlones.

"El buen teatro callejero debería ser capaz hasta de irrumpir en la oficina de Alejandro Aura (director del Instituto de Cultura de la Ciudad de México) y empezar a mear su escritorio ¡jal! El teatro callejero parte de una gran irreverencia y del elemento 'fiesta-desmadre', es el más efímero de todos los teatros, es una sensación de anarquía, de libertad absoluta, no Luis de Tavira dando sus clases, sino las clases que toman a Tavira".

Rodrigo Johnson estudió Dirección Escénica en el Centro Universitario de Teatro (CUT), perteneciente a la UNAM. Entre las obras que ha dirigido se encuentran *Carne de cañón*, *Criaturas del aire* y *La última y nos vamos*. Actualmente da clases en el CUT, imparte un taller en el "Ensayódromo", ubicado atrás del Auditorio Nacional, y ejerce el periodismo como coordinador de la sección de espectáculos del diario *La Crónica de Hoy*.

En el ámbito del teatro callejero, Johnson cuenta con dos experiencias en igual número de ediciones del Festival Internacional Cervantino ("uno fue en el '85, y el otro no recuerdo sí fue en el '87 u '88"). Sin el permiso de los organizadores ni subsidio, este director y actor montó de manera independiente en las calles de la colonial ciudad de Guanajuato dos obras propias intituladas *El rey idiota* y *El circo*.

IGNORANCIA DEL MEDIO TEATRAL

Antes de continuar la entrevista, Rodrigo mira inquieto hacia todos lados y pregunta "¿Quieren una chela?". Ante nuestra negativa —más por culpa de la gripe que por abstinencia— el blanco y algo calvo director teatral sale despavorido a la tiendita de la esquina a comprar una escarchada y refulgente caguama "Sol". Tras llenar un tarro con el amarillo líquido y dar unos sorbos, recuerda que está siendo entrevistado y se reincorpora: "¿En qué nos quedamos?".

- Te preguntábamos si crees que sea posible una enseñanza del teatro callejero como una forma de atraer e involucrar a los jóvenes en este arte.

Toma aire, medita un poco, se acaricia su barba color castaño y afirma:

- Debería ser una experiencia obligatoria para todas las generaciones que estudian teatro. Pero ¿enseñarlo? Como yo lo planteo –como un teatro móvil, circulante- no creo que sea posible porque todos los pinches maestros se clavan en el teatro al aire libre y pues, como ya expliqué, eso no es teatro callejero. El teatro callejero como género sólo se puede aprender en la calle.

- ¿A qué adjudicas el hecho de que las escuelas entiendan al teatro al aire libre como teatro callejero?

- A la ignorancia generalizada del medio teatral mexicano. Nadie se ha detenido a ver qué es el teatro callejero, a nadie le importa. En México únicamente se presenta teatro callejero en los carnavales, en alguna que otra marcha callejera y en las procesiones religiosas. En el caso de los carnavales se presentan historias micro con duración de un minuto, y se repiten constantemente.

“NADIE HA HECHO LO MISMO QUE YO”

Delgado, de estatura media, con el vello del pecho asomándose por el cuello de su camiseta blanca, Johnson decide poner un poco de música que acompañe sus palabras. Enciende su estéreo y al sintonizar alguna estación se escuchan fragmentos de una melodía pop. Rodrigo pone atención a lo que el grupo de ¿rock? “Plastilina Mosh” pretende decirle y sonríe: “Mmm, esos tipos son divertidos”.

El también investigador y escritor de incontables artículos sobre teatro, está seguro de que nadie en México ha hecho lo mismo que él: “Nadie ha hecho teatro callejero con mi misma tirada, nadie. Yo como profesor provoqué a mis alumnos para que en el Festival Cervantino monten una obra callejera. Creo que esto es una contribución a la enseñanza. Si las instituciones quisieran ayudar en esto, deberían llevar a los estudiantes de manera oficial a Guanajuato como especie de ‘novatada’, para que hicieran teatro callejero. Sería una bonita experiencia”.

Vuelve a llenar el tarro con cerveza y recomienda que las escuelas preparatorias tengan talleres de teatro callejero. “Esta actividad es como algo prohibido, llama la atención. El teatro callejero es muy de chavos, como vivencia es muy interesante, haría que el país fuera mejor”, manifiesta Rodrigo Johnson un tanto emocionado y con ademanes expresivos.

SOCIEDAD CIVIL Y TEATRO CALLEJERO

Tomando en cuenta que para este director y profesor no existe en México un movimiento de teatro callejero como él lo concibe, sus opiniones circulan en torno a las condiciones probables que podrían dar vida a esta manifestación artística. Por ejemplo, expresa que las únicas instancias con “la obligación” de promover el teatro callejero en la sociedad son las instituciones educativas. “Dado que para los jóvenes serían experiencias dignas de recordarse y ¿por qué no? tal vez después las ejerciten constantemente”, asegura.

Sobre una posible organización de artistas que difunda el teatro callejero dice desconfiar "porque todas las organizaciones buscan conflictos de poder, eso es lo que representan". Y acerca de la sociedad civil declara que "tal vez no esté en ella contribuir al florecimiento del teatro callejero, pero sí podría ayudar". ¿Cómo? Johnson responde: "La gente de los barrios podría generar tradiciones de teatro callejero a partir de las celebraciones en los días de fiesta, posiblemente en los días de los santos patronos. Esto sería mucho más neto que los proyectos con sentido social o político que pudieran pretender la UNAM o el INBA".

DEFENDIENDO AL "VERDADERO" TEATRO CALLEJERO

La cerveza ha muerto. El tarro luce vacío y abandonado en un costado del escritorio. Mientras, los golpeteos de los carpinteros que arreglan la puerta de la cocina se escuchan de vez en cuando. Rodrigo ahora despótica alrededor de la temática que debe manejar el teatro callejero. Con los ojos bien abiertos afirma que aquélla debe ser una y absoluta:

"La que tú quieras. El teatro callejero de otras culturas siempre se ha basado no en estereotipos, sino en arquetipos, en figuras universales como el bien y el mal. Esta concepción no tiene por qué cambiar. Los personajes del teatro callejero no tienen psicología, deben ser reconocidos e identificados a los pocos minutos por todo mundo; son símbolos que al verlos me dicen qué representan y hacia dónde van. Todo esto sin olvidar que la función del teatrero es hacer conciencia".

Otros aspectos estéticos que "el verdadero teatro callejero", según Johnson, debe preservar son el no apegarse estrictamente a un texto y la ausencia de parlamentos: "El teatro callejero no se escribe, se hace; lo que puede manejarse son guías de las acciones, pero siempre flexibles. En cuanto a la voz, debe ser incluida pero no en diálogos porque estos exigen necesariamente psicología. Más bien debe recurrirse a palabras que cobren gran peso y fuerza en determinados momentos de la representación, como pueden ser un '¡sí! o un ¡no!'".

Y con todo lo anterior argumentado por quien también cuenta con una apreciable experiencia periodística en medios escritos como *Milenio*, *El Economista* y *La Jornada Semanal*, se llega a la conclusión de que el teatro callejero no es ni debe ser rival del teatro de foro. "Es complemento, en todo caso; es otro tipo de teatro. El teatro es teatro independientemente de dónde se presente, lo que sí es dañino es el mal teatro, 'el teatro muerto' como le llama el director inglés Peter Brook".

LA LIBERTAD DE SER

Desde la perspectiva del editor del libro *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*, el teatro callejero "de existir" demostraría a la gente que hacer teatro "es lo más sano que le puede ocurrir a una sociedad". Johnson no para de hablar y tras de sí, el amplio ventanal que ilumina la habitación deja ver a través del vidrio el exterior de un edificio viejo y descuidado.

El gato blanco que nos había dado la bienvenida ronronea a nuestros pies y sin decir "agua va", encuentra muy cálidas las piernas de la reportera y se dispone a dormir. En tanto, junto al cuadro de Bernard Shaw, una pintura nos enseña a un Rodrigo Johnson más joven, con paliacate al cuello y pipa en la mano derecha. "Este cuadro me lo hizo un pintor en una cantina de Guanajuato", explica, y su mirada se clava en "su otro yo" como recordando momentos agradables de tiempos antaños.

"El teatro callejero enriquecería al público y también a los actores; los dotaría de la libertad de ser, con sus responsabilidades y limitantes. Haría a la gente más participativa, se transformaría la calle donde se vive, ¿se imaginan? Si el individuo cambia ante su entorno, la sociedad también se transforma". El humo espeso de un cigarrillo Marlboro apenas encendido unos segundos antes, se escapa por entre los labios del director.

Johnson observa que el público del teatro callejero debe estar en condiciones de apreciar el espectáculo, de lo contrario no le interesaría. Al respecto explica: "El teatro callejero tiene que presentarse en un ambiente de celebración, en donde el público ande con un ánimo para aceptarlo. En una situación cotidiana, sin fiesta alguna, el espectador en potencia sólo es un transeúnte que no tiene la disposición para participar del teatro porque tiene otras actividades y le molesta que lo detengan. Fijense que el teatro en la Plaza de Coyoacán sí tiene algunos elementos del teatro callejero: hay un ambiente de fiesta y la gente está abierta a disfrutar de las representaciones".

OPORTUNIDADES INFINITAS

De aspecto anglosajón, con ojos vivarachos protegidos por gafas, Rodrigo Johnson subraya con firmeza que el teatro callejero en México sólo se presenta durante el carnaval del barrio chino en el D.F., en el del puerto de Veracruz durante la coronación del "rey feo", y en algunos barrios y ciudades pequeñas donde se pueden encontrar "todavía" algunas procesiones o mojigangas. Para él, el teatro callejero es un género aún inexplorado y por lo tanto, "muy rico y necesitado de hallazgos que lo desempolven y cuestionen su validez actual".

Sin embargo, la ciudad se muestra propicia para esta expresión artística y no tan sólo la capital, sino todo el país, pues como Johnson apunta: "...si tenemos en cuenta la cantidad de fechas conmemorativas y celebraciones que hay en este país, no tenemos de qué quejarnos. Las oportunidades para realizar y jugar con el teatro callejero son infinitas, sin olvidar que si hay algo que nos hace falta son teatros y si hay algo que nos sobra, son calles".

2.2 MARICRUZ JIMÉNEZ (PERIODISTA CULTURAL)

¿Y qué perspectivas le vislumbran los medios de comunicación al teatro callejero en la Ciudad de México? Indudablemente que aquéllos juegan un papel que directa o indirectamente repercute en el devenir de esta expresión artística. ¿Quiénes de las personas en general se han enterado de algún evento de teatro callejero a través de la radio, la televisión o la prensa? Seguramente nadie, o tal vez muy pocos cuando se da el remoto caso de que los *mass media* volteen a mirar, aunque sea de reojo, el trabajo de unos locos que se les ocurre actuar en espacios públicos.

Maricruz Jiménez es una joven reportera con seis años de experiencia en la prensa cultural; actualmente trabaja en el diario *La Crónica de Hoy*. Su oficio de periodista de la cultura, especializada en teatro y danza, le permite observar y conocer de cerca al teatro callejero y popular. Del registro informativo de las actividades de esta manifestación, surgen los elementos que ayudan a Maricruz a vertir sus puntos de vista.

El Samborns Café que está frente al Palacio de Bellas Artes es el marco de la charla. Desde nuestra mesa en la planta alta, vemos cómo la Alameda Central nos sonríe al tiempo que una abrupta llovizna ahuyenta a los paseantes que rondan por ahí.

TEATRO CALLEJERO Y MEDIOS INFORMATIVOS

"El teatro callejero es una vertiente artística subvalorada por los medios. No se valora el trabajo en sí mismo, sino el contexto en donde se presenta; entonces, como la calle no connota un espacio de distribución, producción y consumo cultural, pues no se toma en cuenta", manifiesta Maricruz con una voz apenas audible, como si platicara en medio de un velorio.

Esta subvaloración, explica, se debe más a una inercia de los medios informativos que a un acto consciente: "No es tanto una intolerancia por parte de los periodistas, más bien es ignorancia, falta de activismo y de reflexión. Se clavan en la cultura oficial; de veinticinco notas periodísticas sobre Luis de Tavira, de repente hay una de teatro callejero".

Sin la necesidad de un solo cigarrillo –calidad inusitada en los periodistas, que en general se han ganado a pulso la etiqueta de "viciosos"- la reportera habla con fluidez. Destaca que algunos trabajadores de la información últimamente han generado un poco de reflexión en torno al teatro callejero y popular, y han dejado de consumir mecánicamente la propuesta oficial.

CRÍTICA TEATRAL NECESARIA

Pese a que Maricruz desconfía de los grandes críticos teatrales "empecinados en dar juicios de valor sin tener un diálogo con los hacedores del arte", considera indispensable la crítica como un instrumento de historia y registro teatral. "Muchos artistas, incluso los de teatro callejero, piensan que la crítica no es necesaria porque lo que importa es su obra que está ahí presente. Esta actitud se puede deber al llamado 'purismo de la creación', el hecho de que no quieran trascender a la colectividad", señala.

En torno a esa posible automarginación de los propios teatreros frente a los medios, agrega que a partir de los años ochenta, cuando se marcan claramente dos tendencias en el teatro popular (la "radical independiente" y la que busca subsidio), se da un acercamiento natural de algunos grupos hacia la prensa, sobre todo la escrita. Elencos como **Zopilote** o **Zumbón**, por parte de la "vieja guardia", y **Cornisa 20** —de los nuevos valores— alcanzan cierto eco informativo por su carácter más abierto.

"Pienso que los grupos teatrales callejeros necesitan ser vistos y reconocidos por la sociedad. Aunque ellos lo nieguen, creo que más bien desean ser tomados en cuenta por los medios de comunicación. Esto ayudaría a vencer la condición de marginación y censura que la cultura oficial les ha impuesto por estar desde siempre vinculados a movimientos sociales".

REVALORAR LO MARGINADO

La figura "regordeta" de la periodista contrasta con su carácter ligero y "alivianado". Su cabello negro, largo y ondulado reposa suavemente en sus hombros. Entre sorbo y sorbo del café con crema se descubre la personalidad de una mujer dotada de sencillez, despreocupada por su imagen exterior y que en ningún momento "se la cree".

Maricruz Jiménez, egresada de la licenciatura en Humanidades con especialidad en Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, aborda ahora las posibilidades que como movimiento estético y cultural se le abren al teatro callejero. Apunta que si bien han existido fisuras y rompimientos al interior del movimiento, una serie de circunstancias imponen la reflexión a todos los grupos teatrales acerca de su trabajo y su vinculación con las organizaciones políticas y sociales.

"La caída del muro de Berlín —sin que esto signifique que el socialismo deje de ser una aspiración legítima—, los cambios políticos y económicos en el mundo obligan a los artistas a adecuarse a los nuevos contextos y a revisar su estética. Ahora hay una evolución de la estética social que a veces rebasa al teatro callejero; éste se ha quedado en una estereotipación chata del trabajo, como por ejemplo lo que hace el 'Llanero Solitito'; él no ha evolucionado", descarga sin rodeos la reportera de *La Crónica de Hoy*.

Observa como una constante el hecho de que los grupos teatrales se enfoquen más a la lucha política que hacia el mejoramiento de su estética. "Ellos asumen que dentro de su ejercicio está el revalorar lo marginado. En esta lógica, su trabajo podría no estar en espacios convencionales y entonces se deben abocar a crear otros espacios y otros mensajes artísticos".

La atmósfera semioscura y cálida del Samborns invita a consumir unas tazas más de café. La lluvia ha cesado pero no el ajeteo de la gente, hormiguitas incansables que van de aquí para allá. El Palacio de Bellas Artes, templo de la cultura "de los de arriba", muestra imponente su rostro blanco iluminado por los reflectores que se rinden a sus pies.

"NO MÁS ESTEREOTIPOS"

"El teatro callejero cifrado en los personajes estereotipados del 'bueno' y el 'malo' tiene que cambiar. Los contenidos deben hacerse más complejos, más específicos de acuerdo a las colonias o barrios donde se presenten". Maricruz señala uno de los aspectos en los que el teatro callejero "se ha estancado": su temática. La crítica de la periodista es válida pues los mismos teatreros se han dado cuenta de ésta y otras deficiencias.

- Algunos actores nos han comentado que ahora es mucho más difícil "atrapar" a la gente con el teatro callejero por múltiples factores. ¿Crees que los temas y la estética tengan que ver en esa falta de interés del transeúnte?

- Lo que veo más bien es un desgaste de los grupos teatrales. El que afirmen eso denota cansancio y tal vez no es para menos: tantos años luchando en las calles, pues es difícil ¿no? Claro que tiene que ver la estética, ésta se tiene que desarrollar. Los contenidos y las formas deberán transgredirse a sí mismos para encontrarse con nuevas tendencias y métodos. Por lo que toca a los temas, hay tantos como situaciones en la sociedad misma... hay que renovarse.

Abundando sobre este "desgaste", Jiménez se percata de que las agrupaciones con mayor experiencia no dejaron escuela ni seguidores entre los jóvenes actores teatrales: "Como que el teatro callejero se autoconsumió por las pugnas de los grupos. Esto evitó de algún modo la trascendencia de muchas experiencias. Si ahora les preguntas a los chavos de *Cornisa 20* —quienes también hacen teatro callejero— por los "zopilotes", te van a decir '¿y esos quiénes son?'. Triste, pero así es".

LA GENTE ESTÁ HAMBRIENTA... DE BELLEZA

Además de reportear para el diario *La Crónica de Hoy*, Maricruz colabora "con seudónimo" en el periódico de reciente aparición *México Hoy*. "Con todo y que el director es Miguel Cantón Zetina —y todo lo que se ha escrito sobre él— en ese diario no me han censurado mis notas en lo más mínimo. He escrito sobre prostitución y no cambian una sola palabra, cosa que es común en otras publicaciones que, además, se espantan del tema", comenta al respecto. Entre otros diarios y revistas en los que ha trabajado se encuentran *Summa*, *La Afición*, *Ovaciones*, *El Financiero*, *El Día*, *Etcétera* y *Mira*.

Con el bajo volumen de voz que nunca abandona, subraya que no obstante los ajustes necesarios, el teatro callejero es y seguirá representando una opción cultural muy importante para los habitantes de esta desquiciada capital.

"La vinculación que el teatro callejero logra con el público es primordial. Mucha gente tiene años de no ir al teatro, de no ver un evento de danza. La gente, el público está hambriento de belleza, de la sorpresa que lo saque de la cotidianidad. Con el teatro callejero la gente se habla de tú porque los artistas se comunican en su mismo lenguaje; por el contrario en Bellas Artes, un espacio desconocido, el público se siente ajeno, no es parte de".

Sin embargo, la periodista reafirma que si bien la proximidad con un público no asiduo al teatro enriquece tanto al actor como al espectador activo, también ha degenerado, en algunos casos, en estereotipos. Éstos, al ser parte de ejercicios panfletarios, han desvalorizado el acercamiento del arte escénico hacia la gente en los espacios públicos.

EL TEATRO ES UNA ENTELEQUIA

Los teatreros callejeros coinciden al opinar que tienen que redoblar esfuerzos frente al individualismo y la enajenación que algunos avances tecnológicos provocan en la gente. Para Maricruz Jiménez más que un obstáculo, esta realidad debe ser un motor que impulse y vigorice la manifestación teatral callejera.

"La capacidad de la tecnología para atrapar a algunas personas no tiene por qué ser un problema para los artistas. No todos tenemos internet, así que al menos por un buen rato habrá gente dispuesta a comunicarse con el teatro. Aún así, el teatro callejero tiene el reto de explorar otros espacios porque los lenguajes que utiliza ya no bastan. Ahora la llamada globalización, todo este cruce de fronteras obliga a la apertura, a mirar a otros lados y retomar cosas distintas".

Como ejemplo de un nuevo lenguaje que puede ayudar al desarrollo de la estética en el teatro callejero, menciona el caso del grupo de Jesusa Rodríguez, *La Chinga*, el cual al utilizar durante su representación en el Zócalo litografías de José Guadalupe Posada "consigue un amplio dominio del espacio". Tras decir todo lo anterior, la robusta reportera define al teatro callejero como "una entelequia en donde el que emite y el que recibe crean una alquimia mágica, un encuentro que le proporciona vida al arte".

NECESIDAD DE UN "GESTOR DE APOYO"

"Para que todo les funcionara mejor a los grupos teatrales, necesitarían de 'gestores de apoyo', es decir gente que funja como representante de difusión, como interlocutor entre gobierno y actores. Así los artistas no se desgastarían en el trato con el Estado y se enfocarían a su trabajo estético", propone Maricruz mirándonos fijamente con esos pequeños ojos oscuros cobijados por unos lentes cuadrados.

Aunque –continúa- los circuitos oficiales de la cultura difícilmente tomarían en cuenta al teatro callejero: "No conozco un trabajo o proyecto del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) para presentar trabajo artístico en las comunidades, ni uno solo, nada más les interesan los espacios convencionales. El gobierno de la ciudad según está tratando de abrirse al arte popular, por lo que cabe la remota posibilidad de que se le apoye".

MÁS QUE COOPTAR, IGNORAR

En referencia a la tan mencionada cooptación o institucionalización del teatro callejero por parte del Estado, Maricruz considera más eficiente ignorar las propuestas que pretender comprarlas, pues "así es más fácil eliminarlo. El Estado no coopta al teatro callejero porque no le es tan molesto; además, sabe que sin dinero no puede desarrollarse".

Con un dejo de ironía, la licenciada en Humanidades declara que si el teatro callejero se institucionaliza "tengan por seguro que los medios de comunicación ahora sí cubrirían todos los eventos". Añade que si el Estado se decidiera a brindar apoyo, sería como un acto de conveniencia propagandística ya que la opinión pública hablaría bien de él.

Como un medio para que los teatreros callejeros se desarrollen prescindiendo del subsidio oficial, propone que se vinculen a otras formas de producción para sobrevivir: "Creo que en estos tiempos ya no se puede hablar de independencia absoluta de los artistas en el plano económico. Buscar otras opciones de apoyo, tal vez con las organizaciones no gubernamentales sería importante. Pienso que la verdadera independencia se reflejará cuando los actores puedan seguir creando a su manera, sin imposiciones ni censuras".

En este sentido, las organizaciones civiles desempeñarían una función muy valiosa si dejaran de pensar que los teatreros son tan solo instrumentos de diversión gratuita: "Aquéllas deben solidarizarse con los artistas para impulsar al teatro callejero. Ellos necesitan la infraestructura para poder comer y vivir dignamente de su trabajo". La observación de la periodista coincide con el clamor que líneas atrás lanzara "Tonino", actor del grupo **Zumbón**.

VINCULACIÓN COMUNITARIA

La ciudad es una fuente inagotable; como ente con vida propia ofrece múltiples, infinitos caminos para recorrerla y sentirla. Para el teatro callejero no es la excepción. El enorme escenario de más de mil kilómetros cuadrados se tiende generoso al trabajo artístico. Las arterias de este enorme corazón –sus calles- palpitan animosamente a cada inyección de buen teatro.

Maricruz Jiménez concibe a la Ciudad de México como dispuesta, geográfica y arquitectónicamente, para el teatro callejero pese a las crecientes violencia y hostilidad urbanas. "Sin embargo, los públicos y espacios son tantos que la ciudad también obliga al teatro callejero a replantearse y resurgir con nuevas propuestas. Por ejemplo, ¿por qué no hacer psicodramas con putas en la Plaza de la Soledad, y así eliminar la desvinculación del lenguaje frente a la comunidad?".

De acuerdo con la reportera cultural, el teatro callejero tiene todavía mucho que decir. Para ello es imprescindible una vinculación comunitaria en la que los productores de arte desarrollen el mismo lenguaje de los receptores, y se preocupen por formar nuevos cuadros a través de talleres. "En definitiva, un teatro callejero que no se vincula con su comunidad, con su ciudad, está condenado a morir", concluye.

2.3 PABLO GAYTÁN (SOCIOLOGO)

"La preocupación por las perspectivas del teatro callejero sólo está en la cabeza de quienes hacen teatro callejero institucionalizado, de quienes tienen presupuesto. De esos que anteponen al arte la idea de la infraestructura para el artista. Como diría Jodorowsky: 'se preocupan más por los frutos que por la obra'". Con este espíritu crítico, el sociólogo Pablo Gaytán construye una visión peculiar sobre lo que cree le ocurrirá al teatro callejero de esta atribulada metrópoli. Sus juicios no difieren del todo con otras opiniones anteriormente expuestas.

Sin contemplaciones, derribando postulados de los artistas envueltos en el teatro popular, irónico, mordaz, expulsando la carcajada en el momento preciso, así se muestra el también escritor y productor de video comunitario. En medio de *jipis* y jóvenes clasemedios que se pasean o se toman algo en la cafetería al aire libre de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Gaytán "hace y deshace" en torno al teatro callejero, término que para él se define desde dos ópticas: la "pasteurizada" (de los grupos teatrales) y la "real" (basada en la vida cotidiana).

En el capítulo I profundiza al respecto. Palabras más, palabras menos habría dicho que el teatro callejero "es un concepto que fue creado con fines políticos por los actores y agrupaciones que estudiaron en la Universidad, y que querían 'concientizar al pueblo'. En cambio, para mí el teatro callejero neto es aquel que sirve como medio de comunicación para quienes no tienen la posibilidad de acceder a los medios masivos. Es el que está hecho por actores naturales que hablan el lenguaje de la calle (merolicos, fakires, payasitos, tragafuegos...). Es una aportación simbólica y cultural de la cotidianidad a lo social, con una estética propia no desde la visión del arte, sino desde la vida cotidiana".

EL REGRESO AL BARRIO

A primera vista, el sociólogo da la impresión de ser una persona con serio carácter. Sus facciones recias, de aspecto indígena, parecen incapaces de dibujar una sonrisa, pero al calor de la conversación, Pablo "se suelta" y descubre un lado agudamente sarcástico y siempre dispuesto a bromear.

Ropa de mezclilla negra (chamarra y jeans), sus botas de casquillo –también negras- y con su cabello largo aprisionado por una "dona", evoca la imagen de aquellos jóvenes rockeros que se dirigen a un "toquín" en cualquier barrio popular de la capital. Pero él no es ningún quinceañero. A sus treinta y tantos años de edad, uno de los "teóricos de la posmodernidad" –como él mismo se define- cursa actualmente una maestría en Estudios Urbanos en la UAM Iztapalapa. Utilizando en momentos palabras "rimbombantes" o términos complejos que llegan a sonar divertidos, Pablo Gaytán expone su pronóstico para ambas tendencias del teatro callejero: la "neta" y la "falsa".

"El teatro callejero neto va a seguir subsistiendo como una respuesta vital ante los problemas sociales e individuales. Aunque no podemos hablar de un movimiento de teatro callejero, sí existe una proliferación de la actividad que se irá incrementando conforme haya más miseria. A esto hay que añadirle la creciente tendencia a ocupar las calles".

Asimismo, apunta que esta ocupación de los espacios públicos por parte de "los artistas reales del barrio" no necesitará de alguna conceptualización, no obstante muchos de ellos ya están acudiendo a las escuelas de arte: "Ahora es un nuevo fenómeno o tendencia, más capilar, apegado a lo popular. Muchos artistas callejeros están estudiando pero regresan a sus barrios para aplicar lo aprendido. Ya no es tanto el proceso de los falsos teatreros, de los clasemedios universitarios que salían 'iluminados' por el conocimiento y se dirigían al pueblo".

Al referirse a la tendencia "pasteurizada" del teatro callejero, Pablo afirma que a los teatreros "les va a ir muy bien económicamente": "Es un mito que este teatro sea independiente, no lo es porque depende de los presupuestos del Estado, becas, apoyos, etc. El teatro callejero como concepto seguirá siendo dependiente y terminará siendo un 'teatro de cámara'".

Por el contrario, diferencia, los "actores netos" seguirán representando el teatro del desempleo "porque es su medio de subsistencia, su vida. Cada vez hay más gente viviendo y muriendo en las calles, y los teatreros del barrio seguirán haciendo lo suyo con becas o sin ellas, eso no les importa".

LO DE MODA Y LO COTIDIANO

Continuando con las dos visiones que tiene respecto del teatro callejero, Gaytán aborda el asunto de la temática empleada por ambas. El "institucionalizado", dice, seguirá hablando de los problemas coyunturales: "Los actores aprovecharán como siempre lo que esté de moda, lo que deje ganancia pues saben que es una inversión. Recurren a la 'Bolsa de valores social', a los temas sobre indígenas, obreros, niños de la calle o acerca de la mujer". Como argumento para continuar "despedazando" a los artistas con preparación, el sociólogo los define como "transvanguardia política a la que le interesa más el panfleto que la estética".

La tarde es fría y amenaza la lluvia. Cercana al cerro del Ajusco, la ENAH mantiene un ambiente tranquilo. Algunos estudiantes, un tanto "esnobs", sonríen y platican en sus respectivas "bolitas". Mientras tanto, Pablo varía su manera de expresarse: en momentos habla en tono grave y de repente ironiza y rompe con la aparente solemnidad de la conversación.

"Los teatreros del barrio seguirán con sus eternos temas. Uno de ellos es la corrupción. Como jodidos siempre hablamos de lo mismo porque siempre estaremos jodidos, esto no va a cambiar. El teatro callejero será hecho por los protagonistas de la calle, no por los clasemedieros que apenas están descubriendo que están jodidos".

SOLIDARIDAD ORGÁNICA

Para el también maestro en Historia por la ENAH, no existe la noción de público en el teatro callejero ya que en la calle se da un encuentro efímero donde el actor es igual al resto de la gente, y por tanto no existe una separación. "El sentido del teatro callejero es no traer ni esperar un público; un poco como Jodorowsky quien atenta contra la idea de espectador", indica.

En contraste, en el "otro teatro" el contacto con la gente se basa en fórmulas y guiones que "matan la espontaneidad y naturalidad de la actuación": "Ahora ya hay un encuadramiento del lenguaje callejero, aunque haya leve improvisación, el trabajo es algo acalambrado. Vemos que la calle no está siendo ocupada; ya hay permisos, publicidad, sillas, mantas... se institucionaliza la calle y el teatro callejero neto es precisamente la desinstitucionalización de la cultura".

Además, Gaytán observa que la gente de los barrios continuará acercándose al "real" teatro callejero, pues los actores de éste se preocupan por su trabajo, lo respetan, así como también se preocupan por su relación con la gente, aún así sea una labor de sobrevivencia. "En la calle siempre se ha dado una 'solidaridad orgánica'. El actor callejero hace su máximo esfuerzo para ganarse el pan y el transeúnte común y corriente, aunque esté desempleado, le da dos pesos, no lo deja morir de hambre", explica el director de la revista electrónica *Interneta*.

LA "REVOLUCIÓN MOLECULAR"

- Hablas de solidaridad de parte de la gente hacia el teatro callejero, pero ¿qué pasa con la creciente individualización en la sociedad? ¿Cómo podrían los actores vencer ese espíritu de apatía en la gran mayoría de la población?

El sociólogo, con un rostro serio y sin vacilar ni un segundo, responde: "Con una revolución molecular".

Ante la extrañeza de los reporteros de inmediato agrega:

"Sí hombre, con la transformación de uno mismo, de cada individuo. El cambio social empieza con los actos de la vida cotidiana. Los actores del teatro callejero institucional son los que se preocupan por la individualización; en los barrios no pasa esto porque la gente en cierta forma está más unida. Los falsos teatreros no se atreven a ir a los barrios netos porque no quieren meterse en problemas, sólo van dizque a 'zonas liberadas', lugares accesibles y comerciales en donde ni ellos mismos son libres".

- Entonces, ¿cuál es tu propuesta para que el teatro callejero que descalificas estreche su relación con la gente?

- Pues igual: que hagan su revolución molecular y que no anden de "campamochas". Que vayan a las zonas marginadas donde están las masas que no tienen nada (ni una casa de la cultura), y que empiecen a trabajar con ellas desde ceros. Ahí se van a dar cuenta de que el primer enemigo es la gente. Poco a poco se debe ir transformando desde una cuadra para que los demás se contagien. Este es el trabajo de años que vale la pena (como lo que hizo el EZLN), y no llegar nadamás al producto terminado como aprovechan los oportunistas.

ALIANZA ESTADO-SOCIEDAD ORGÁNICA

Respecto al Estado y sus organismos de cultura, Pablo Gaytán reafirma lo que otros ya han manifestado. Expone que de ellos no se debe esperar nada porque lo que menos les importa es la cultura popular de los barrios. Las condiciones socioeconómicas de la ciudad coadyuvarán para que el teatro callejero "de verdad" no desaparezca, por el contrario - argumenta- "mientras exista más miseria, habrá proliferación de movimientos culturales, más que políticos, debido a la desacreditación de la política. No hay respuestas de ningún partido y ante este vacío y desilusión de la gente, los artistas del barrio salen a la calle a ocupar los espacios".

El viento arrecia un poco y la enorme sombrilla blanquinegra que sobresale de la mesa se balancea ligeramente. La conversación, en su más alto tono, fluye como el agua de un río sin peñascos. Ante la pregunta sobre el papel de la sociedad civil organizada en el desarrollo del teatro callejero, el licenciado en Sociología por la UAM Iztapalapa se queda un poco perplejo y responde:

"Ahora se le llama sociedad civil organizada a lo que antes se conocía como 'la izquierda'. Yo la llamaría más bien 'sociedad orgánica' (suelta la carcajada). Sí, miren, existe una alianza histórica entre el Estado y la sociedad civil organizada; esta última seguirá cumpliendo el mismo papel que en los años sesenta: 'pasteurizar' los contenidos de la calle, y volverlos 'bonitos' en el plano estético".

Como ejemplos de la actual "pasteurización" menciona los casos de los "cómicos" televisivos "Huarachín y Huarachón" y del grupo teatral *La Chinga*, de Jesusa Rodríguez. "Ella y su grupo son una clara muestra no de lo popular, sino de lo 'populight', lo que siempre reproduce la alianza Estado-sociedad orgánica. Creen que con utilizar grabados de Posadas van a lograr una identificación con el pueblo". En este último punto, Gaytán difiere radicalmente de lo expresado con anterioridad por la periodista Maricruz Jiménez.

LAS TRES CIUDADES

A pesar de la creciente pauperización de la Ciudad de México y sus habitantes, Gaytán considera que el futuro más promisorio para la cultura popular se encuentra precisamente en la calle.

"En una sociedad donde la tendencia generalizada de la gente es encerrarse, no salir de sus casas para evitar contacto con los otros, veo que la calle se brinda como un espacio con amplias posibilidades. Basta mirar a nuestro alrededor y en nuestras propias vidas, para darnos cuenta que la calidad de vida se va degradando cada vez más. En lo fisiológico a causa de los alimentos procesados, la polución y las nuevas enfermedades, y en lo intelectual, por la tendencia a la educación virtual y la imposición de escuelas-cárceles y profesores-carceleros".

Estudioso como es de la posmodernidad y de lo urbano, Pablo ha dividido a la capital chilanga en tres ciudades, las cuales explican su realidad esquizofrénica vivida día tras día. En esta clasificación, el teatro callejero tiene su espacio y su porvenir.

Las tres ciudades son la "Metaciudad", la "Metrópoli" y la "Submetrópoli". La primera de ellas se caracteriza por el predominio de la cibernética y por ser "globalitaria" (término empleado por Gaytán que sintetiza los conceptos global y totalitaria). "Sin salir de tu casa, con la ayuda de lo virtual, la computadora y la TV vas a conocer el mundo exterior; creyendo que estás enterado de todo, no estás más que encerrado en una burbuja".

La "Metrópoli" es la que está ocupada por los burócratas, los universitarios y los empleados "que en realidad son esclavos": "La 'Metrópoli' es la ciudad del auto y el metro, la que tiene tránsito constante, donde la gente sale de sus casas -que ya son 'bunkers' para protegerse de la delincuencia-, y se dirige a sus lugares de trabajo para servir a explotadores mentales".

Por último, en la "Submetrópoli" se encuentran aquellos que no viven del salario, que viven en las calles y en todo "espacio en blanco" que nadie se atreve a tomar: resquicios, coladeras, puentes, etc. "Aquí estaría el teatro callejero, el teatro submetropolitano como movimiento cultural ajeno a los intereses de las élites culturales y políticas. En la submetrópoli, en la calle, el teatro callejero neto seguirá en lo suyo. Hay cuerda para rato...", afirma.

Termina la conversación y como epílogo, Pablo Gaytán nos invita a que asistamos a la próxima presentación de uno de sus videos acerca de la "cultura submetropolitana", a llevarse a cabo en la ENAH. Un rápido vistazo a la caja del videocaset deja leer entre las instancias patrocinadoras el nombre de la dependencia gubernamental "Causa Joven".

Apresurados por las primeras sombras de la noche, caminamos rumbo al Periférico para abordar el Ruta 100 que nos aleje lo más pronto posible de esa "escuelita" enclavada en pleno "culti-sur", como el mismo Pablo llama a aquella zona preferida por los máximos exponentes del "populight". El camión arranca, exhala su buena ración de esmog y la ENAH queda atrás, oculta entre las faldas del Ajusco.

2.4 ARTURO ANGOA (ANTROPÓLOGO)

Arturo Angoa es licenciado en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Dejó trunca la carrera de Derecho en la Escuela Nacional de Derecho y actualmente, como desde hace cuatro años, realiza videos institucionales para el Museo Nacional de Culturas Populares.

Joven muy sencillo de 35 años de edad, Arturo accede a compartir sus puntos de vista sobre lo que prevé para el teatro callejero en esta urbe. Al definir a dicha actividad artística habría dicho en el capítulo I que para la antropología es "una etnografía que por medio de símbolos representa la cotidianidad, y le da un uso social a la dinámica de la vida diaria de las personas".

Apostados afuera de la cafetería del Museo Nacional de Culturas Populares, ubicado en el corazón del barrio de Coyoacán, el bombardeo de preguntas empieza mientras el sol desnudo de una joven tarde derrocha su luz por los patios y jardines del recinto.

"SE OLVIDAN DEL BARRIO"

- ¿Piensas que el teatro callejero de la capital llegue a consolidarse como un movimiento con mayores espacios, y posiblemente con alguna organización que los aglutine?

- No es que llegue a consolidarse; de hecho el teatro callejero representa un movimiento consolidado. Grupos no tan viejos como *Teatro en Vecindades* o *Utopía Urbana*, son la muestra de una continuidad en el trabajo artístico que agrupaciones como **CLETA** o **Zopilote** iniciaron en los setenta. Ahora muchos jóvenes están reproduciendo esa misma labor. Pero, como todo, hay ventajas y desventajas en esta consolidación: por un lado, las delegaciones políticas brindan toda la infraestructura a los grupos teatrales y estos prefieren el trabajo con el gobierno; mientras, se olvidan de las colonias populares porque no les pueden dar ese apoyo. Creo que la llamada "apertura democrática" está afectando la visión de algunos artistas. Tal vez si se organizaran esto cambiaría para bien.

Aparte de sus estudios en Antropología y Derecho, Angoa tiene amplios conocimientos en video, fotografía y multimedia, los cuales ha aplicado de manera independiente "para estudiar las situaciones y enseñanzas de quienes pocas veces tienen la palabra". Así, su trabajo para rescatar la memoria y vida cotidiana de la ciudad se ha enfocado a personajes como prostitutas y "chavos banda".

Al respecto del teatro callejero, el antropólogo percibe que si los teatreros últimamente se han vinculado más con el Estado, esto les permite exigirle que respete su autonomía, su trabajo y que no pretenda cooptarlos.

"Los teatreros deben estar dispuestos a llegar a todos los espacios, pero sin venderse al Estado. Algo contradictorio del movimiento es que no hay muchos grupos teatrales; el trabajo se concentra en el sur de la ciudad, mientras que en el norte y el oriente no hay nada, no se extienden, lo cual favorece al gobierno. Aunque es difícil que el teatro callejero crezca a lo largo de toda la ciudad, ahí está la lucha de los teatreros porque exista una responsabilidad bilateral de instituciones y actores para promover esta manifestación callejera".

TEATRO COMUNICADOR

Hablando pausado, sin titubeos, Angoa observa que el teatro callejero es ya una opción cultural para los habitantes de la Ciudad de México en los albores del siglo XXI. "Muchas personas no tienen acceso al advenimiento de tanta tecnología que proporciona información, pero tienen al teatro callejero que brinda conocimiento a la masa. Si los medios masivos de comunicación son rápidos, el teatro callejero no se queda atrás porque donde se para comunicarse", asegura mirando fijamente con sus ojos un poco rasgados.

Arturo advierte de la "gran capacidad" del teatro callejero para transformar el entorno y a las personas, ya que entre actor y espectador se genera una "introyección enriquecedora".

"Antes de una puesta en escena callejera, el ambiente es frío porque no se le da un uso al espacio. Si por ejemplo, el teatro llega a un barrio violento, la gente que vive ahí ya está acostumbrada a tal grado que para ellos no existe la violencia. Entonces el teatrero usa el espacio y lo vuelve violento, provocando una reacción en el espectador que cambia su visión del espacio. Al final, también el actor sale enriquecido por la gente, quien le da valor y uso social al arte. El mensaje es claro: toda calle y lugar público no es sólo transitable, también aporta cultura si teatreros y transeúntes se apropian y modifican los espacios. Pienso que el programa 'La Calle es de Todos', del Instituto de Cultura de la ciudad, va encaminado a lograr esto".

El antropólogo, de origen otomí, agrega que los espacios generan el movimiento teatral callejero y lo convierten en una alternativa cultural para la gente. Por un lado, a los teatros cerrados no es fácil acceder y es cuando los espacios abiertos, que siempre han estado ahí, adquieren un nuevo sentido y son tomados por ciudadanos y artistas, quienes no ven resueltas sus necesidades de cultura y expresión.

DINÁMICA DE LA INDIVIDUALIZACIÓN

Desde la antropología -el estudio de la cultura-, Arturo Angoa vierte sus concepciones sobre el teatro callejero. Al parecer no difieren mucho de las opiniones de los demás personajes entrevistados. Acompañada por el extraño silencio del patio, la figura delgada y pequeña del antropólogo se manifiesta muy poco expresiva. Su rostro serio y sin asomo de vello imprime a la charla un aire un tanto solemne.

"Es un reto para el teatro callejero vencer la dinámica social que se vive en estos momentos porque tiende a la individualización. La gente en general no es crítica ni solidaria, cada quien vela por sus intereses. Lo único que nos hace comunes son los problemas coyunturales y el teatro callejero debe generar la colectividad y comunión perdidas; es muy difícil más no imposible", señala al referirse acerca del papel que desempeñará el público en el futuro.

La individualización, afirma, incluso permea a los actores callejeros; algunos de ellos dejan el movimiento por intereses económicos, "se vuelven promotores culturales, pero atrás vienen las nuevas generaciones que continuarán el trabajo callejero, con todo y la economía tan débil del país que no permite que se mantenga un movimiento de cultura popular".

Por lo anterior, Arturo considera que el teatro se irá desarrollando en "dos vertientes". Una de ellas conservará sus raíces netamente populares al presentarse en los barrios, y la otra tenderá a elitizarse o institucionalizarse por los motivos que expone líneas arriba.

EL TEATRO DE LA GENTE

"El teatro callejero y el de foro siempre tendrán diferencias; no deben estorbarse porque cada uno tiene su público y sus objetivos. Lo que sí veo es que el teatro callejero es el teatro de la gente, el teatro que sienten suyo porque su calle forma parte del fenómeno". El antropólogo coincide plenamente con todos los participantes del reportaje cuando asegura que el teatro de foro "es más frío, hay una disposición rígida de las bancas, y una ritualidad que impide al público sentir suya la obra. Incluso, es más difícil de entender y los espectadores se sienten ajenos frente a él".

En cambio, continúa, en el teatro callejero la gente se olvida de sus diferencias, todos se mezclan al compartir el espacio y están a la expectativa porque no saben lo que van a encontrar. Para Angoa, quien realizó hace tiempo y de forma independiente más de 600 videos sobre la vida cotidiana de las prostitutas del barrio de La Mercéd, la temática del teatro callejero tiene mucho que ver para que el pueblo se identifique con él.

"La estética y la temática del teatro callejero difieren un poco de acuerdo a los tiempos históricos que esté viviendo, pero en esencia siempre serán las mismas: pitorrearse del gobierno y de todas las situaciones arbitrarias sin más límite que el que los mismos teatreros se impongan. Posiblemente cambiarán las formas, pero no los objetivos ni las características. Los temas continuarán girando sobre los problemas que más le duelan a la sociedad según la época".

Y precisamente acerca de la sociedad, la opinión antropológica aconseja que aquélla debe aprender a permanecer organizada para conservar e impulsar proyectos culturales, que bien pueden incluir al teatro callejero. "La organización sólo se presenta en momentos coyunturales y después todo se vuelve a despedazar, esto se debe evitar para que la unidad continúe".

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO EN CONFLICTO

La ciudad, el entorno urbano tampoco queda afuera del análisis antropológico. En este punto las perspectivas no son muy promisorias. Arturo Angoa percibe una crisis del concepto de lo público que sin duda tendrá sus repercusiones para el desarrollo del teatro callejero.

"Son dos situaciones que van a afectar a esta actividad artística. Por un lado, la creciente complejidad, dinamismo y estrés de la Ciudad de México no permiten a sus habitantes darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor; y por otro, los espacios públicos se están privatizando a causa de la inseguridad, la sobrepoblación y la lucha por la calle. Se agudiza el conflicto público-privado, y la comunidad puede preferir, obligada por la crisis económica, un espacio privado que le dé de comer -como puede ser un changarro-, y no inclinarse por uno público que le genere cultura".

- ¿La Ciudad de México será capaz -por sus características urbanas- de generar su cultura popular, o es ésta la que debe construir una nueva ciudad?

- Es un proceso dialéctico. La ciudad genera modos de vida y éstos, a su vez, producen modos de convivencia y de asimilación de la cultura. Por ello, cultura y ciudad son fenómenos simultáneos e indisolubles. ¿Se imaginan si estuvieran separados? Si la cultura fuera capaz de construir una ciudad, nuestra sociedad sería perfecta. En la Ciudad de México todo estaría planeado, con las mínimas fallas, hasta dejarían de existir los inútiles topes en las calles.

Al salir del Museo Nacional de Culturas Populares, nos percatamos de que poco a poco la plaza coyoacanense, plena y orgullosa de su corte provinciano, empieza a poblarse de aquellos quienes, escapando de la neurosis citadina, encuentran en el canto del organillero y en la mordida a un enorme elote cocido, el olvido momentáneo de sus problemas. Un sábado más en Coyoacán ha comenzado.

3. OPINIÓN DE LOS ORGANISMOS CULTURALES

3.1 INDEFINICIÓN EN LAS INSTANCIAS PÚBLICAS

Por su misma naturaleza, los organismos culturales del Estado son incapaces de establecer planes de largo plazo para cumplir diversos proyectos. Peor aún si se trata de una actividad tan *sui generis* como el teatro callejero. Los personajes entrevistados del INBA, la UNAM y Socicultur, conscientes de que "el apoyo a la cultura" depende de las decisiones de cada administración, no tienen la plena certeza de lo que ocurrirá en la posible relación de sus instituciones con el teatro popular y callejero.

Así, Luis Mario Moncada -titular de Teatro y Danza en la UNAM-; Georgina Velázquez -funcionaria de Acción Social en Socicultur-; Eduardo Contreras -Coordinador de Investigación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)-; e Israel Franco -investigador del mismo Centro-, no profundizan sus comentarios al "futurizar" sobre el teatro callejero en esta irrepetible Ciudad de México.

PROMOCIÓN AL INTERIOR

Luis Mario Moncada ya lo había explicado en el capítulo anterior: Para la UNAM, el teatro callejero existe y merece ser apoyado -aunque no sabe si necesariamente por esta universidad-. No hay una relación orgánica entre la máxima casa de estudios y el movimiento teatral callejero, pero esto no evita de ninguna manera que al interior de aquélla surjan agrupaciones estudiantiles con la inquietud de practicarlo.

"Se está estructurando un proyecto de promoción del teatro hacia el interior de la UNAM. Con teatro callejero o al aire libre deseamos acercar el arte dramático a la comunidad estudiantil. Son 36 escuelas y no todas ellas tienen infraestructura para montajes teatrales, por lo que vamos a adaptar los medios en los espacios abiertos", asegura el director de Teatro y Danza desde su acogedora oficina en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario.

Ese proyecto sería la continuación de las obras teatrales realizadas recientemente sobre un "carromato", que igualmente hizo un recorrido por algunas escuelas y facultades de la UNAM.

TEATRO CALLEJERO: REFLEJO O ESCAPE DE LA REALIDAD

Moncada sostiene su postura respecto a que la UNAM no tiene la obligación de "defender" o apoyar exclusivamente alguna manifestación artística. Por lo tanto, su papel frente al teatro callejero se limitará al trabajo en conjunto cuando el momento lo requiera. Cómodo en su sillón reclinable, señala: "No se trata de etiquetar ni de generalizar 'todo el teatro callejero'; la UNAM siempre apoyará una buena obra, un buen trabajo en donde sea que se presente".

Mario habla sobre la necesidad de un "replanteamiento" del arte escénico en general, y concluye con una recomendación para los teatreros callejeros: "El director Luis de Tavira ya había observado que en la sociedad actual, donde la vida diaria se ha vuelto teatralizada, donde la violencia y la degradación humana llegan a niveles de ficción, el teatro ya no ofrece nada. Creo que el teatro callejero podría contribuir a cambiar esta situación si primeramente define bien lo que quiere expresar. Si va a ser reflejo de la realidad citadina, o el medio de escape de esa realidad para el transeúnte".

ONG Y GOBIERNO DEBEN FOMENTAR EL TEATRO CALLEJERO

Por su parte, Georgina Velázquez, jefa de la Unidad Departamental de Promoción y Difusión de Acción Social, perteneciente a Socicultur, es un tanto ambigua en sus declaraciones. Más como un deseo personal que como una postura oficial, afirma que el trabajo del teatro callejero en los barrios urbanos "continuará no sólo con el apoyo del gobierno sino con el de las organizaciones no gubernamentales, como puede ser la de Guillermo Díaz (PROTECA)".

Cercana la extinción de Socicultur por el próximo arribo del gobierno cardenista —el cual podría escribir una historia diferente en la cultura de la Ciudad de México—, la funcionaria no oculta sus dudas sobre la futura administración cultural, y los efectos que ésta pueda tener sobre el teatro callejero. "No tengo conocimiento de ningún proyecto de apoyo a largo plazo para el teatro callejero. Con el cambio de administración ya no sabemos lo que va a ocurrir. Confío en que sí se dé ese apoyo porque es una actividad artística que se lo merece".

AL RESCATE DE LA CULTURA

El ajetreo en aquellas oficinas gubernamentales no cesa. Se acerca la hora de la comida, y tanto jefes como secretarías se apresuran a terminar sus tareas o las dejan inconclusas (lo más seguro), con tal de llenar lo más pronto posible sus estómagos en cualquiera de las abundantes fondas que circundan el metro San Cosme. Mientras tanto, un embotellamiento en la calzada México-Tacuba estremece el edificio de Socicultur con los chillidos punzantes de decenas de claxonazos.

Sin inmutarse por el escándalo, la bajita Georgina continúa elogiando a la manifestación teatral callejera. Dice que ésta se ha vuelto muy importante para los habitantes de los barrios toda vez que une a la comunidad y la comunica entre sí. Actores y público se vuelven uno solo, cuestión que en una ciudad tan incomunicada y acelerada como el D.F. es muy difícil lograr. "El teatro callejero contribuye al rescate de la cultura, costumbres y tradiciones de la ciudad. Por ello debe fomentarse para que crezca, se amplíe y se consolide", exhorta con el rostro grave que nunca pudo abandonar.

QUE LA SOCIEDAD SE ORGANICE

En cuanto al INBA y el CONACULTA, Eduardo Contreras, coordinador de investigación del CITRU, había deslindado en el capítulo anterior la "responsabilidad obligatoria" del Estado para apoyar específicamente al teatro callejero. Al hablar de las perspectivas reitera: "El Estado no debe acaparar todo el ámbito cultural, generaría una cultura estatal y no habría pluralidad en las propuestas".

Es más sano —continúa— que las propias organizaciones civiles apoyen sus actividades culturales. No queda de otra más que la sociedad se autoorganice y satisfaga sus demandas tan diversas. Escuchar esto de un funcionario gubernamental resulta un tanto paradójico; limitar el poder del Estado en materia de cultura ¿a qué responderá más? ¿A una aspiración democrática? ¿O a un desentendimiento de su responsabilidad social?

"AÚN NO LLEGA EL GRUPO DE CALIDAD"

Para el investigador, aún no se ha presentado el caso para que el INBA se apreste a ofrecer su apoyo logístico y económico al drama callejero. "Todavía no aparece un grupo de teatro callejero de tal calidad estética que amerite la infraestructura del INBA. Si alguno obtuviera el apoyo sería bueno para su labor y no necesariamente lo volvería elitista", manifiesta muy seguro de sus palabras.

En un desangelado cubículo del Centro Nacional de las Artes, Contreras vislumbra unas perspectivas "muy buenas" para el teatro callejero en la capital del país. Mismas que dependerán del interés público que esta actividad artística sea capaz de generar.

"La ciudad es enorme y hay mucha gente que no asiste a los foros teatrales. El teatro callejero tiene sus formas específicas para transmitir mensajes, por lo que no se le debe dificultar el satisfacer las demandas de ese público ávido de cultura y entretenimiento. Mientras haya público no atendido, el teatro callejero, con talento y calidad, puede solventar sus necesidades. Lo preferible es que esto ocurra sin la competencia o el deseo de arrebatarse el público asiduo a los foros".

SOCIEDAD PRODUCTORA DE ARTE

Israel Franco es otro investigador del CITRU que complementa y en algunos puntos contradice la versión de Eduardo Contreras. Entrevistado en un "microcubículo" de la Torre de la Dirección del Centro Nacional de las Artes, el licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM, aclara, antes de responder cualquier pregunta, que sus estudios se abocan más al teatro comunitario aunque sí conoce la realidad del teatro callejero.

Al igual que Contreras, Franco vislumbra a la sociedad civil como un factor importante para el impulso de las manifestaciones de la cultura popular.

"La sociedad civil ya no sólo quiere ser consumidora, sino también productora de arte. Se está dando un fenómeno que podríamos llamar 'civilización del teatro'; ahora los ciudadanos quieren ser actores y partícipes directos del arte dramático. Frente al real debilitamiento del Estado, la participación de la sociedad organizada va en aumento. Son varios los sectores sociales que se organizan para resolver sus problemas, y la democratización de la cultura no se queda afuera de las demandas".

ARMAS AL PUEBLO

Camisa de vestir remangada, desabotonada del pecho y un poco manchada de sudor. Para alguien de mentalidad conservadora, esta imagen descuidada no correspondería a la de un investigador del INBA. Tras subir y bajar una y otra vez las escaleras (tal vez por culpa de algún trámite burocrático), Franco dice que en la actualidad y en el futuro, "los profesionales" del teatro callejero al estar estrechamente vinculados con la comunidad se encargarán de "darle armas al pueblo para que haga su propio teatro".

"Aunque ahora el movimiento de teatro callejero en la ciudad no está claramente consolidado, se perfila un crecimiento mayor para los próximos años puesto que hay mucha gente interesada en la actividad".

Acomodándose una pequeña melena quebrada y negra, añade que los teatreros más que agruparse en una coordinadora deben reunir la coincidencia de objetivos de sus respectivos proyectos "para darle más forma al movimiento". "Sería necesario hacer algunas distinciones al interior del movimiento de teatro callejero, no para desintegrarlo sino para tener una imagen real. Interrelacionar los diversos proyectos y posturas de cada agrupación, para entresacar las similitudes en objetivos".

POLÍTICA CULTURAL PARTICIPATIVA

Israel reconoce que el teatro callejero no está entre las prioridades de los organismos culturales del Estado. Ni el CONACULTA ni el INBA —que para este investigador son los principales rectores de la cultura en México— se preocupan por el drama callejero: "Si vemos el caso del Consejo, nos damos cuenta que únicamente le apuesta a la 'alta cultura'. Eso es notorio en su política para otorgar becas y en las concesiones que da".

Para Franco, una política cultural del Estado "que realmente promueva la cultura popular" coadyuvaría al desarrollo del teatro callejero. También las organizaciones no gubernamentales podrían contribuir "pero no tienen los recursos económicos suficientes". "Una vía para los organismos civiles es que consigan presupuestos de organizaciones internacionales, pero puede resultar complicado. El Estado es el que debe brindar apoyo económico, evitando caer en el peligroso 'asistencialismo'".

Esta nueva política cultural de la que habla Franco deberá estar encaminada a satisfacer las demandas de la sociedad, y a ensayar junto con ella otras formas de participación que la involucren en la creciente actividad de la cultura popular.

"Instancias como el Instituto de Cultura de la Ciudad de México o el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en nada ayudarían en este proceso. Son necesarios nuevos mecanismos. Uno de ellos podría generarse en el ámbito educativo. Si en las escuelas de teatro se modificara la idea de que el egresado de la carrera necesariamente tiene que ir a los grandes teatros o a la televisión, otras serían las circunstancias. En las escuelas de provincia, por ejemplo, el estudiantado se acerca al teatro comunitario. Se le muestra como una alternativa real de ejercicio artístico, más que enseñarle en el aula las técnicas específicas".

Sin alterar en ningún momento la tranquilidad de su carácter, el esbelto y moreno investigador se acomoda sus lentes y se dispone a salir de su lugar de trabajo al concluir la no muy extensa conversación.

3.2 LAS ONG Y SUS VISIONES DEL MAÑANA

Vinculados estrechamente desde su origen con grupos sociales que apuestan por justicia y democracia, los organismos de cultura no gubernamentales —en este caso la UUYD y el CLETA— tienen la suficiente experiencia organizativa como para que de sus propuestas se establezca un anhelo común: "la cultura popular debe ser realizada, defendida y promovida por el pueblo mismo".

Las diferencias sustanciales entre uno y otro organismo se centran en el punto del requerimiento o no de los apoyos logísticos y/o económicos por parte del Estado. Aquí sí el desacuerdo parece infinitamente irreconciliable.

3.2.1 LA UVYD-19 DE SEPTIEMBRE

LO POPULAR TIENE QUE VER CON EL FUTURO

Con todo y los logros obtenidos por las organizaciones ciudadanas en pro de sus demandas materiales y culturales, la lucha por el respeto y el desarrollo de la cultura popular continúa y se consolida, día a día, como una demanda indispensable que no puede desligarse de otras necesidades. Todo esto a decir de la Comisión Cultural de la UVYD-19 de septiembre.

Nacho Betancourt, el "teórico" de la Comisión, explica que no tan sólo el teatro, sino todas las manifestaciones artísticas deben ser disfrutadas por el pueblo. Que los espacios públicos deben ser revalorados y respetados por las autoridades y por la sociedad en su conjunto como lugares idóneos, libres para la cultura. En este sentido, de cumplirse las propuestas de las organizaciones no gubernamentales, el teatro callejero y otras expresiones tendrán "cuerda para rato".

"Lo mejor para todos ha de ser la consigna que oriente nuestra lucha", reafirma Nacho con la convicción de que las mayorías deben tener acceso al disfrute pleno del arte y la tecnología. Así, concibe a lo popular como una noción "que no sólo tiene que ver con el pasado; más bien, tiene que ver con el futuro". "Debemos impugnar esas nociones ancladas en lo tradicional, lo pintoresco, lo reduccionista; resulta mucho más trascendente una concepción de lo popular centrada en lo porvenir y sin que excluya ninguna de las grandes aportaciones humanas", sentencia.

Al hacer un análisis de las organizaciones populares y su trabajo a favor de la cultura de cara al mañana, Betancourt considera como "urgente" el que trasciendan la "vocación de marginalidad y la propia desvalorización, así como el antiintelectualismo que permea muchas actitudes contestatarias": "La profesionalización de los promotores culturales independientes y la incorporación de las demandas culturales al movimiento social en general, al mismo tiempo que sensibiliza a la población, habrá de contribuir a una solución global de las múltiples carencias que la aquejan".

ACCIONES CONJUNTAS ¡YA!

Otro Betancourt, Fernando, coordinador general de la Comisión Cultural, manifiesta las propuestas de la UVYD-19 para que las manifestaciones artísticas populares (incluido, por supuesto, el teatro callejero) obtengan reconocimiento social y garantías en el marco legal, no solamente en la Ciudad de México sino en todo el país.

"Sugerimos implementar acciones conjuntas, entre las organizaciones populares y artistas, para que instituciones oficiales y privadas valoren adecuadamente las actividades culturales alternativas, incrementando sus presupuestos para las mismas, lo que habrá de traducirse en la infraestructura necesaria para realizar eventos en calles y plazas, contribuyendo así las organizaciones civiles y los grupos artísticos a la enorme tarea de incrementar la actividad cultural del país".

Asimismo, Fernando contempla la necesidad de solicitar en los congresos estatales y en la diputación federal una legislación sobre las prerrogativas a la actividad cultural. Tales demandas deberán ser impulsadas por los gremios artísticos, los promotores independientes y las organizaciones democráticas.

EL SUEÑO AÚN NO TERMINA

Ambos hermanos, Fernando e Ignacio Betancourt, al igual que el resto de la Comisión Cultural de la UVYD-19, están conscientes de las profundas dificultades que habrá de enfrentar la sociedad civil para hacer valer sus derechos culturales. El teatro callejero, como expresión de la imaginación y el arte populares, tiene frente a sí el enorme reto de continuar abriendo conciencias y sensibilidades, pese al aparente incremento del desdén oficial y de la apatía ciudadana.

"Frente a la antidemocracia y la impunidad que hoy enferma la realidad nacional, la respuesta de la sociedad civil es imprescindible. Todos tenemos una responsabilidad, con nosotros mismos y con el país. Si hoy no actuamos, la historia de indignidad y aplastamiento se prolongará, y las generaciones venideras tendrán que reclamárnoslo", contundente y retórico el responsable de "Análisis y Educación", Nacho, hace un llamado ferviente a los ciudadanos en general.

Fernando, por su parte, concluye que si el ciudadano es una entidad material y espiritual sus demandas deberán abarcar tal diversidad: "Si se lucha por el respeto al voto (que ya hasta en Haití se respeta) o por mejores sueldos y viviendas, igual debemos luchar por el derecho al goce estético y por mejores condiciones para la creación. Un pueblo sensible al disfrute artístico será un pueblo más lúcido, más humano, más capaz de luchar por sus sueños".

3.2.2 CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA (CLETA)

LA EXPERIENCIA Y EL PORVENIR

También el **CLETA** como organismo independiente de cultura, con 26 años ininterrumpidos de trabajo artístico, tiene muchas esperanzas en el futuro. Ratifica que con base en aciertos y "muchos, muchísimos fracasos" se ha ido consolidando un movimiento de arte popular a nivel nacional que todavía promete bastante. En esta coyuntura, el teatro callejero es el "arma artística" más consistente de la organización.

Sin pretender "tirar netas", los "cletos" se basan en su experiencia grupal para señalar las posibilidades que tienen tanto el teatro callejero como su organismo de cultura. O como ellos mismos dicen, en la ponencia presentada durante la Reunión Internacional de Especialistas en Teatro Alternativo en octubre de 1997:

"(...) Nuestras voces no serán sólo propuestas ni planes a futuro. Tampoco elucubraciones intelectuales de lo que 'debe ser', sino que van acompañadas de miles de representaciones teatrales, decenas de talleres impartidos, de Encuentros organizados a 'riñones', de cervantinos callejeros con sus visitas a la cárcel; de la destrucción fascista del Foro Abierto de la Casa del Lago para intentar borrar los caminos; de la negación reiterada de la validez de nuestras cicatrices ganadas en el terreno del teatro alternativo, independiente, marginal... en fin, nuestras palabras van acompañadas de un mundo de sueños realizados con sus respectivas angustias y alegrías".

TEATRO AL TANTO DE LA REALIDAD

"Si el mundo cultural por el que se lucha es un hecho viviente y necesario, su expansión será irresistible y encontrará a sus artistas". Con este planteamiento del teórico marxista Gramsci, la integrante del CLETA, Clara Eugenia Flores sustenta la fuerza con la que el teatro callejero continúa irrumpiendo en los más contrastantes resquicios de la gigantesca plancha de concreto.

En un ensayo reciente publicado en *La Tía CLETA*, órgano de la sección teatral, Flores puntualiza que aquel pensamiento se refleja en la proliferación de grupos no sólo de teatro, sino de danza, que han visto a la calle como desfogue de sus inquietudes.

A su vez, el contexto socioeconómico y político deberá orientar a los grupos callejeros en su desenvolvimiento y objetivos de "lucha popular": "...el teatrista, independientemente de la formación teatral que sustente, deberá estar al tanto de diferentes polémicas que se desarrollan y del debate político cotidiano, y de las posibles perspectivas ante el avance o retroceso del movimiento popular".

VENCER LAS LIMITANTES

El plano estético de los grupos teatrales del CLETA necesita una redefinición —de acuerdo con Clara Eugenia— que le permita "desenmascarar los profundos hilos sociales". Para esto observa la necesidad de la ironía, la paradoja y la sátira, como una serie de técnicas que estructuren los contenidos. "El payaso, el mimo, el merolico, deben funcionar también en la consolidación de nuestras raíces culturales y teatrales, dándoles un sentido completamente popular".

En el ensayo, Flores da cuenta, con un alto sentido autocrítico que la repetición de temas, situaciones y personajes ha limitado mucho el trabajo del CLETA: "Si bien la constancia y la organización con base en objetivos muy específicos han dado frutos y han labrado un lugar a CLETA dentro del contexto de la clase trabajadora, es muy cierto que en el plano artístico se ha quedado atrás".

Afortunadamente –prosigue- los miembros del **CLETA** se han dado cuenta de estas limitantes (como ya lo manifestó el "Llanero Solidario" en su más reciente intervención), y están decididos a impulsar actividades que incrementen su preparación artística y cultural. Pruebas de ello son la recién inaugurada Escuela de Cultura Popular y el conjunto de documentos ya mencionados por Enrique Cisneros.

"Esta posición nos pondrá en posibilidad de que la construcción del Teatro Nacional Popular sea un proceso ideológico consciente, que auxiliará la construcción de la cultura nacional proletaria, con base en su propia concepción del mundo", remata Clara Eugenia Flores.

En este mismo sentido del necesario desarrollo de la estética, en la ponencia publicada en *El Chido* del 5 de diciembre de 1997, el **CLETA** ve como un proceso indisoluble la utilización de la tecnología y la ciencia por parte de los actores: "En este mundo plagado de avances tecnológicos, es preciso que quien quiera sumarse a la hermosa tarea de ser agente de cambio y de transformación social, tenga a su alcance los métodos científicos".

Y proclama: "Ya no más improvisaciones nacidas a la luz de la falta de rigor artístico. Si bien pudo justificarse en otros tiempos, en otras condiciones, ahora los artistas alternativos tenemos que tener (sic), además de una amplia formación política una vastísima preparación artística".

En una nota que lleva por título "Cambios en **CLETA**", publicada en el número 1 de *El Chido*, del 8 de octubre de 1997, los "cletos" coinciden en que las nuevas condiciones políticas del país los obligan a realizar cambios que les posibiliten avanzar en el proceso de organización de los trabajadores del arte y la cultura. "Durante muchos años en **CLETA** hicimos trabajo militante, un tanto cerrado y comprometido con las tareas de organización. Esto nos llevó a descuidar nuestra labor artística. Ahora creemos que hay que modificar el rumbo y si queremos responder a los nuevos retos es preciso preferenciar el trabajo cultural, exigiendo preparación artística a los cletos".

En este mismo sentido, **CLETA** reitera lo "fundamental" de abrirse a otros sectores que antes estaban alejados de las luchas de los trabajadores, y que por la crisis son empujados a participar activamente. "Por ello decidimos dejar a un lado sectarismos y abrimos, entrando a tribunas de las que antes nos marginábamos".

CLETA Y EL PRD

En esta lógica, el **CLETA** presenta su postura ante la victoria de Cuauhtémoc Cárdenas en las elecciones para jefe de gobierno capitalino el 6 de julio de 1997. El arribo al poder de un partido que se autodefine de "centro-izquierda", obliga a la organización de cultura popular a manifestarse frente a los posibles cambios que se avecinan.

"El **CLETA** no se acercará con Cuauhtémoc Cárdenas ni con el PRD para pedirles que nos den chamba, ni que nos hagan justicia incluyéndonos en el aparato administrativo cultural", se argumenta en el número 1 de *El Chido*.

A su vez, los "cletos" reconocen que en el voto "el pueblo ha generado espacios que hay que aprovechar políticamente para acumular fuerzas". Asumen que la dirección de este proceso la tendrá el PRD y "que sin perder nuestra independencia y sin renunciar a nuestros principios políticos, estamos dispuestos a hacer unidad en las buenas y en las malas, como la hemos hecho en otras ocasiones para enfrentar al enemigo".

DERECHO A REIVINDICARSE

Finalmente, **CLETA** encuentra en la realidad actual y en los movimientos sociales que se están gestando, el "caldo de cultivo" adecuado para una nueva "explosión" del teatro callejero y popular. Apunta que ahora que en todo el mundo van surgiendo las respuestas "al inhumano neoliberalismo", y la correlación de fuerzas va cambiando "paulatinamente", el arte de los pueblos tiene un porvenir más que favorable.

El **CLETA** pregona, en la ponencia llevada al Encuentro Internacional de Especialistas en Teatro Alternativo, que bajo las actuales circunstancias el pueblo les exigirá un teatro comprometido (útil, profundo y analítico), pero que también le produzca el goce estético necesario "para elevar energéticamente el espíritu de lucha de los trabajadores". "Sólo así lograremos ganarnos el derecho a reivindicarnos como creadores de un verdadero teatro alternativo, popular, independiente...".

4. OPINIÓN DEL PÚBLICO

Concurrencia, asistentes, espectadores, pueblo, "masa"... sea como se le quiera llamar a la gente que presencia el rito teatral callejero, sabemos que simboliza a una "marabunta" que se reproduce constantemente, que no tendrá fin mientras los pasadizos del laberinto urbano subsistan.

Observadores cambiantes, pasajeros del asfalto que seguirán recorriendo las calles y plazas de las más diversas ciudades; partícipes de un teatro que necesariamente tendrá que ir acorde con la realidad de su entorno. Es el público, en fin, la parte fundamental del teatro callejero -de todo teatro-. De los artistas depende capturar para siempre su atención.

¿Quiénes sino los perceptores que reciben el mensaje de las obras callejeras, son los más indicados para opinar sobre el futuro de tan singular arte? ¿Quiénes sino los que aplauden o abuchean el espectáculo, los que comulgan con él o incluso se alejan desinteresados del trabajo artístico? No son especialistas ni teóricos del teatro, pero esto no impide que los ciudadanos comunes expresen sus puntos de vista, tal vez de un modo muy sencillo (que no menos válido) acerca de lo que ellos creen le ocurrirá al teatro callejero en la Ciudad de México.

POR SIEMPRE POPULAR

Los espectadores entrevistados coinciden en señalar que el teatro callejero seguirá con vida mientras siga en contacto con el pueblo, surja y se alimente de él. "El teatro callejero va a perdurar porque los actores provienen del pueblo y se da una retroalimentación. El pueblo, por tanto, nunca los va a abandonar, los seguirá apoyando...", dice con firmeza el abogado de 44 años, Roberto Hernández.

Asimismo, al ser el teatro de la calle un arte representativo de la cultura popular, se convierte en un necesario e importante comunicador de nuestras tradiciones, costumbres y raíces: "¡Generación tras generación el teatro callejero va a tener público y éste se encargará de mantener vivo el gusto por dicha manifestación!", exclama Mónica Pérez, joven madre de 25 años.

Otro factor que los espectadores consideran fundamental para la supervivencia del drama callejero es su carácter público y casi gratuito. Sostienen que ante lo inaccesible de los foros cerrados por los altos costos de taquilla, el teatro callejero es una alternativa que será demandada por la población que gusta del arte dramático, o desea acercarse a él pero no cuenta con los recursos suficientes.

MEDIO CATÁRTICO DE COMUNICACIÓN

Antonio Prieto y Yolanda Muñoz, en su libro *El teatro como vehículo de comunicación*, afirman: "El teatro, considerado generalmente sólo como un medio de expresión poética que divierte e instruye, es uno de los más eficaces vehículos de comunicación (...) es el artefacto que nos transporta hacia otros lugares, la nave en que viajamos para conocer realidades distintas".

Los espectadores, sin necesidad de leer lo anterior saben que el teatro -en particular el callejero- tiene mucho que comunicarles, también saben que ellos son capaces de ejercer el diálogo directo, verbal o mímico, con los actores. El público es cómplice del histrión, ambos se manifiestan tal y como son y su coqueteo constante es inherente a cada representación. Ambos hablan el mismo lenguaje y respiran de la misma atmósfera porque el escenario no es exclusivo del teatrero, la calle es el escenario de todos.

La exclamación de Pedro Miranda durante su representación en el Jardín Centenario de Coyoacán ("¡Un saludo para nuestros amigos gringos!" -flexiona sus brazos mostrando los codos al turista estadounidense que toma la foto de la clásica mentada de madre a la mexicana-); una manta que reza "somos desechos sociales", levantada por niños de la calle en medio de una cancha de básquetbol en la colonia Isidro Fabela, son tan sólo algunos de los instantes que provocan las más variadas respuestas en el asistente transitorio: carcajada, euforia, *shock*, depresión...

TEATRO VIVIENTE

El teatro callejero es vida y la vida es contactarse con los otros, transmitirse, retroalimentarse, entender y respetar al que no es como nosotros. O como dice Jaime García, ministro público de Iztacalco: "Es muy importante preservar este teatro, debe perdurar porque con él nos desahogamos, eliminando toda la carga negativa de trabajo, la rutina, y nos sentimos mejor para superar los problemas".

El teatro itinerante también une, construye lazos solidarios entre quienes creen conocerse y quienes nunca se han visto. "La sociedad nos individualiza, nos vuelve egoístas; en cambio, el teatro callejero nos enseña a convivir, a pensar en los demás. Ojalá y siempre se siga realizando porque permite que como pueblo nos comuniquemos e intercambiemos experiencias, sentimientos, ideas, no sé, muchas cosas...".

Los ojos del abogado Roberto Hernández tienen un destello cuando comenta lo anterior; pareciera que con mirar fijamente a Jairo Makosay -quien termina su mimodrama bañado en aplausos al tiempo que un ayudante recoge la cooperación del público- le dijera "muchacho, te mereces mucho más".

CONCLUSIONES

El teatro callejero en la Ciudad de México ha sido desentrañado en buena parte. A través del gran reportaje hemos deconstruido tanto la historia como la actualidad de una manifestación artística urbana, arrinconada en el olvido. Los protagonistas de este fenómeno con sus juicios, recuerdos, testimonios, han conformado esta investigación que es a la vez conclusión y punto de partida para estudiosos del teatro y periodistas del medio cultural.

Como hecho noticioso y fenómeno sociocultural, el teatro callejero deja de manifiesto su importancia y validez para una realidad mexicana -en particular- tan compleja e imprevisible. Porque nos queda claro que el teatro callejero es una actividad vital en tanto que es reflejo de la sociedad misma, espejo de sus carencias y anhelos, de su desencanto y esperanza. Es vida porque recurre a la acción dramática para "revivir" al ciudadano común adormecido por la apatía y el conformismo, para liberarlo de sus miedos, de sus cadenas mentales.

IRREVERENCIA, LA CLAVE

El teatro callejero es producto del carácter festivo e irreverente del mexicano. Como coinciden Mario Enrique Martínez, actor del grupo **Zopilote**; Pedro Miranda, de la **Compañía Teatro de Calle**; y Rodrigo Johnson, director teatral: "La risa, la farsa, son subversivas, catárticas por naturaleza. El teatro callejero las emplea para 'pitorrearse' del poder, sea cual sea (político, económico, cultural, religioso). Con la risa y la sátira el mexicano se burla de su desgracia, de su condición de oprimido, pero también abre los ojos, mira de frente los problemas y se apresta a resolverlos con la mente lúcida y el corazón relajado".

Al igual que los actores callejeros, los funcionarios culturales, el público, los científicos sociales y la gente del medio teatral mexicano, reconocen la larga tradición histórica del teatro callejero y popular. Saben en mayor o menor medida, que es resultado de todo un proceso, de una evolución que deviene de los orígenes mismos del teatro. Empero, cada personaje entrevistado le da un lugar particular al teatro callejero hecho en la capital del país.

Más allá de las posturas personales e institucionales de los protagonistas, nosotros como investigadores, confirmamos la difícil situación del teatro callejero en "chilangolandia" -situación que se repite en todo el país-. Ignorado o subestimado por la burocracia cultural, las escuelas de teatro, los medios de comunicación e incluso, por una parte significativa de los "ciudadanos comunes", el teatro callejero se esmera en demostrar que es una variante artística tan válida como lo es el teatro de sala; que tiene sus propias propuestas cimentadas en años de experiencia y estudio.

ARTE CONTRACULTURAL

El teatro callejero es un movimiento contracultural que se niega a morir. Afirmamos que es contracultural en cuanto a que se enfrenta a las imposiciones de la cultura elitista y/o alienante por parte de las instancias del Estado, y porque pugna por una difusión "horizontal" de las artes, en donde la sociedad civil sea la principal impulsora de sus valores y el más importante promotor del cambio social.

El teatro callejero es "alternativo", ya que al recurrir a espacios no convencionales para el arte, como son los espacios públicos, "desestabiliza" y desmitifica la noción de exclusividad del arte. El elitismo se derrumba para ceder paso al derecho del disfrute estético que tienen las mayorías.

La calle es tomada por los actores, la hacen suya, la transforman en un escenario, en un medio de comunicación. Con el teatro callejero el carácter público de la ciudad vuelve a renacer. No tan sólo las marchas, los mítines o los vendedores ambulantes "alteran" el orden público, también el teatro callejero rompe la monotonía de la cotidianidad, genera el "desorden" para demostrar que es posible otro orden de las cosas.

Estéticamente, el teatro callejero aporta nuevos elementos y enriquece al arte dramático en general. Demuestra que es posible hacer del espacio público un escenario repleto de símbolos, que potencia la capacidad histriónica del actor, realza el valor y significado de los elementos urbanos, e incluye al transeúnte en la catarsis colectiva, lo arranca de su carácter de espectador pasivo convirtiéndolo en agente de cambio.

Lo grotesco, exagerado o llamativo del vestuario y la actuación constituyen una contribución más a la técnica teatral. Contribución que sintetiza la herencia directa en el teatro callejero del teatro ritual prehispánico, los juglares y magos de la época colonial, el teatro de revista, la tradición del "merolico" y la carpa.

CERRAZÓN OFICIAL

Pese a sus propuestas contraculturales y artísticas el teatro callejero aún no es valorado del todo. Para el Estado representa dos cosas: un arma de populismo cultural y/o una actividad más del espectro artístico que para subsistir "debe rascarse con sus propias uñas". Ante esta ambigüedad, las instancias oficiales de cultura (INBA, CONACULTA, SOCICULTUR, UNAM) advierten que no les interesa definir una postura clara acerca del teatro callejero y popular

Mientras los actores de la calle demandan garantías para su quehacer, reconocimiento legal y respeto como trabajadores de la cultura, el Estado o se lava las manos diciendo que no va a "interferir" en el desarrollo del teatro callejero, o recurre a él para darse ínfulas de impulsor de la cultura popular disfrazando sus intereses partidistas. Tal vez, como dice Enrique Cisneros, del CLETA, la verdadera intención del Estado sea "destruirlo".

Obviamente que la temática del teatro callejero no es del agrado de las autoridades políticas y culturales. La crítica mordaz a lo establecido y su propuesta de construir una sociedad justa, libre y más humana, hacen del teatro callejero un medio difusor de ideas y acciones transformadoras; lo convierte, a su vez, en enemigo de aquellos que ven afectados sus intereses hegemónicos.

Aunque como afirma Luis Mario Moncada, director de Teatro y Danza de la UNAM: "Todo arte es crítico por esencia". Si esto es así, ¿por qué las manifestaciones populares son menospreciadas? ¿Por qué un arte goza de tantos apoyos y espacios mientras que otro se debate entre la subsistencia y la desaparición?

Ante estos cuestionamientos, Eduardo Contreras, coordinador de investigación del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, responde que por la falta de calidad de los grupos de teatro callejero. El trabajo de años de muchos juglares del asfalto demuestra lo contrario. No en balde las innumerables presentaciones ante miles de personas en los más variados espacios públicos les han servido para enriquecer sus conocimientos, pulir su técnica y adecuarse al ritmo de los tiempos.

Que algunos grupos teatrales hayan incurrido en el panfletarismo y el escaso desarrollo estético -caso concreto el **CLETA**- no justifica calificar de mediocre a todo el movimiento de teatro callejero. Incluso los mismos artistas del **CLETA** han experimentado a lo largo de los años cambios sustanciales que se reflejan en una mejoría estética y temática, dejando de lado la superficialidad y el esquematismo

TEATRO CALLEJERO Y SOCIEDAD

Los medios de comunicación -en especial la prensa escrita- de acuerdo con la opinión de la periodista Maricruz Jiménez, todavía siguen anclados en la cobertura de "los grandes eventos artístico-culturales", de aquellos que son patrocinados por personalidades reconocidas en el ámbito cultural o por el Estado mismo. Así, el teatro callejero y popular, actividad ligada estrechamente a los movimientos sociales, pasa desapercibida por los grandes medios que no desarrollan aún un verdadero periodismo de investigación, capaz de trascender las propuestas oficiales o dominantes en materia artística y cultural.

No obstante, es justo reconocer que los propios grupos teatrales muchas veces se automarginan y adoptan la pose de que "nosotros somos mártires y siempre somos atacados o utilizados por los medios de información". Ejemplos concretos: el **CLETA** y la **Compañía Teatro de Calle**.

Desde los puntos de vista sociológico y antropológico, el teatro callejero representa un reflejo de la cotidianidad, una necesidad del ser humano por manifestarse-comunicarse sin ataduras y sin la intervención de los medios masivos. Es un arte que simboliza la ruptura de cánones establecidos, el ansia del pueblo por encontrar su propio camino hacia la libertad.

No obstante la descalificación que hace el sociólogo Pablo Gaytán del trabajo de los grupos teatrales, nosotros creemos que la labor artística de los elencos entrevistados no puede ser subvalorada. El que algunos de ellos no provengan propiamente de las clases populares no les impide simpatizar con las causas de las mayorías, y mucho menos lograr con el arte una síntesis de las expresiones y anhelos del pueblo.

Reconocemos que no todo es "perfección" en la escena teatral callejera, pero también pensamos que no es justo pasar por alto los esfuerzos que durante tantos años muchos actores han hecho con el objeto de rescatar lo popular de las garras del paternalismo.

Mención aparte merecen los juicios del director teatral, profesor y coordinador de "Espectáculos" del diario *La Crónica de Hoy*, Rodrigo Johnson. Mucho más radical que Pablo Gaytán, para este personaje simplemente no existe el teatro callejero en México y asegura ser "el único" que lo ha llevado a cabo. Su concepción "purista" del teatro callejero, aunque válida como opinión personal, no encuentra cabida en un movimiento teatral forjado a punta de "trancazos", a base de gritar en el desierto y no encontrar eco en las academias, la prensa, ni en la burocracia cultural.

La definición de teatro callejero que Johnson elabora nada tiene que ver con la que los actores han construido a través de su experiencia. La primera responde al plano de la mera "intelectualidad" que al pretender ser crítica reproduce los postulados oficiales, mientras que la segunda tiene su raíz en el trabajo cotidiano, en la realidad que día con día viven los artistas.

LOS ESPECTADORES QUE NO SON TALES

El público callejero demuestra ser el más sincero de todos. Si algún histrión consigue atraparlo, ahí estará atento a la representación teatral sin presiones ni rituales. En cambio, si el juglar no le satisface, pasa de largo por la calle o plaza pública y se olvida de él. Sin grandes conocimientos teatrales, el ciudadano que de pronto es espectador y partícipe de alguna escena, intuye al drama callejero como parte de su cultura, como un tesoro de arte del que por suerte es heredero.

Para la gente que deambula por la ciudad y todavía la disfruta, el teatro callejero es la posibilidad gratuita o casi gratuita para el goce estético, para la festividad, quebrantar la monotonía y, a la vez, reflexionar sobre la realidad y transformarla.

Y sin embargo, todavía muchas de las personas que presencian el espectáculo callejero lo consideran una manifestación de la necesidad económica. Ven con un dejo de lástima a los actores que dan tanto de sí para superar las "trampas" de la calle; creen que carecen de la preparación suficiente para acceder a los grandes foros y convertirse en "estrellas".

Los prejuicios de mucha gente -inyectados en su cerebro gracias a la magia de la televisión- les impiden concebir que el teatro callejero es producto de la convicción de artistas que hacen de la calle un espacio alternativo de expresión, y por consiguiente, un modo de vida y subsistencia.

LOS PROTAGONISTAS DE ESTA HISTORIA

Al interior, el movimiento teatral callejero de la Ciudad de México es una amalgama de propuestas que en muchos aspectos llegan a diferir. **Teatro Ambulante, Compañía Teatro de Calle, PROTECA, Zumbón, Zopilote y CLETA** tienen sus particulares formas de trabajar y sus propias visiones de lo que es y debe ser el teatro callejero y popular.

Teatro Ambulante, el grupo integrando por Jairo Makosay y Sastia, se dedica en un sesenta por ciento a la pantomima callejera. Desde 1985 ocupa la Plaza Centenario en Coyoacán y levanta como principal bandera la independencia absoluta frente a otros grupos teatrales, los grandes medios de comunicación -principalmente las televisoras y el Estado-. La calidad histriónica y la experiencia del **Teatro Ambulante** lo han convertido en un punto de referencia obligado para la comprensión de la situación actual del teatro callejero en la urbe capitalina.

La **Compañía Teatro de Calle**, de los hermanos Moisés y Pedro Miranda, es la más reconocida de la Plaza Centenario en Coyoacán. Sus integrantes se han caracterizado por preservar y difundir a capa y espada al teatro callejero como expresión netamente popular dirigida a todo tipo de gente, sin importar su condición socioeconómica e idiosincrasia. Además, continúan pugnando por la organización de los grupos callejeros para hacer frente a sus detractores, y exigir del Estado garantías para el arte popular.

El **Programa de Teatro Callejero (PROTECA)**, encabezado por el director y actor Guillermo Díaz, se dedica -desde 1989- al trabajo artístico con niños y jóvenes que viven en las calles. Es el más alejado de los demás grupos representativos de teatro callejero, a pesar de que ha organizado varios festivales de esta actividad y un Encuentro Internacional de Teatro Alternativo. Contrariamente, el **PROTECA** es la agrupación con mayor relación institucional y con más apoyos logísticos por parte de los organismos del Estado.

El trabajo de Guillermo Díaz es una labor social -redituable- que pretende mejorar las condiciones espirituales, psicológicas y materiales de los niños y jóvenes callejeros; asimismo, busca erradicar mediante el mensaje de las obras teatrales -sociodramas- las causas de su marginación: la desigualdad socio-económica y la desintegración familiar.

El grupo **Zumbón** es uno de los más legendarios en la historia del teatro callejero capitalino. Se define como una agrupación de música y teatro popular capaz de aprovechar cualquier tipo de escenario, y de dominar las más diversas técnicas y los más variados públicos. Su repertorio teatral está enfocado en buena medida a los niños -aunque no se consideran un grupo de teatro infantil- y tiene un sentido didáctico muy crítico, entretenido y propositivo. En su relación con otras instancias, **Zumbón** ha mantenido el trabajo con dependencias del gobierno y con organismos civiles y populares, privilegiando siempre su independencia.

Zopilote, también de los más experimentados, constituye uno de los grupos con mayor trabajo comunitario y artístico en la Ciudad de México. Impulsores de la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (UVYD-19) desde 1985, estos actores han sabido aprovechar el arte para promover entre la gente valores sociales como la solidaridad, la participación y la autogestión.

Sin considerarse un grupo de teatro callejero -sino más bien trashumante-, los "zopilotes" pugnan por una revaloración de los espacios públicos para el desarrollo del arte y la cultura. Para ello, se valen tanto de apoyos del Estado como de la sociedad civil sin perder su esencia popular y contestataria.

Finalmente, el **CLETA**, tal vez el más "radical" de los grupos representativos, tiene un papel importante en la historia del teatro callejero y popular en la capital al ser la cuna, en el año de 1973, de muchos de los actuales involucrados en el movimiento artístico-social. También es la organización teatral más criticada -la mayoría de las veces destructivamente- por sus colegas actores, gente del medio teatral, la prensa y el gobierno. El **CLETA** se ha ganado dicha crítica debido a su cerrazón y dogmatismo que llegó a reflejarse en la mediocridad de muchos de sus trabajos artísticos.

Con el paso de los años -y lo hemos confirmado con nuestra investigación- el **CLETA** se ha dado cuenta de sus errores y está dispuesto a erradicar vicios que han limitado su desarrollo estético. Sólo en dos principios el **CLETA** parece no estar dispuesto a cambiar: el no permitir la cooptación del Estado en ningún sentido y en continuar la lucha, mediante el arte popular y la organización ciudadana, para instaurar el socialismo en México.

Como hemos visto a lo largo de la tesis, cada uno de los grupos que consideramos representativos tiene una personalidad propia. Por supuesto que existen múltiples coincidencias entre ellos pero no son suficientes para conformar un lazo de unión.

La división y desorganización entre los actores callejeros son factores imperantes, ya sea porque ellos mismos así lo prefieren o porque los intentos de conformar un organismo de teatro callejero y popular siempre han devenido en fracasos. Porque dos cosas también son ciertas: el protagonismo y las pugnas de poder permean, casi de manera común, las ocasionales relaciones entre los juglares urbanos.

Cada agrupación se conforma con mantener el contacto con otros artistas que tienen formas de trabajar y objetivos más o menos afines. Podemos afirmar que el grupo **Zopilote**, el **PROTECA** y el **CLETA** han sido los únicos capaces de aglutinar a diversos elencos teatrales, tanto de la capital como del interior de la República. Y es en particular la última organización la que continúa construyendo las bases para un probable "gran organismo" nacional de arte y cultura populares.

LA PREPARACION DE LOS TEATREROS

Con respecto a la preparación de los actores callejeros, casi todos cuentan con preparación académica y empírica. Esta última se presenta como la fuente más enriquecedora toda vez que, como los mismos actores dicen, "el teatro callejero se aprende actuando en la calle". Casos como el de Enrique Cisneros, el "Llanero Solidario", o el de Pedro Miranda, de la **Compañía Teatro de Calle**, comprueban lo anterior. Ellos no provienen de las academias de artes escénicas o de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y sin embargo han obtenido sus conocimientos de infinidad de talleres de teatro y de lo que la misma calle les ha enseñado.

Tampoco los niños y jóvenes actores del **PROTECA** son egresados de la carrera de teatro, pero tienen en Guillermo Díaz y otros profesores la posibilidad de aprender expresión dramática, manejo de voz y ambientación callejera (como el manejo de zancos).

Los demás artistas tienen conocimientos teóricos que complementan con la experiencia de la actuación en los espacios públicos; la mayoría de ellos han preferido la especialización en algún área del quehacer teatral. Así por ejemplo, los integrantes del grupo **Zumbón** se han enfocado a estudiar iluminación, sonorización, literatura dramática, baile de salón o historia del arte.

LA "AUTOENSEÑANZA"

Todos los grupos teatrales coinciden en advertir la inexistencia de una escuela de teatro popular o de una especialización en las carreras de arte dramático. Por ello, insisten en la necesidad de crear sus propias academias o centros de enseñanza que respondan a sus intereses. Saben que ni al Estado ni a las instituciones educativas les interesa impartir una formación del teatro callejero y popular. No es rentable y no corresponde al proyecto de "globalización" y privatización de la educación superior que pregona la tecnocracia.

Aunque los funcionarios entrevistados del INBA y la UNAM aseguran que las carreras de teatro de ambas instituciones sí retoman aspectos del teatro callejero como una "posibilidad más" para el desempeño profesional de los egresados, la realidad demuestra que ese conocimiento no rebasa las aulas por dos razones: su carácter solamente académico, y el desprecio de la gran mayoría de las jóvenes generaciones de actores hacia el quehacer callejero.

Por tanto, los proyectos del **CLETA**, **Zopilote** y del **PROTECA**, por consolidar sus escuelas independientes de teatro callejero (o de todas las artes desde una perspectiva popular), van caminando lentamente pero con determinación.

A) PERSPECTIVAS DEL TEATRO CALLEJERO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS INVESTIGADORES

MOVIMIENTO SIN ORGANIZACIÓN

Pensamos que en general las condiciones están dadas para que el quehacer del arte escénico en la calle continúe manifestándose si no de un modo constante, sí en "chispazos" que como luces de bengala iluminarán el oscuro ambiente cultural de la Ciudad de México. Un tanto como la situación que se presenta en la actualidad, en la que repentinamente se desatan encuentros o festivales, y terminados éstos el "asalto" de los teatreros ya no es tan común.

Más que augurar una futura organización unificadora de los intereses de todos los actores callejeros, esta expresión artística se proyectará como un movimiento heterogéneo y plural tanto en propuestas como en objetivos. De tal modo que estos grupos teatrales —a excepción de una que otra individualidad muy optimista— prefieren trabajar por su lado, dedicándose a sus proyectos sin relacionarse mucho o nada con otros juglares. El deseo generalizado por no caer en pugnas de poder también evitará la conformación de estructuras jerárquicas.

EL ESTADO "NI LOS VERÁ NI LOS OIRÁ"

Los organismos de cultura gubernamentales continuarán con su actitud de menosprecio hacia el arte dramático callejero: seguirán negando sus propuestas e ignorando sus necesidades. Y no es para menos. En general el teatro callejero es contestatario y subversivo por naturaleza. Su crítica a los poderes político, religioso y económico lacera los nervios de un sistema tan autoritario como el mexicano. Su búsqueda de un mundo más armonioso, justo e igualitario necesariamente tiene que estrellarse con la muralla de la intolerancia y el conservadurismo oficiales.

Sin embargo, todo esto no impedirá que en determinados momentos las conveniencias del gobierno y los partidos salgan a relucir. Como se observa actualmente en algunos casos, el Estado pretenderá mostrar una imagen democrática e interesada en la cultura popular al brindar becas, apoyo económico y logístico a determinados grupos teatrales (de preferencia a los que han mantenido sin prejuicios relaciones institucionales, o a los que han exigido tenazmente el derecho a utilizar los recursos oficiales porque provienen del pueblo). Desgraciadamente, tales patrocinios vendrán no pocas veces con limitantes o condicionamientos para los artistas.

Tal vez un apoyo real se manifieste con el impulso de talleres de teatro callejero o programas integrales en los barrios. Tales proyectos incitarían a participar activamente a los pobladores en la propagación de agrupaciones dramáticas, y a su vez extenderían el "virus" del teatro callejero a lo largo y ancho de la Ciudad de México, pero esto se vislumbra un tanto utópico. Por su parte, los actores que siempre han prescindido del apoyo gubernamental continuarán con su trabajo de sembrar en las calles la semilla de un arte netamente liberador.

LA RAÍZ POPULAR, PRESENTE

Con los favores del Estado o sin ellos, creemos que los grupos de teatro callejero en general conservarán sus raíces populares, es decir, el teatro callejero será elaborado —como hasta ahora— por y para el pueblo, y defenderá sus intereses y objetivos transformadores. Posiblemente algunos actores, al provenir de las "clases pudientes", tiendan a institucionalizarse o elitizarse a favor de los grupos hegemónicos. Si dichos actores consideran al teatro callejero como un simple medio de subsistencia, sin sus implicaciones políticas y culturales, lo más factible es que pretendan allegarse de beneficios económicos a toda costa.

Así, los artistas realmente comprometidos con sus convicciones de defender y divulgar la cultura popular, persistirán con la temática característica del drama callejero: el reflejo de los problemas sociales, sus posibles soluciones y la incansable sátira contra las instituciones.

Puede ser que los avances tecnológicos o el surgimiento de nuevos planteamientos estéticos cambien la estructura del teatro callejero. La esencia popular perdurará y conseguirá captar la atención de un público extasiado ante la sorpresa y lo impredecible, no obstante lo difícil de arrebatarlo del exceso de información (los medios masivos de comunicación), y de la creciente individualización de la sociedad.

Confiamos en que los montajes callejeros no se convertirán en meras representaciones de foro trasladadas a los espacios públicos. Sus características propias —entre ellas la valiosísima interacción espectador-actor— no deberán perderse. Asimismo, la actitud de los teatreros callejeros frente al teatro de foro augura que no habrá competencia entre ambas manifestaciones. En todo caso, siempre serán complemento y cada una tendrá su respectivo público.

SOCIEDAD CIVIL CAMBIANTE

Desde el "boom" zapatista en 1994, la sociedad civil organizada se ha caracterizado por sus altibajos: en algunos períodos se muestra excesivamente activa y en otros, la inamovilidad y la apatía son visibles. Estas variaciones en el comportamiento social han afectado a aquellos grupos teatrales callejeros apegados a las organizaciones populares. El apoyo que pudieran recibir de éstas últimas depende de las coyunturas, es decir, de los movimientos sociales que impulsen actividades culturales.

En esto momentos, últimos dos años del siglo XX, las cosas pintan para un nuevo estallido social provocado por la imparable agudización de las crisis económica y política del país. Entonces, tal vez la sociedad civil aumente y consolide los espacios y la infraestructura que requieren los artistas populares, entre ellos por supuesto los histriones de la calle.

AMBIGUO Y SINUOSO CAMINO

El teatro callejero no va a ser una opción cultural para la ciudad en su conjunto. Ya lo es. Mientras el disfrute del arte sea privilegio de unos cuantos, las manifestaciones artísticas en las calles siempre representarán una alternativa de goce estético para las mayorías. Pero en el caso especial del teatro callejero para que perdure como opción cultural, se necesita de un perceptor vivo, dinámico, crítico y exigente.

De no ser así, el teatro callejero estaría condenado a divagar como fantasma ignorado por los pasadizos de la gran urbe. Y el riesgo de que esto ocurra estará latente si el público espontáneo no pone de su parte para vencer la asfixiante individualización, la tecnología enajenante y segregadora, así como el temor de salir a gozar de las calles por culpa de la violencia criminal.

También los actores deberán dar mucho más de sí, estética y políticamente, para no quedarse marginados de las reales inquietudes del ciudadano común. Aunque los temas del teatro callejero pueden resultar muy atractivos, si la apatía impera en la gente y no hay calidad en los montajes el panorama para los teatreros se prevé difícil.

CAMINITO A LA ESCUELA

Coincidimos con los teatreros callejeros en la necesidad de una escuela especializada en la enseñanza de su actividad. Por lo que vemos, esta iniciativa es y seguirá siendo retomada por los mismos actores, ya que definitivamente no se vislumbra un interés de parte de las escuelas teatrales privadas u oficiales.

La inauguración de la Escuela de Cultura Popular del **CLETA**, el trabajo de los "zopilotes" en su Escuela de Artes "Nahui Ollin", los proyectos de talleres intensivos de Guillermo Díaz (**PROTECA**), y el ideal de Moisés Miranda (**Teatro de Calle**) por tener su propia academia, son algunos de los pasos encaminados hacia la concreción de una enseñanza integral del teatro callejero.

Sin embargo, cada proyecto se perfila por separado y de acuerdo a los intereses de cada grupo, por lo que dibujar un camino común para estos artistas nuevamente parece improbable. La diversidad en las propuestas resultará sana siempre y cuando no se empeñen en competir, y en criticarse destructivamente unas a otras.

Por otro lado, seguramente habrá profesores en las instituciones "tradicionales" de teatro que (como ya hay algunos casos) impartan a título personal aspectos importantes del teatro popular y callejero; de esta manera contribuirán con su granito de arena a la divulgación de tan desvalorizado arte. Empero, no debemos olvidar que la gran mayoría de los alumnos de estas escuelas sueña con los brillantes reflectores, y los aplausos del "gran público" en los recintos cerrados.

A GANAR LA CIUDAD

Finalmente podríamos decir que la ciudad es un "teatro abierto" para todos; la cuestión es ganarlo, tanto artistas como ciudadanos "comunes". Esta posible victoria de ningún modo provendrá de tal o cual partido político o administración. Así como las libertades no se dan sino que se toman, la ciudad debe ser "tomada" por sus propios habitantes sin permiso de los gobiernos.

Misión difícil, no obstante, porque los estragos del neoliberalismo se reflejan en la destrucción de las plazas públicas en pro de los grandes emporios comerciales y de los complejos arquitectónicos; en el apabullante desempleo que obliga a miles a ser vendedores ambulantes; en el culto al automóvil que monopoliza las calles haciéndolas intransitables para los peatones, y en la ola delincuencia que aleja a la gente del disfrute de una ciudad que debería ser suya. ¿A quién o quiénes beneficia este actual estado de cosas?

El teatro callejero, construyendo sus propias alternativas con la solidaridad del pueblo, tiene ante sí la esperanza de un mayor desarrollo y la utopía de construir un mundo más humano con la ayuda del arte.

B) EPÍLOGO

Estamos convencidos de que con nuestra investigación logramos presentar un panorama muy completo del teatro callejero en la Ciudad de México. Como todo trabajo tiene limitaciones obvias, pero que con seguridad serán superadas por nuevas tesis o nuevos reportajes de aquellos que quieran respuestas a muchas más preguntas.

La tenacidad de los artistas del asfalto nos ha demostrado que la muerte de esta manifestación popular será bastante difícil para quienes la deseen. Los actores callejeros parecen gritar en cada calle, plaza, jardín o callejón en el que presentan su trabajo: "¡Nosotros vamos a seguir esta fiesta porque es nuestra y de la gente que nos rodea, porque es nuestra libertad y el deseo de que los demás también sean libres! ¡Al arte popular nada ni nadie lo podrá detener!".

En tanto existan calles, gente que las disfrute y artistas con ideales el Gran Teatro Ciudad de México siempre tendrá localidades disponibles. La vida es teatro y el teatro es vida. Cada mañana, con o sin inversión térmica, seguirá levantándose el telón...

BIBLIOGRAFÍA

1. Artaud, Antonin
México y Viaje al país de los Tarahumaras
Fondo de Cultura Económica
Colección Popular 242
México, 1984
2. Avitia, Antonio
Teatro para principiantes
Árbol Editorial
México, 1990
3. Azar, Héctor
Funciones Teatrales
SEP/CADAC
México, 1982
4. Azar, Héctor
Teatro y Educación: primaria, media y superior
INBA/UNAM
México, 1971
5. Carbonell, Dolores y Luis Javier Mier Vega
Tres crónicas del teatro en México
CNCA/INBA
México, 1998
6. Careaga, Gabriel
Sociedad y Teatro Moderno en México
Ed. Joaquín Mortiz
México, 1994
7. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
Bianuario de teatro en México (1990-1991)
CITRU
México, 1993
8. Cisneros, Enrique
"Si me permiten actuar"
CLETA
México, 1986

9. Cruciani, Fabricio y Clelia Falletti
Teatro de la calle. Técnicas y manejos del espacio
Ed. Gaceta
México, 1992
10. Dieterch, Genoveva
Pequeño diccionario de teatro mundial
Colección Fundamentos no. 38
Ed. Istmo
Madrid, 1974
11. Durán, Fray Diego
Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos
Ed. Innovación
México, 1980
12. Frishmann, Donald H.
El Nuevo Teatro Popular en México
CNCA/INBA
México, 1990
13. González, Lucía
El teatro, necesidad humana y proyección sociocultural
Ed. Popular
Madrid, 1986
14. Goutman, Ana
Estudios para una semiótica del espectáculo
UNAM
México, 1995
15. Ibarrola, Javier
Técnicas periodísticas 3: El reportaje
Ed. Gernika
México, 1986
16. Leñero, Vicente y Carlos Marín
Manual de Periodismo
Ed. Grijalbo
México, 1986
17. Magaña Esquivel, Antonio
Teatro mexicano del siglo XIX
Ed. Fondo de Cultura Económica
México, 1992

18. Magaña Esquivel, Sergio
Un siglo de Teatro en México
INBA
México, 1969
19. Martín Barbero, Jesús
De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía
5ª. Edición, Convenio Andrés Bello
Santa Fe de Bogotá, 1998
20. Martín Vivaldi, Gonzalo
Géneros Periodísticos
Ed. Paraninfo
Madrid, 1981
21. Prieto, Antonio
El teatro como vehículo de comunicación
Ed. Trillas
México, 1962
22. Reyes Palacios, Felipe
Teatro Dionisiaco de nuestro tiempo: Artaud y Grotowsky
Colección Escenología
Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM
Grupo Editorial García
México, 1971
23. Salvat, Ricardo
El Teatro
Biblioteca de divulgación temática no. 17
Ed. Montesinos
México, 1998
24. Sánchez Vázquez, Adolfo
Antología. Textos de estética y teoría del arte
Colección Lecturas Universitarias no. 14
UNAM
México, 1991
25. Shilling, Hildburg
Teatro profano en la Nueva España
Centro de Estudios Literarios
UNAM
México, 1958

26. Varas, Alejandro, et. al.
Una experiencia cultural de la sociedad civil
UVYD "19 de septiembre"
México, 1995

27. Wright, Edward
Para comprender el teatro actual
Ed. Fondo de Cultura Económica
México, 1962

HEMEROGRAFÍA

1. TEATRO, PANORAMA DEL TEATRO EN MÉXICO

México, D.F.

Nos. de junio 1954

agosto 1954

agosto 1955

octubre-noviembre 1955

2. TEATRO, CULTURA Y PUEBLO

México, D.F.

Número de agosto de 1961

3. LA CABRA

UNAM

México, D.F.

Nos. 2, 18, 19, 20, 27, 28,29, 36

4. ESCÉNICA

México, D.F.

Nos. 4 y 5, septiembre 1983

No. 3, 1991 (nueva época)

5. LA TÍA CLETA

Revista de la sección teatral del CLETA

México, D.F.

No. 2, noviembre 1988

No. 3, septiembre 1990

6. MÁSCARA

México, D.F.

No. 13, enero 1993

7. REVALORACIÓN DE LOS ESPACIOS ABIERTOS PARA LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA (Ponencia)
Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados "19 de septiembre"
México, D.F.
Enero 1991
8. FOLLETO DEL 25 ANIVERSARIO DEL GRUPO ZOPILOTE, 1967-1992
UVYD 19 de septiembre
México, D.F.
1992
9. PROCESO
Semanario de información y análisis
México, D.F.
No. 1035, 1 de septiembre 1996
10. EL CHIDO
Periódico de la sección teatral del CLETA
No. 1, nueva época, 8 de octubre 1997
No. 2, nueva época, 5 de diciembre 1997
11. LA JORNADA SEMANAL
Suplemento cultural del diario La Jornada
No. 121, 29 de junio 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN