



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**EL CARRO DE COMEDIAS DE  
LA UNAM**

**TESINA**  
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**  
**PRESENTA**

**MARÍA TERESA BARAJAS SÁNCHEZ**  
( 9228255-1 )

**ASESORA**  
**DRA. REYNA BARRERA LÓPEZ**

**SINODALES**  
**LIC. HÉCTOR A. BERTHIER SEVILLA**  
**PROFA. MARCELA ZORRILLA Y VELÁZQUEZ**  
**MTRO. RICARDO A. GARCÍA ARTEAGA AGUILAR**  
**LIC. MARÍA TERESA PATLÁN TORRES**

**MAYO 2009**





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.

***A mi familia  
por su comprensión y cariño***

***A los amigos que en los momentos más difíciles  
me brindaron su abrazo y que contribuyeron en  
el desarrollo de este trabajo, en un tiempo u otro:  
Prof. Aldama, Rebeca, Yorch***

***A mi asesora, Dra. Reyna Barrera  
por su paciencia;  
Sandra, por tu amabilidad y ricos platillos.  
A mis sinodales, por su tiempo y apoyo.***

***Al Carro de Comedias  
por su experiencia***

*Cuando los cómicos nos lanzamos a las calles o salimos a recorrer los caminos, no lo hacemos por gusto, sino por urgencia. Desde luego, por urgencia de ganarnos el sustento... Pero también por urgencia de algo que nos ocurre en el espíritu. Algo indefinible. Una urgencia de contar y de cantar, de actuar algo que nos ahogaría de quedársenos atrapado en las gargantas... Así, mucho antes de que nos adecentáramos y nos academizáramos... construimos carros de comedias para correr la legua y para poder ser vistos en las plazas desde más lejos y por más público. El Carro de Comedias no es otra cosa, pues, que una procesión de urgencia...*

**José Ramón Enríquez**

<b>ÍNDICE</b>	<b>Pág.</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>1. Hablando de teatro</b>	
1.1 Reflexiones preliminares sobre los elementos del teatro	<b>10</b>
1.2 Generalidades del teatro en México y la escasez de público en los foros	<b>20</b>
1.3 El teatro de calle en México	<b>28</b>
<b>2. El Carro de Comedias de la UNAM</b>	
2.1 Antecedentes: del Carro de Tespis a <i>La Barraca</i> de García Lorca	<b>40</b>
2.2 El Carro de Comedias de la UNAM	<b>48</b>
<b>3. Características de las puestas en escena</b>	
3.1 Puestas en escena (1998-2008)	<b>56</b>
3.2 El Teatro de calle y el Carro de Comedias	<b>56</b>
3.3 <i>El villano en su rincón</i> (2001-2002)	<b>67</b>
3.4 <i>Retablillo de Don Cristóbal</i> (2002-2004)	<b>78</b>
<b>4. Importancia del Carro de Comedias de la UNAM</b>	
4.1 Estadísticas	<b>94</b>
4.2 Las representaciones y los públicos	<b>102</b>
4.3 Problemas a resolver	<b>117</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>124</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>130</b>

## INTRODUCCIÓN

En enero del 2001, encontré en los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras un cartel en el que se convocaba a una audición para ingresar a la compañía del Carro de Comedias de la UNAM, de la que hasta entonces no había escuchado. Sin embargo me pareció atractiva en tanto que dependía de la Dirección de Teatro y Danza de la institución. Con entusiasmo miré que cumplía el perfil solicitado y apunté los datos.

Para el día de la audición, sólo me había enterado de que ya llevaba tres años trabajando y que no se presentaba en los foros del Centro Cultural Universitario de la UNAM, sino que era una compañía viajera, pero nada más. Días después, afortunadamente seleccionada, asistí a la junta formal donde se explicó un poco más acerca de sus antecedentes, proyectos y algo sobre el “lugar” donde se efectuarían las representaciones, el cual era transportable. A pesar de la información, mi mente no acababa de concebirlo. No fue sino hasta los ensayos que caí en cuenta de sus características: una gran caja de madera con ruedas, que se podía transformar rápidamente en un escenario (¡Aunque no sin esfuerzo de unos cuantos actores...!) y que esta “caja-escenario” sería remolcada por una camioneta para trasladarla a donde se efectuaran las funciones.

La impresión al ver esa “caja” fue de desencanto. “¿En *eso* vamos a actuar...?”, me dije. Mas, poco duró esta reacción inicial. En cuanto se desplegó su estructura, se agregaron los telones, se abrieron las trampas y se descubrieron sus “pasadizos secretos”, el sentimiento empezó a transformarse en maravilla.

Arrancó el proceso del montaje (*El villano en su rincón* de Lope de Vega), y con él un igual proceso de aprendizaje que resultó a veces sorpresivo y difícil para mí, no sólo por la exigencia sino por el método utilizado, dado que el director de escena como algunos compañeros actores eran egresados del Centro Universitario de Teatro y tenían un sistema de trabajo diferente al de la Facultad de Filosofía y Letras. Pero

lo mayormente sorpresivo se produjo al efectuar las primeras funciones, tanto por la reacción del público como por los diversos territorios a donde este teatro viajante podía llegar.

Acorde a los principales objetivos del proyecto, se emprendió con presentaciones para la comunidad estudiantil de las Facultades de la UNAM, las preparatorias incorporadas a ésta, así como en el Centro Cultural Universitario de la institución, a lo que le siguieron las giras en los Estados, en donde verdaderamente quedaba asombrada de cómo prácticamente en cualquier lugar (Un parque, una plaza, una calle cerrada), el Carro de Comedias podía llegar, plantarse, convocar gente y dar una función, a la que en muchas ocasiones las personas asistían con tal expresión, que aquello parecía ser algo totalmente inusitado en su vida, o aún para quienes no era nada nuevo, conseguía atrapar su atención, haciendo que se quedaran para observar lo que ahí iba a suceder o estaba sucediendo.

A ese paso y montando después *Retablillo de Don Cristóbal* de Federico García Lorca, continuamos prácticamente el mismo grupo de actores durante tres años (Enero 2001 - Abril 2004), presentándonos en una gran variedad de espacios y ante una diversidad de públicos, incluyendo comunidades alejadas y poco nombradas como Charcas, San Luis Potosí o San Juan Chamula, Chiapas, obteniendo una multiplicidad de respuestas y reacciones ante nuestro trabajo. Mas, pese a esa variedad, el rechazo a priori ante el Carro estuvo presente a menudo, por considerar que, como yo también creí en un principio, al tratarse de un teatro al aire libre y de apariencia modesta “no debía valer mucho la pena”.

Todas esas experiencias me dejaron un cúmulo de reflexiones que me llevaron a recapacitar sobre varios puntos, comenzando por las vastas posibilidades de este tipo de teatro en el terreno de difusión cultural tanto como en el meramente artístico, así como sobre los factores que dan vida al acontecimiento teatral, más allá del espacio físico, pues, si bien la reacción de entrada de algunas personas era de inconformidad, cambiaba luego de presenciar la obra, durante la que se generaba una

compenetración tal entre éstas y la representación, que realmente se podría afirmar que la llamada *magia* del teatro había tenido lugar.

Decidí entonces tomar al Carro de Comedias como tema para mi trabajo de titulación, con la principal intención de resaltar la labor y aportación realizada por esta compañía ante el actual contexto cultural y teatral de México, enfatizando que esa labor la ha llevado a cabo por medio de un lenguaje artístico creativo y de calidad antes que espectacular, a la vez que accesible a todo tipo de personas. Pero al mismo tiempo, para ejercer a través de ella una revaloración de este tipo de teatro, llámese *de calle* o *al aire libre*, que se ha juzgado de una clase menor por el hecho principal de no efectuarse en un espacio convencional como es un edificio teatral.

No obstante que en la actualidad ésta apreciación ha cambiado en un cierto porcentaje (Gracias al incremento de festivales al aire libre de los últimos años) y que el Carro de Comedias ha dejado de ser un evento desconocido, convirtiéndose, al contrario, en un fenómeno que numerosos lugares, escuelas, e instituciones solicitan y que llena la explanada del Centro Cultural Universitario de cientos de espectadores en cada una de sus temporadas, esta investigación ofrece puntos de análisis a ser tomados en cuenta a la posteridad, en tanto plantea el reconocimiento de los elementos más importantes del teatro en general y no sólo del Carro de Comedias, lo que sustancialmente lo diferencia del anterior trabajo sobre esta agrupación<sup>1</sup>, el cual se centra en la experiencia actoral del autor durante la obra indicada en el título, así como un recuento de personas y funciones de sus montajes a lo largo de su trayectoria.

Lo expuesto aquí describe las características de algunos de los montajes de la compañía entre 1998 y 2008, enfocándome con mayor detalle en las puestas en escena del *El villano en su rincón* y el *Retablillo de Don Cristóbal*, debido a mi cercanía con éstos, incluyendo estadísticas de su presentaciones e igual descripción

---

<sup>1</sup> *En la quincena, Julio César...*: Bitácora de un actor del Carro de Comedias de la UNAM, Informe Académico de Luis Gerardo Leshner, 2008.

de algunas de ellas, con el fin de evidenciar los valores que posee, constitutivos del objetivo de este trabajo.

En el Capítulo 1 se introduce un marco histórico y teórico con el fin de fundamentar los ingredientes esenciales del teatro a través de los siglos de su existencia; información que representa la esencia de este trabajo, pues es a partir de ello que el Carro de Comedias adquiere su importancia. La intención no es hacer un recuento minucioso de la historia teatral, como tampoco, en su caso, de todos los pormenores del teatro en México (Inciso 1.2), sino lo que se ha considerado más relevante en relación a la compañía. Es de señalar que la investigación alude únicamente al teatro occidental, dado que el Carro de Comedias y la concepción de esta actividad artística en nuestro país, son resultado de él y en él se cimientan.

Me he remitido a publicaciones significativas de la historia teatral (Como las de Silvio D'Amico, estimadas importantes en tanto en él se basan otros autores) y a las reflexiones de hacedores de teatro (Especialmente Peter Brook, destacado por su trayectoria), así como en la propia experiencia del Carro de Comedias, apoyándome en los archivos sobre éste, localizados en el Departamento de Teatro de la UNAM, notas de trabajo de mesa, ensayos y presentaciones, además de textos de libretos, entrevistas personales, críticas, reseñas y otros artículos publicados. Todo acompañado de un razonamiento analítico y crítico de lo expuesto.

Queda por mencionar que el abarcar varios puntos alrededor de la compañía ha sido necesario para comprender globalmente su importancia. Recolección de datos que consecuentemente implicó un tiempo largo de búsqueda, sobretudo de aquellos de los que existe poca información documentada (Como del teatro de calle en México), pero que cuya dificultad fue menor a la elección y organización de los mismos, dada la entreverada relación entre algunos de ellos.

Que la presente tesina cumpla el objetivo de valorar la trascendencia del Carro de Comedias de la UNAM, replanteándose a través de él los esquemas con que se mira al teatro, es lo que se desea. Pero igualmente, como él mismo, sea de una manera que llegue a todo lector, no sólo al del círculo teatral, sino al de cualquiera.

# 1. Hablando de teatro

## 1.1 Reflexiones preliminares sobre los elementos del teatro

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es lo que se necesita para realizar un acto teatral.*  
Peter Brook.<sup>1</sup>

A lo largo de la carrera artística de cada actor, director, es probable que en algún momento se hayan encontrado con una situación como esta:

**Actor:** Oye, te invito a la presentación de mi obra

**Amigo:** ¡Ah, qué bien! ¡Claro! ¿Dónde va a ser?

**Actor:** En la explanada de... (La Delegación, parque o sitio similar)

**Amigo:** Ah... ¡Órale! ... Hmm.. Bueno... Sí, si voy.

(Después de aclarar fecha y hora, seguramente el *amigo* de algún modo preguntará):

**Amigo:** Oye, ¿Y cuándo te presentas en un teatro “bien”? (O comentario parecido)

Buena suerte es que, aunque no tan convencidos, los invitados asistan a la obra, pero otras veces prefieren ahorrarse el esfuerzo de presenciar algo que consideran no debe valer tanto la pena, puesto que si es al aire libre y no en un “teatro”, tal vez sea porque la obra no tuvo el nivel suficiente para ser merecedora de ese “privilegio”. Lo peor del caso es que tales pensamientos no son exclusivos de personas ajenas al medio, sino también de los mismos compañeros del gremio e, incluso, de los propios integrantes de esas obras “desheredadas” de “espacio teatral”.

Lamentablemente la estimación de esta expresión artística se ha quedado en un escaparate. Al juzgarla a partir de un edificio y no del resto de sus componentes, se está parcializando su valor, olvidando o ignorando lo verdaderamente trascendental y que ninguna construcción arquitectónica puede sustituir.

Peter Brook<sup>2</sup>, uno de los realizadores teatrales más importantes de nuestra época, describe con sencillez lo primordial de esta expresión artística en una frase: “...para hacer teatro sólo se precisa una cosa: el elemento humano.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1990. p. 5.

Observando el paso de la historia, desde los tiempos remotos y hasta la fecha, el teatro, visto desde sus ingredientes más esenciales, ha demostrado que sólo requiere dos acciones: un actor representando una historia y un espectador mirando tal representación. De la relación íntima entre ambos dependerá que se genere ese peculiar estado de integración mental y emocional que algunos llaman *magia*, lo *invisible* o, simplemente, *acontecimiento teatral*, que es el fin último de su existencia. El espacio, que inevitablemente dicho acto involucra, se ha utilizado a conveniencia para colaborar a que ese estado se logre, ya sea transformándolo por cuestiones técnicas y de comodidad o llenándolo con objetos físicos para motivar la ficción, pero bien podría estar vacío o ser cual fuere: “Cualquier espacio puede ser espacio del teatro a condición que se creen relaciones: se rompe la costumbre de confundir el edificio del teatro con el acontecimiento teatral.”<sup>4</sup>

#### • Los orígenes del teatro

En la Grecia antigua, el teatro se origina a partir del rito al dios Dionisos,<sup>5</sup> el cual se llevaba a cabo en pleno campo o bosque, “...en abiertos horizontes y a los cuatro vientos...”<sup>6</sup> Más tarde, cuando el rito se hubo transformado en teatro y el número de espectadores fue en aumento, la dificultad para observar el evento los llevó a idear un tablado elevado para que los actores pudieran ser vistos con facilidad. Sin embargo, el coro continuaba a nivel del piso y seguía sin poder apreciarse bien. Se cree que es entonces cuando los griegos, buscando otra solución, optaron por elevar al público, aprovechando ingeniosamente el declive de una colina, en la que poco después se construyó una estructura de madera para asientos, la que acabó siendo de

---

<sup>2</sup> Director de teatro, cine y ópera nacido en Londres en 1925. Ha dirigido la *Royal Opera House* y la *Royal Shakespeare Company* así como otras producciones en Europa y Estados Unidos, ganando gran reconocimiento y convirtiéndose en uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo.

<sup>3</sup> Brook, Peter, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Editorial ALBA, 1994. p. 23.

<sup>4</sup> Cruciani, Fabrizio, *Arquitectura teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994. p.139-140.

<sup>5</sup> Dentro de la mitología griega, dios del vino, y por ende, símbolo de desinhibición y éxtasis. Hijo de Zeus y Semele, una mortal, crea un vínculo muy cercano con el pueblo quien le celebra en importantes rituales.

<sup>6</sup> Moyano Ortiz, Juan Carlos, “Aproximación a la calle como ámbito escénico y escenario abierto”, en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, núms. 61 y 62 julio-diciembre de 1984. p. 71.

piedra por su perdurabilidad, que es modelo de los teatros griegos que hoy conocemos a través de sus ruinas. Resultado que, se puede entender, surgió de un proceso impulsado por una necesidad técnica: hacer visible a todo el público el evento teatral por un medio más seguro y duradero.

Las condiciones de estos nuevos espacios indudablemente empujaron a las representaciones a reinventar sus mecanismos para adecuarse a sus exigencias, como la enorme distancia entre el público y los actores. Acrecentaron por medio del vestuario y accesorios el volumen de su cuerpo y voz; zapatos con plataforma (*coturnos*), largas túnicas (*quitón*), crecidos tocados en la cabeza (*onkos*) y grandes máscaras con megáfonos fueron sus herramientas. Similarmente, mecanismos como los *periatti*, que con su estructura triangular y giratoria mostraba en cada una de sus caras dibujos que entonaban con la escenografía de fondo o la *mekhane*, que hacía volar por los aires a los dioses y a los héroes, fueron ideados como apoyo para la recreación de lugares y momentos significativos dentro de la cultura griega.

Con todo y estas invenciones debidas a la mutua adecuación entre el espacio y la representación, lo importante estaba en la obra y sus significados: origen y causa de estas transformaciones, donde la arquitectura y el aparato escénico sólo fueron “...una diligente ayuda.”<sup>7</sup> El mito de Dionisos,<sup>8</sup> como parte de la cosmogonía griega, impulsa el nacimiento del drama trágico por su íntima relación con ésta; igualmente su desarrollo posterior, en el que se exponen las vicisitudes de héroes y otros dioses, siguió constituyendo la clara expresión de su ser.

...la leyenda heroica de los griegos es una imagen de la existencia humana en general (...) detrás de todos los héroes que luchando liberan a los países de graves males o sucumben heroicamente a fuerzas superiores, que logran la salvación mediante hechos audaces o mediante la astucia, se encuentra en último término lo que determina toda nuestra existencia: el riesgo y la afirmación de la humana existencia (...) era un acervo común nacional de su pueblo,

---

<sup>7</sup> D'Amico, Silvio, *Historia del teatro dramático*. Tomo I, México, UTEHA, 1961. p. 33.

<sup>8</sup> Nace en el momento justo en que su madre Semele es muerta por un rayo, por lo que Zeus lo guarda en uno de sus muslos hasta que el niño está en disposición de poder salir al mundo. Esta historia fue relacionada por los griegos con el ciclo de la viña: fecundación, gestación, nacimiento, muerte y resurrección.

historia sagrada de la máxima realidad (...) se hallaba este arte trágico en medio de la vida de la nación.<sup>9</sup>

Después, agregada la comedia con su crítica burlona de los vicios humanos, el teatro se convierte en el centro de la vida en Grecia, creando festivales como las *Pequeñas* y las *Grandes Dionisiacas*<sup>10</sup> donde la representación y competencia de las obras constituía el clímax de la celebración y a los que asistían visitantes de todo el orbe griego, incluyendo a los pobres, a quienes el gobierno pagaba la entrada.

Varios siglos adelante, durante le Edad Media, una aglomeración de espectadores se congregaba frente a un extenso tablado colocado afuera de las iglesias, en plazas públicas o cualquier otro espacio al aire libre, para presenciar la escenificación del drama cristiano: “La multitud se sienta en el suelo, permanece de pie, se arrodilla, reza, llora y canta con los actores. Se cuentan diez mil, doce mil y hasta dieciséis mil espectadores; [y en el escenario] se citan hasta quinientos actores sin contar los coros y los músicos.”<sup>11</sup> Todo un pueblo nuevamente inmerso en una celebración en la que se compartía una misma fe, un sentir común: el cristianismo.

Nacido de otra celebración religiosa, la Misa, dedicada a Jesucristo<sup>12</sup>, el drama surge en el interior de las iglesias con la lectura de la Biblia, la que luego se convierte en una representación esquemática y posteriormente en toda una unidad independiente. Paralelamente, la lengua vulgar se fue incorporando junto con caracteres cómicos e incluso grotescos, mezclándose con el latín original de la Misa y los pasajes bíblicos; “...el teatro se aproximaba al hombre común [y] las actitudes hieráticas se humanizaban...”<sup>13</sup>. Poco a poco creció en extensión y decorados, avanzando hacia el exterior conforme el pueblo la hizo suya, hasta convertirse en un magno evento para lo cual los pobladores se preparaban durante meses y que tomó

---

<sup>9</sup> Lesky, Albin, *La tragedia griega*, 3ª ed, Barcelona, Labor, 1970. p. 65.

<sup>10</sup> Fiestas anuales efectuadas en Atenas, Grecia, en honor de Dionisos.

<sup>11</sup> *Op cit.*, Baty, G., p. 79.

<sup>12</sup> De acuerdo a la religión católica, hijo único hijo de Dios nacido hombre quien profesa amor y perdón y quien muere a manos de los propios hombres para salvación de los pecados de éstos.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 72.

la calle, donde la inmensidad propia de este tipo de espacio, daba las condiciones necesarias para la inmensidad de tal evento y de tal número de espectadores.

No existen *teatros* medievales, construcciones de piedra y de ladrillos porque el lugar de las representaciones de la Edad Media no fue un edificio estable destinado a este objeto. Pero el teatro medieval existe...<sup>14</sup>

El estilo de las representaciones era en buena medida naturalista, lo cual podía hacer que éstas duraran días por los largos ciclos bíblicos que abarcaban y que se utilizaran grandes escenografías y elementos vivos como animales, así como ocupar cientos de fieles que dieran vida a igual ciento de personajes. Todo con el fin de hacer más reales las historias presentadas, propiciando con ello la reafirmación de fe de los participantes: "...el clero y la nobleza, los magistrados y los artesanos. Sacerdotes, gentileshombres y desarrapados están confundidos entre los actores."<sup>15</sup>

Para el siglo XII se presenta en Francia por primera ocasión un drama totalmente en lengua vulgar. A partir de entonces, el teatro cristiano seguirá siendo sustancialmente religioso, pero en sus formas y agregados será altamente popular. Esta presencia popular, reprimida por la Iglesia largo tiempo por sus formas burdas (Como el caso de mimos y otros teatreros ambulantes), fue cobrando cada vez mayor fuerza, independientemente de su participación en el ámbito religioso, hasta desembocar en el fenómeno de la *Commedia dell'arte*.

#### • Los siglos XVI y XVII

Debido a que las representaciones sacras estaban conformadas sustancialmente por fieles, su composición era principalmente de actores aficionados, impulsados por su devoción. Aún fuera de este tipo de teatro, los comediantes profanos tardaron en conformarse en grupos fijos dedicados a esta actividad, es decir, en ser profesionales. Es hasta el siglo XVI que esto comenzó a suceder, donde los cómicos *dell arte* fueron el más claro ejemplo. La integración de compañías estables creció

---

<sup>14</sup> *Op cit.*, D'Amico, S., p. 127.

<sup>15</sup> *Op cit.*, Baty, G, p. 80.

en número por buena parte del Occidente, quizá por influencia de aquéllos. Estos grupos de actores, igual seguían participando en las representaciones religiosas, o bien presentando sus farsas populares, pero al mismo tiempo, fueron sumando elementos de la naciente corriente humanista<sup>16</sup> que se estaba divulgando y a la que estos actores no fueron ajenos, sobretodo porque entre sus integrantes podían contarse algunos más o menos cultos con cierta preparación académica, los cuales por consiguiente, estaban al tanto de las corrientes intelectuales. A su repertorio fueron agregando obras clásicas y algunas recientes que empezaban a surgir, fruto de la combinación de los elementos mencionados: la nueva concepción de la religión, el humanismo y lo popular.

Estos teatreros intelectuales comenzaron a escribir su propio teatro y a representarlo directamente con sus compañías. De tal modo que para mediados del s XVI el teatro estaba adquiriendo gran presencia, especialmente porque se desarrollaba en diferentes ámbitos, ya que, todavía sin la construcción de espacios específicamente destinados para esta función, cualquier lugar era adaptado para servir a ello.

Representaban donde podían: en las salas de los palacios y en las alcaldías, en los juegos de pelota y en los mercados, pero sobre todo en los corrales de los mesones. Allí se alzaban los tablados contra la pared del fondo, mientras los espectadores privilegiados ocupaban sus galerías de costumbre y los otros permanecían de pie, abajo.<sup>17</sup>

A pesar de que calles y plazas continuaban utilizándose, esos lugares ofrecían la ventaja de tener un mayor control sobre la asistencia y, otras veces, condiciones arquitectónicas favorables. En España se tomaban patios de vecindades o solares situados entre casas y edificios a los que llamaron *corrales*, que ofrecían condiciones óptimas para sus fines ya que, por estar rodeados de balcones, proporcionaban una mejor visión de los espectadores. La representación se

---

<sup>16</sup> Corriente intelectual y espiritual en la que, por una parte, se revaloriza la antigüedad clásica griega y latina tomando a sus grandes autores y cultura en general como modelo de perfección a seguir y, por otra, el *hombre* va dejando de poner toda su atención en Dios y voltea hacia sí mismo y a lo que le rodea.

<sup>17</sup> *Op cit.*, Baty, G., p. 120.

desarrollaba con medios, por lo general, muy sencillos y elementales, como lo describe una conocida cita de Miguel de Cervantes (1547-1616) respecto al escenario de una de las presentaciones de la compañía de Lope de Rueda (c1500-1565): “Cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos ...; una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamaban vestuario...”<sup>18</sup>; Lope de Vega (1562-1635) consideraba que era suficiente tener “...cuatro bancos, dos actores y una pasión”<sup>19</sup>.

En Inglaterra, se construye en 1576 el primer edificio destinado especialmente para el teatro y al que le siguieron otros tantos. En este país la escena medieval había dejado un importante registro, sin embargo de ella no se tomaron los atractivos decorados ni la espectacular escenografía, pues bien podía no tenerla o ser muy modesta. Lo atrayente y suntuoso quedó en el vestuario de los personajes, en quienes se concentraba la atención. “Teatro auténticamente dramático, donde lo que cuenta no es el ambiente escénico sino los individuos [y que] confía esencialmente en la fantasía de un público, como en la de un niño grande.”<sup>20</sup> Se conformaba de dos pisos donde el de abajo se extendía como un proscenio prolongado hacia el público y en el cual generalmente se usaba para escenas de exteriores, quedando la parte del fondo para interiores; el segundo piso podía funcionar como balcón para escenas de amantes, representación de torres de castillos y otros espacios. A las funciones asistía gente de todas clases sociales, tanto de pocos recursos como de clases acomodadas; estos últimos ocupaban los lugares altos, como las graderías y los balcones, mientras que el común del pueblo quedaba de pie en las partes bajas.

Los actores franceses se refugiaron inicialmente en las salas de juegos de pelota, y después en lugares como “...la gran sala destinada a las diversiones reales en el Louvre; en la del Hôtel du Petit-Bourbon (...); en la sala del Palais-Cardinal...”<sup>21</sup>; esto en París, pero también en otras salas en las provincias de Francia.

---

<sup>18</sup> Citado por Huerta Calvo, Javier (dir), *Historia del teatro español*, Tomo I, Madrid, Gredos, 2003. p. 631.

<sup>19</sup> Citado por D’Amico, Silvio, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, México, UTEHA, 1961. p. 69.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p.133.

Para aquellos momentos el teatro vivía de sí mismo, es decir, que los creadores necesitaban secundar los gustos del público, teniendo presente la heterogeneidad de éste y, aun cuando tomaban material de las obras clásicas, estaban "...subordinados a las exigencias de auditorios incapaces de acoger con agrado las formas más rígidas..."<sup>22</sup>. Mientras Shakespeare (1564-1616), Marlowe (1564-1593), Thomas Kid (1558-1594), escribían para un público que disfrutaba y se estremecía con historias de crimen, sangre y sucesos históricos, los autores españoles se ocupaban de temas acerca de la honra o conflictos filosófico-teológicos, como en el caso de Lope de Vega y Calderón de la Barca (1600-1681) respectivamente. Por su parte, los franceses gozaban con la crítica mordaz del ambiente social de las obras de Moliere (1622-1673), así como de las pasiones encarnadas en los personajes de Racine (1639-1699) o de la fuerte voluntad en los de Corneille (1606-1684). Todos, en un ámbito u otro, creando para un público inmediato, de lo cual se desprendía un teatro fresco y cercano a él.

#### • **La modernidad: retomando antiguos caminos**

Pasado el Renacimiento, la representación teatral tiende a refugiarse en los lugares cerrados. Aún cuando el número de teatros, amplios y pequeños, llegó a ser muy grande en ciertos países, el público asistente fue siendo cada vez más reducido, en su mayor parte compuesto por las clases altas o grupos de intelectuales.

Este *enclaustramiento*, si bien ayudó a desarrollar otras formas del teatro, cierto también es que se volvió elitista, dejando de lado a buena parte del pueblo; pueblo al que ahora, y desde hace tiempo, se le reclama su presencia.

Para finales del s XIX y principios del XX, entre variadas propuestas renovadoras y rumbos que tomó el arte teatral, (Relacionados íntimamente con la herencia ideológica de la Revolución Francesa<sup>23</sup>, así como de la entonces

---

<sup>22</sup> Nicoll, Allardyce, *Historia del teatro mundial desde Esquilo hasta Anouilh*, Madrid, Aguilar, 1964. p.212.

<sup>23</sup> Movimiento que, de 1789 a 1799 y opuesto al régimen monárquico imperante que mantenía una gran desigualdad social y económica, entre otras cosas, pugnó por valores como libertad política, igualdad y fraternidad.

efervescencia socialista) una directriz comenzó a unificarse en varios lugares: volver a sus raíces rituales en cuanto a su carácter de acontecimiento y celebración cívicos.

Se grita: ¿qué teatro es éste, a cuyos juegos cerebrales sólo pueden acercarse las minorías intelectuales, y del cual, por consiguiente, queda excluida la multitud? ¿No es el “teatro pequeño” una contradicción evidente? (...) ¿Y cómo queremos que este público, esta multitud acuda al teatro, si no se le ofrece una palabra que pueda verdaderamente juntarlo, hacerlo uno en un sentimiento común?<sup>24</sup>

Bajo este reclamo comienzan a celebrarse numerosos eventos al aire libre en varios países de Europa, ya fuera tomando ruinas de antiguos teatros como los grecorromanos o alzando escenarios en las plazas o en las fachadas de las iglesias. En otros casos, aunque siguió representándose en lugares cerrados, su enfoque estuvo en el pueblo, buscando maneras para que éste se interesara y asistiera.

En Rusia se creó el *Teatro de Arte de Moscú*<sup>25</sup>, inaugurándose “...en un local construido con criterios arquitectónicos sumamente simples [y] a precios modestos, accesibles a todos los bolsillos.”<sup>26</sup> Con el triunfo de la Revolución (1917), el interés por la presencia del pueblo se acrecienta: es este el período de las masivas representaciones, como la famosa *Toma del Palacio de Invierno* (Petersburgo, 1920), que conmemoraba uno de los momentos cardinales de la Revolución. Eventos donde miles de personas, observando o actuando, celebraban acontecimientos de gran significado social y político para ellos.

En Alemania el Estado se interesa por apoyar al teatro y llevarlo a todas las esferas sociales, dándole peso a su calidad artística. Entre los principales movimientos generados se encuentra el encabezado por Max Reinhardt (Austria 1873 - NY 1943), quien llevó a sus compañías “...a las plazas y los circos, a las salas de los castillos y al interior de las catedrales [siempre con la intención de empujar a los espectadores a participar] y mezclarse en el aliento del milagro

---

<sup>24</sup> D’Amico, Silvio, *Historia del teatro dramático*. Tomo IV, México, UTEHA, 1961. p. 8-9.

<sup>25</sup> Compañía bajo la dirección de Constantin Stanislavski y la administración de Nemorovich-Danchenko, fundada en 1898 que rompió con todos los esquemas convencionales de la expresión teatral hasta entonces conocidos, como la sobreactuación, el divismo de los actores, el uso de apuntador, entre muchos otros.

<sup>26</sup> *Op cit.*, D’Amico, S., Tomo IV... p. 12.

escénico cotidiano.”<sup>27</sup> Las obras escenificadas provenían de variados lugares y épocas, lo importante estaba en poder traducir sus palabras y contenido en espectáculo. Lograba *de nuevo* una comunicación directa y estrecha entre el pueblo y los actores.

En Francia, se crean numerosos foros al aire libre en provincia, a la vez que proyectos diversos de teatro ambulante, entre los que se realizaron una serie de funciones de obras clásicas en los suburbios obreros, organizadas por universidades populares. Con la misma intención, en 1918 se funda la *Sociedad para las Fiestas del Pueblo* que sustancialmente contemplaba la representación de obras al aire libre. Otras etapas teatrales podrían ser mencionadas y continuar sirviendo como referentes para el análisis de las razones que los convirtieron en fenómenos para sus sociedades. Sin embargo, en esta breve perspectiva histórica se pueden observar caracteres constantes que dan testimonio suficiente para reflexionar sobre los elementos esenciales que les dieron trascendencia, de los cuales, el espacio no fue de los más indispensables.

...he intentado en vano encontrar las palabras con las que comunicar mi convicción de que el problema no es de edificios buenos o malos: no siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes. Éste es el misterio del teatro...<sup>28</sup>

La correspondencia de los temas con su tiempo, a la par que aspectos como el tipo de actuación, el estilo del montaje y los propiamente dramáticos como la trama, el lenguaje, los personajes, son ingredientes aún más determinantes para generar esa *magia* del acontecimiento teatral.

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>28</sup> *Op cit.*, Brook, P., *El espacio...*, p. 85.

## 1.2 Generalidades del teatro en México y la escasez de público en los foros

Entre los diversos aspectos que se relacionan con el teatro en nuestro país y que podrían tomarse como punto de partida para su análisis, uno destaca en importancia por ser el termómetro indicador de su situación así como por representar, finalmente, la consecuencia de todos los otros: la escasez de público.

Por lo menos en los últimos 30 años dicha escasez ha aquejado al medio teatral. En los 70 se dice que el teatro "...salió a la calle porque la gente no iba al teatro..."<sup>29</sup>; en los 90 aparece una publicación del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) cuestionando lo mismo<sup>30</sup>; en el 2002 la revista *Paso de Gato* dedica un número completo al tema, hablando al respecto diversos personajes del medio.<sup>31</sup> En la actualidad, la cuestión sigue siendo similar.

Realizando una encuesta en las instituciones y foros teatrales más importantes de la ciudad de México (Ya que es el lugar donde se concentra el mayor número de ofertas teatrales así como población), en el caso de las obras comerciales en lugares como el Teatro Insurgentes, el Metropolitano o el San Rafael, entre otros, la asistencia transita del 30% al 60% en funciones regulares; similar situación se da en foros de la Zona Cultural del Bosque, del Centro Nacional de las Artes, la UNAM y el Centro Cultural Helénico. En el caso de los Estados del país, las estadísticas no son diferentes. La ciudad de Querétaro, que a través de su Casa de Cultura oferta un buen porcentaje de obras teatrales en varios espacios, reseña que a menudo "...las compañías trabajan para diez personas."<sup>32</sup> Igualmente, del Estado de Hidalgo se informa que "...una obra de teatro difícilmente llega a 12 representaciones en una temporada..."<sup>33</sup> por falta de público. En Jalisco, los foros de gran formato como el Teatro Diana o el Foro Telmex de Guadalajara, tienen localidades agotadas sólo en eventos musicales. Otros, como Guanajuato y Veracruz, pese a su numerosa

---

<sup>29</sup> Barajas, Ma. Teresa, "Enrique Ballesté", entrevista personal efectuada el 25 de enero de 2008.

<sup>30</sup> *El teatro en México. BIANUARIO 1994-1995*, México, INBA, CITRU, 1996.

<sup>31</sup> *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 1, Núm 5, noviembre-diciembre de 2002.

<sup>32</sup> Kosta, Leonardo, "La Casa de la Cultura y el teatro" en *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 6, Núm.29, abril-mayo de 2007. p.55.

<sup>33</sup> *Op cit.*, *Paso de gato*. No. 5, "Las virtudes del charro" por Olmos Avilés, Enrique. p. 42.

producción teatral que habla de que existe un público que la mantiene, éste sigue siendo poco.

No obstante, existen y han existido casos que se contraponen a estas cifras. Mónica Raya, directora de Teatro y Danza de la UNAM, señala que en “...la mayor parte de las funciones, y prácticamente de todas las obras presentadas en los foros de la UNAM, llegan al 70% de su capacidad en público”,<sup>34</sup> por lo menos en lo que ha correspondido a su periodo administrativo. Quedan presentes en la memoria montajes y temporadas que, desde épocas anteriores e inclusive en medio de la general inasistencia del público, tuvieron una audiencia numerosa y constante. Algunos ejemplos: *La vida es sueño* dirigida por el maestro José Luis Ibáñez, *Ñaque o de piojos y actores*, dirección de Alejandro Velis, *Bécket o el honor de Dios* y otros montajes de Claudio Valdés Kuri, *1822 El año en que fuimos imperio* bajo la dirección de Antonio Castro, entre otros. En Mexicali, es muy conocido el éxito de las puestas en escena del director Ángel Norzagaray, como *Cartas al pie de un árbol* o *La madrugada*, entre varias más; en Guanajuato, los montajes del grupo *San Banquito Teatro*, que son siempre muy esperados; en Hidalgo, una versión de Fernando de Ita de *El Avaro* de Molière, célebre por haber logrado alrededor de 150 representaciones, muy por encima del promedio logrado por otras obras.

El teatro comercial ha dado muestra de su gran poder de convocatoria con puestas en escena de éxito muy conocidas y con permanencia de varios años en cartelera en el DF: *11 y 12 de Chespirito*, *La Señora Presidenta* con Gonzalo Vega, *Adorables enemigas* con las señoras Carmen Montejo y Marga López, *Entre mujeres*, con Rosa María Bianchi *Defendiendo al cavernícola* con César Bono, y otras con diversos elencos como *El diluvio que viene*, *Confesiones de mujeres de 30* y *Los monólogos de la vagina*; por mencionar algunas. En Nuevo León es destacada la actriz Nena Delgado, cuyos obras “...han llegado a las mil representaciones (...)

---

<sup>34</sup> Barajas, Ma. Teresa, “Mónica Raya”, entrevista personal llevada a cabo el 7 de diciembre de 2007.

con temporadas a teatro lleno...”<sup>35</sup> por más de 15 años, con obras como *Luto...y mi marido en crisis*, *Mala leche*, entre muchas otras. Y en general en varios Estados, este teatro de corte comercial es el que logra captar mayor número de asistentes, incluyendo las mismas obras producidas en el DF que son llevadas de gira con parecido éxito de taquilla.

Tales casos, con sus considerables y orgullosos números, si bien pueden representar alabados logros y hasta razones de peso como para decir que la idea de escasez público en los teatros “es una falacia”<sup>36</sup>, dejan interrogantes de trascendental respuesta: ¿Cuál es el porcentaje de esos públicos en comparación con el resto de la población? ¿Qué tipo de personas asiste? y ¿Qué tanto es digno de elogio el poder de convocatoria del teatro comercial?

En las estadísticas del Departamento de Prensa de Teatro y Danza de la UNAM, se señala que entre 60% y 70% del público asistente a las obras, que esta institución presenta, es universitario; entendiendo por ello a estudiantes o egresados de nivel medio superior y licenciatura; 30% al 20% se compone de estudiantes de secundaria y posgrado; sólo el restante 10% representa a aquellos con un nivel menor de estudios, como serían los papás de algunos de los estudiantes, que son empleados. En cuanto al teatro comercial es un poco más difícil saber con precisión el perfil de personas que asisten ya que las empresas que a ello se dedican no tienen la costumbre de realizar este tipo de encuestas y restringen la oportunidad a que externos las realicen. A pesar de ello, algunos datos obtenidos en la investigación del CITRU antes señalada, se tiene que el “...público consumidor de estas obras pertenece al rubro profesionales [en un] 30.64%”.<sup>37</sup> Otra referencia es el costo de los boletos que manejan estas empresas, como es el caso del Teatro Insurgentes donde tienen un costo de 600, 400, 300 y 150 pesos, lo que definitivamente muestra que

---

<sup>35</sup> Garza, Hernando, “El público es lo que importa” en *Paso de gato. Boletín mensual de teatro*. Año 2, Núm.23, junio de 2007. p.5

<sup>36</sup> *Op cit.*, Barajas, T., “Mónica Raya”...

<sup>37</sup> *Op cit.*, *El teatro en México. BIANUARIO...*, p. 225.

sólo es posible que asista un reducido número de población, perteneciente a una escala económica media-alta que pueda subvencionar tales gastos.

Es con esta información que, ubicándola en las estadísticas poblacionales de nuestro país que indican sólo 14.5% con estudios superiores y 17.8% con una economía media-alta,<sup>38</sup> se puede caer en cuenta del reducidísimo número de personas que asisten y/o tienen acceso a él. Más aún: estas cifras no representan la totalidad de asistentes, ya que ni todos los que tienen estudios superiores asisten al teatro o actividades similares ni todos los de una economía mediana. Es cuando, agregado a estas cifras preocupantes, igualmente se puede caer en cuenta que el nivel económico y educativo, aunque sin duda influye en ciertos sectores, no son los únicos determinantes de la falta de público.

Hay personas con pocos recursos que no escatiman en pagar un boleto para un concierto de algún cantante favorito (De 200 a 2,000 por c/u) o para asistir al cine, por ejemplo, cada fin de semana (45 pesos c/u, por 2 personas mínimo: 90 pesos, más gastos extra). Por lo tanto, el teatro de la UNAM, Zona Cultural del Bosque, Centro Nacional de las Artes, que ofrece precios similares a los del cine (Sin contar los descuentos y promociones a estudiantes, maestros, INSEN, familias), tendría a un número de personas constante, a menos cada dos meses.

¿Qué sucede entonces? Varias pueden ser las razones. La actualidad se encuentra bajo una influyente cultura global, donde los avances tecnológicos y científicos, así como los intereses comerciales que motivan el gusto por la acumulación de cosas materiales, ha atrapado la mente de las personas de manera creciente, siendo los medios de comunicación masiva, como la televisión y el internet, herramientas ideales de tales intereses. A través de ellos, las empresas crean estándares de deseos y comportamientos en sus usuarios, convenientemente dirigidos al consumo de sus productos, lo que se vuelve un objetivo fácil debido a la simpleza de su lenguaje,

---

<sup>38</sup> Estadísticas de acuerdo al censo poblacional 2005 de los Estados Unidos Mexicanos. <http://inegi.gob.mx/inegi/default.aspx?s=est.c=125>. Consulta: 21 de agosto de 2008.

capturando con ello a una gran parte de población. Por todo esto recibe el nombre de *cultura de masas*.

Es de estas mecánicas que, como se conoce, se nutre el teatro comercial. Siendo su objetivo principal el ganar dinero y cobijado con esa simpleza de lenguaje y esquemas repetitivos, en general sustituye la creatividad por espectáculo, buscando atraer con grandes producciones y temas conocidos (Incluyendo copias idénticas de producciones famosas extranjeras), que siguen el perfil de lo mostrado en televisión, echando mano del *marketing*.

El punto de discusión no se encuentra en lo inconveniente de su existencia. La diversión y placer que ofrecen los productos de la cultura de masas son saludables en tanto momentos de descanso, de pausa, en que no se requiere gran esfuerzo mental: el problema se suscita cuando, máxime hablando de masas, su vuelve lo único o dominante, transformándose “...en norma, en sustitutivo de toda otra experiencia intelectual, en amodorramiento de la individualidad (...) en rendirse al conformismo de los comportamientos, en el éxtasis pasivo exigido por una pedagogía paternalista que tiende a crear súbditos adaptados”.<sup>39</sup>.

A este entorno contribuyen las políticas culturales propias de nuestro país, que no fomentan proyectos que propicien el entendimiento y el gusto por formas más complejas, como podría ser el desarrollo de actividades artísticas; áreas que, en definitiva, no son prioridad. Los programas de estudio oficiales de los niveles que se consideran claves en la formación de una persona, como son las primarias y secundarias, no las incluyen. Hasta la fecha, la única actividad artística que se imparte como asignatura, y eso en la secundaria, es música; el teatro, por ejemplo, generalmente resulta sólo como una actividad espontánea de los maestros de español. Es en los colegios particulares donde parece ir creciendo esta preocupación, en los que se incrementa la anexión de este tipo de actividades a sus programas.

Es de considerarse que el presupuesto destinado al sector cultural es minúsculo comparado con el que le dedican otros países, pero la situación se agrava con

---

<sup>39</sup> Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 6ª ed, Barcelona, Lumen, 1981. p. 321.

descuidos como éste en el campo educativo y en la inconveniente estructura y organización de dicho sector, que desperdiga los fondos monetarios en aparatos burocráticos o los destina a áreas muy limitadas. En el mes de diciembre de 2007 el gobierno federal comunicó el aumento a este presupuesto; pese al lado bueno de esta acción, el comunicado enfatiza la importancia de invertir en museos y zonas arqueológicas,<sup>40</sup> con lo que se puede observar una tendencia a otorgar mayor atención a lo estático que a lo vivo y personal, es decir, otra vez, a lo que se considera más atractivo y espectacular.

No es de ignorarse el esfuerzo de algunos que, consientes de la importancia de las actividades humanísticas, han impulsado instituciones y proyectos tratando de contrarrestar el empuje de todo este entorno. Sin embargo, no es suficiente, sobretodo si, como el propio federal asegura “...la cultura es un componente indispensable de la calidad de vida de los mexicanos [por lo que importa] promover igualdad en su acceso y disfrute”;<sup>41</sup> igualdad de acceso que implica un gran número de habitantes, meta todavía lejana de alcanzar.

Pero, si una parte de responsabilidad recae en los gobiernos, otra buena parte se encuentra en la actitud de los creadores –hablando del campo teatral–, quienes parecen haberse encerrado en su propio mundo. Debatiendo meramente sobre las vanguardias estéticas y técnicas han olvidado detenerse en los intereses de su público, creando un teatro espacial y conceptualmente elitista cobijado por un intelectualismo extremo. Achacan a la deficiencia educativa la falta de espectadores debida a que éstos no entienden sus conceptos; lo curioso es que, en ocasiones, ni los propios intelectuales más elevados se entienden entre sí. Podría considerarse que el enfoque de estos grupos, tomando de nuevo palabras de Umberto Eco, parte de una actitud culta, donde “culto” es “...un modo de entender los valores que deriva de toda una tradición cultural de cuño humanístico; tradición sobre la cual nos hemos formado pero que no nos ofrece instrumentos adecuados para resolver los

---

<sup>40</sup> Herrera, Claudia/ Palapa, Fabiola, “El Presidente presentó el Programa Nacional de Cultura 2007-2012” en *La Jornada*, Secc. Cultura, Año 24, Núm. 8374, martes 11 de diciembre de 2007, p. 5<sup>a</sup>.

<sup>41</sup> *Ídem*.

problemas planteados por la existencia de una comunidad más vasta y diferenciada que aquella a la que se dirigía la cultura humanística, y que está elaborando de modo peculiar, casi siempre aberrante, una escala propia de valores”.<sup>42</sup>

De esta manera existe una brecha entre creadores y pueblo, una división de grupos elitista que proviene de una discriminación intelectual; discriminación que, como todas, es un prejuicio, una valoración parcial de las cualidades totales de aquello que se discrimina. “Los públicos son ahora eclécticos, multimediáticos, veleidosos, hedonistas e infieles, pero no son estúpidos.”<sup>43</sup> El grueso del pueblo puede no tener conocimientos suficientes para entender ciertos códigos, mas posee la inteligencia del sentido común, el instinto, las emociones.

Como se ha observado, el origen de toda esta situación se encuentra en un complejo enmarañamiento de interacciones, partiendo del entorno socioeconómico político y cultural, hasta la actitud de los propios hacedores de teatro. No obstante su complejidad, hay caminos y reflexiones claves a tomar en cuenta.

La economía puede ser un factor de gran ayuda, pero no resuelve todo. Las instituciones y proyectos hasta ahora creados para impulsar el arte, ven su esfuerzo debilitado por el gasto excesivo en la manutención burocrática, convirtiéndose ésta en un estorbo en lugar de ayuda. “La incongruencia viene cuando el instrumento se vuelve mayor que la finalidad.”<sup>44</sup> Por lo que resulta necesario, antes que solicitar aumentos de presupuesto, hacer una reestructuración organizacional y sacar un mejor provecho de lo que ya se tiene que, si poco, comparado con lo que todavía falta, su eficiencia es aún menor por lo ya señalado.

Igualmente, quienes creen necesitar altas inversiones para suntuosos espectáculos que atraigan público, deben observar que ni una puesta en escena muy lujosa tiene éxito garantizado. Costosas producciones, con todo y su parafernalia han fracasado: “...el musical de *Frida* sale de los escenarios por falta de público (...) pese a que se

---

<sup>42</sup> *Op cit.*, Eco, Umberto, p. 320.

<sup>43</sup> *Op cit.*, *Paso de Gato* Núm 5, “Obras vemos, de públicos no sabemos”, Lucina Jiménez López, p.15.

<sup>44</sup> Soto Millán, Eduardo, “Cultura y presupuesto” en *Proceso*, No. 1620, 18 de noviembre de 2007. p. 80.

le invirtió miles de pesos en vestuario y escenografía...”<sup>45</sup> debido a que la obra era densa, con poco sustento dramático, al grado que el público abandonó la sala en el intermedio desde la primera función.

En otros ámbitos, si bien la actualidad verdaderamente dista de otros tiempos, bajo una enorme influencia televisiva, cientos de eventos variados de esparcimiento como cines, conciertos, exposiciones, renta de videos en casa y otros tipos de rutinas sedentarias y de comodidad, además del gusto por lo fácil y lo ya mencionado, que genera un entorno poco propicio para el teatro, las personas siguen siendo personas y se mueven hacia lo que los motiva. Por lo tanto, los creadores, antes que considerar que “...la pérdida de espectadores es problema de la sociedad...”<sup>46</sup>, deben reconocer que viven desconectados de ellos y que si realmente desean recuperar su atención, necesitan conquistar su interés, adentrándose en ese mundo en que inevitablemente están inmersos: “Una experiencia teatral que viva en el presente debe estar en íntima relación con el ritmo de su tiempo (...) ha de tener una faceta cotidiana; las historias, las situaciones y temas deben ser reconocibles, porque el ser humano se interesa ante todo por la vida que conoce.”<sup>47</sup>

Se suele escuchar que no hay fórmulas, lo que significa una constante búsqueda y experimento de la combinación: ni ofrecer todo digerido, ni todo intelectualizado. “¿Cómo hacer un arte a la vez accesible y difícil? Hay en ello una contradicción que siempre se ha considerado insoluble. Pero Brecht la resolvió. *En la regla, descubrid el abuso.*”<sup>48</sup> En las producciones comerciales, pese a sus inconvenientes, se podrían reconocer elementos de mérito que permitirían comprender aquello que les ha dado ventaja sobre otras, de lo cual, hasta el teatro más culto podría aprender. Traducido en palabras de Brook:

---

<sup>45</sup> [http://www.lamusica.com/Fracasa\\_musical\\_de\\_Frida\\_prota.html](http://www.lamusica.com/Fracasa_musical_de_Frida_prota.html). Consulta: 12 de enero de 2008.

<sup>46</sup> *Op cit.*, *Paso de Gato*, Núm 5, “La pérdida de espectadores es problema de la sociedad”, por Luis de Tavira, p. 26-27.

<sup>47</sup> *Op cit.*, Brook, P., *La puerta...* p. 111.

<sup>48</sup> *Op cit.*, *Paso de Gato*, Núm 5, “¿Por qué he dejado de ir al teatro?” por Roland Barthes, p. 19.

“...el fenómeno de un teatro vivo no tiene relación con condiciones externas. Uno puede ir a ver una obra muy banal con un tema mediocre que sea un éxito de público y taquilla en un teatro muy convencional y, en ocasiones, hallar en ella una chispa de vida muy superior a lo que ocurre cuando presentan un espectáculo que es culturalmente respetable, pero que carece de fascinación... [es] algo que lo tiene todo excepto vida.”<sup>49</sup>

Hablar de la vida, así como la creatividad y la calidad, no está peleado con la sencillez: sencillez, que no simpleza, que puede ser un punto de partida hacia formas gradualmente más complejas.

En suma, dos objetivos interrelacionados son de gran importancia a ser tomados en cuenta: uno, la conveniencia de reencontrar ese público perdido que los artistas necesitan para sobrevivir; y dos, el deber social de expandir los horizontes culturales del mayor número de habitantes, fortaleciendo sus valores humanos a través de las expresiones artísticas a fin de lograr una mejor calidad de vida, como lo ha afirmado el gobierno federal. Deber cuyo cumplimiento parte inicialmente de éste y sus instituciones, pero cuyo alcance y continuidad depende de los creadores y su relación con el pueblo; acción que, en última instancia, les será retribuida en su propio beneficio.

### **1.3 El teatro de calle en México**

Hay quienes consideran que el teatro de calle en México está –válgase lo coloquial e irónico de la expresión– *en la calle* o que es prácticamente inexistente. Sin embargo, antes de asumir esta sentencia como una verdad tajante, es preciso exponer y analizar algunos puntos para entender a qué se refiere tal opinión y poder ejercer una valoración más completa, definiendo, por principio, lo que se puede considerar teatro de calle y de dónde viene esta concepción.

Se ha venido llamando *teatro de calle*, en general, al tipo de teatro que se realiza en espacios al aire libre, fuera de los lugares convencionales como lo son los

---

<sup>49</sup> *Op cit.*, Brook, P., *La puerta...* p. 22.

edificios teatrales, ya que el teatro que está “al aire libre” finalmente está “en la calle”. No obstante, hay quienes clasifican como *teatro de calle* al que reúne ciertas características, mientras que otras definen al *teatro al aire libre*.

Comenzando por este último, se considera a aquel que es “...como lo conocemos en las salas, sólo reconstruido en espacios abiertos;”<sup>50</sup> es decir, centrándose únicamente a un espacio delimitado, una escenografía propia y manteniendo la misma forma de interrelacionarse con el público que tendría al estar en un teatro cerrado. Mientras tanto, el *teatro de calle* “...debe ser entendido no como un transferir al espacio exterior modos y personas del teatro sino como una situación distinta de teatro.”<sup>51</sup> Y, como parte de esta situación distinta, debe buscar ser “...inherente al espacio en que se ejecuta [volviéndolo] parte natural que se funda con la propuesta artística.”<sup>52</sup> En otras palabras, debe *recrearse* a partir de lo que ese nuevo espacio le ofrece, tanto física como humanamente, integrándose al paisaje natural que le rodea y atendiendo a las particularidades de la gente que en él se encuentra.

A esta concepción se han agregado otras características que se considera debe poseer, como: ambiente festivo con música viva, gran margen de improvisación, preponderante atractivo visual, incluyendo el uso de máscaras, botargas, zancos, así como la introducción de malabares, acrobacias y demás disciplinas circenses. Otros, enfatizan que este tipo de teatro, más que cualquiera, debe evocar los inicios rituales del teatro en tanto acto comunitario que lograba la integración total de espectador y actor, permitiendo la liberación, el exceso y la irreverencia. “El camino a la iniciación en los misterios de Eleusis y paralelamente las procesiones dionisiacas, apelaban a la sensibilidad inhibida durante el cotidiano comportamiento social, en el

---

<sup>50</sup> Cruciani, Fabrizio/ Falletti, Clelia, *El teatro de calle*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992. p. 18.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>52</sup> “Teatro de Calle, nexa entre tradición y modernidad”, Entrevista a Bruno Bert en *Crónica*, Secc. Culturas, 1º de octubre de 2003. [http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_nota=87173](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=87173). Consulta: 19 de enero de 2007.

que se desenvuelve el individuo.”<sup>53</sup> Y algunos más, señalan el uso mínimo o ninguno de texto, debiendo ser sustituido por el lenguaje del cuerpo.

Buena parte de todas estas características han sido tomadas, o bien, heredadas de formas de la antigüedad, como los comediantes medievales y los *dell'arte*, asumiéndolos como modelo a seguir de este tipo de teatro. Lo curioso es que no tiene información de que alguna de esas expresiones antiguas se denominara “teatro de calle”, como tampoco, haciendo un examen detenido, tal vez cabrían dentro del actual concepto. La muy evocada *Commedia dell'arte*, por ejemplo, con su delimitación de espacio, uso de telones y dispositivos escenográficos, así como sus largas tiradas de texto, rompería sin duda con dicha catalogación contemporánea. Entonces ¿Qué elementos primarios comparten que los han convertido en dichos modelos y de dónde surge el nuevo término?

Un factor determinante en este tipo de teatro, por variadas que puedan ser las opiniones en otros aspectos, es el de efectuarse al aire libre con la implicación de todas sus particularidades. Considerándolo así y observando la historia del teatro, entonces se entendería que el teatro de calle “...ha existido desde siempre: desde antes de la fundación de la primera calle...”.<sup>54</sup> Sitios al aire libre han sido parte natural de la existencia del teatro, desde los rituales griegos, pasando por los mimos romanos, juglares, cómicos *dell'arte*, incluyendo las representaciones sacras, así como los ambulantes españoles del Siglo de Oro, entre otros muchos.

No se tiene conocimiento si los hacedores de dichas expresiones se preocupaban por pertenecer a una catalogación u otra, pero sin duda sí por atender a las exigencias que esos espacios abiertos les presentaban: carencia de acústica, ruidos y condiciones climáticas del ambiente y un público a veces inestable, incluso muy alejado; situación ante la cual, tuvieron que utilizar diversas técnicas actorales,

---

<sup>53</sup> Johnson, Rodrigo, “Cuando el teatro está en la calle”, *Escénica*, México, Nueva Época, núm. 4, marzo-abril de 1991. p. 35.

<sup>54</sup> Moyano Ortiz, Juan Carlos, “La circunstancia estética del teatro callejero”, en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, núm. 69, julio-septiembre de 1986. p. 2.

dramatúrgicas, visuales –que marcaron las diferencias entre sí–, para conseguir su objetivo: ser atendidos, escuchados, comprendidos, disfrutados.

Pese a que, viéndolo así, el teatro al aire libre ha existido “desde siempre”, la efervescencia social que a finales del siglo XIX y principios del XX en parte de Europa y Rusia promovió el teatro en los espacios públicos después de la larga etapa en la que estuvo confinado en los edificios teatrales y exclusivo de las clases privilegiadas, pensó que estaba generando algo único, cuando en realidad la única novedad se encontraba en su actitud y carácter, que no sólo intentaba acercar o “devolver” –como se decía– el teatro al pueblo en un acto de igualdad, sino también convertirlo en una herramienta política-social. Ese estado ideológico expande su eco temporal y espacialmente por Europa y América impulsando, a la par de sucesos importantes (la Revolución Cubana, la lucha contra la discriminación racial en E.U., la Guerra de Vietnam y en general los movimientos urbanos y estudiantiles en pro de la libertad, los derechos humanos y la paz en todo el mundo en la década de los años 60), similares iniciativas de tomar los espacios públicos como lugares ideales para la exposición de temas sociales y políticos por medio del teatro. Bajo esta bandera, surgen un gran número de grupos, algunos con tintes muy populares; entre los más renombrados: *Living Theater* (1951, N.Y.) *Bread and Puppets* (1963, N.Y.), *Odin Teatret* (1964, Italia) *Teatro de Arena* (1955, Brasil), *El Galpón* (Uruguay), *Teatro Experimental de Cali-TEC* (1962, Colombia) *Escambray* (Cuba), *Teatro Taller de Colombia* (Década de los 70) y en México *Contigo América*, *Zumbón*, *Zero*, *Zopilote*, y el muy activista *CLETA*, entre otros (Que se formaron a lo largo de la década de los 70).

Estas manifestaciones fueron adquiriendo diferencias de acuerdo a sus contenidos, estructuras y objetivos, tomando diversos nombres como teatro social, popular, independiente, de propaganda o agitación, comunitario, campesino, o bien, englobados en el llamado Tercer Teatro o Nuevo Teatro Popular. Sin embargo, la coincidencia principal era la de “sacar” al teatro de los lugares cerrados y acercarlo al pueblo. De este modo, a pesar de la no novedad, acompañado de este entorno

ideológico, se comenzó a hablar de *la calle* –en referencia a esos lugares públicos– como el nuevo término para definir en general este tipo de teatro.

En nuestro país, con el tiempo la euforia de crítica social-política fue debilitándose, habiendo ya desaparecido en los últimos años de los 90 varias de aquellas agrupaciones. Simultáneamente, el teatro se fue recluyendo otra vez en los edificios, pero encontró una nueva situación: la escasez de espectadores, pues ya no sólo quedó ajeno a la mayoría de la población, sino también de las clases acomodadas, que ya tampoco asistían. Así resurge el ímpetu de salir a las calles, tanto para llegar al pueblo con objetivos de difusión cultural, como por la falta de público en los foros.

No obstante que aún sobrevivían algunos de los grupos de los 70 y otros que surgieron más adelante con ciertas similitudes, la nueva tendencia tomó otros rumbos. Por principio, el impulso ya no fue sólo de grupos independientes, sino también de las instituciones y gobierno quienes comenzaron a subvencionar proyectos relacionados a ello, como la creación de festivales con eventos al aire libre, incluyendo por supuesto el teatro, y de manera gratuita para el disfrute de todo tipo de personas. Además del *Festival Internacional Cervantino* que parecía ser el único, surgió el *Festival del Desierto* en San Luis Potosí, *Festival Internacional Barroco* en Chiapas, *Jolgorio* en Querétaro, entre otros, hasta llegar al primer festival dedicado exclusivamente al teatro en espacios abiertos que es el *Festival Internacional de Teatro de Calle*, llevado a cabo en Zacatecas en el año 2002.

Este teatro continuó llamándose *de calle*, pero su intención dejó de centrarse en la crítica social o política y se enfocó a la creación artística. Es decir, los temas se diversificaron, no importando el contenido o intención política o moral que poseyera la obra, dando relevancia al hecho estético, o sea, al de construir el montaje a partir de las características del espacio al aire libre y los elementos que se han referido.

A grandes rasgos, esta es la evolución del término de *teatro de calle* y el origen de su actual concepción; que se entiende intenta especializar y con ello mejorar el aspecto creativo, considerando que el teatro no es sólo un escueto medio de

comunicación sino también una expresión artística, pero que bajo la visión de algunos, crea barreras en lugar de nutrirse con diversidad de formas, desdeñando o ignorando la labor de artistas que, independientemente de sus deficiencias, poseen otros valores.

Es una constante el decir que estamos muy atrasados en comparación con otros países, y esto puede ser verdad, mas es preciso recapacitar sobre lo que se valora de éstos. En reseñas sobre grupos extranjeros presentados en el festival de Zacatecas, se encuentran comentarios como este que se refiere a la compañía italiana *Studio Festi*:

Encanta por el gusto exquisito y la grandiosidad de sus puestas en escena. Globos aerostáticos gigantes, decorados con preciosos motivos alegóricos, sobrevuelan las cabezas de los espectadores. De las esferas cuelgan bailarinas que, con llamativas y largas faldas, interpretan junto con voces en off el hilo narrativo del show al ritmo de la música y la iluminación sugerente.<sup>55</sup>

Tal descripción no sólo atañe a la visión del reportero sino también a la de dirigentes del festival que, con este criterio, presentan a dichos grupos como la máxima atracción y mejor ejemplo de teatro de calle de todo el evento. Si bien no se podría poner en duda el grado de creatividad de algunos de ellos, otros factores sí. Palabras como “grandiosidad”, “iluminación” “bailarinas colgantes” remiten a un concepto importante: show, relacionado además a mayúsculas cantidades de dinero.

El espectáculo se ha convertido en lo preponderante para atraer la atención, como lo afirma Nicola Savarese<sup>56</sup> en una entrevista: “Este es el problema del teatro en los dos siglos recientes: aumentar los aspectos comercial y espectacular (...) todo lo que pueda atraer al público para que este pague un boleto (...) de modo tal que aplastó al actor”<sup>57</sup> El intento del teatro por acoplarse a la vida de hoy, lo ha llevado a valerse

---

<sup>55</sup>Cruz Bárcenas, Arturo, “Inició el Festival Internacional de Teatro de Calle”, en *La Jornada Secc. Espectáculos*, México 16 de octubre de 2006. <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/16/a20n2esp.php>. Consulta: 22 de febrero de 2007.

<sup>56</sup> Nacido en Roma en 1945, ha realizado importantes investigaciones sobre historia teatral y el arte del actor, temas sobre los cuales ha publicado e impartido clases en diferentes lugares del mundo. Miembro fundador de la Escuela Internacional de Antropología Teatral concebida y dirigida por Eugenio Barba.

<sup>57</sup> Cruz Bárcenas, Arturo, “En dos siglos, lo espectacular se ha vuelto preponderante para el teatro: Savarese”, en *La Jornada*, Secc. Espectáculos, México 25 de octubre de 2003. p. 9ª.

de medios como la tecnología para entrar en comunicación con los habitantes modernos. Lo cierto es que, el público, como ser humano que es, no deja de vincularse también con las cosas esenciales de su naturaleza: actitudes, gestos, palabras, que manifiesten sus emociones y sentimientos, y lo cual se encuentra aún en representaciones con pocos recursos económicos. Peter Schumann<sup>58</sup>, fundador del reconocido *Bread and Puppets* y que continúa realizando teatro de calle juntando a “más de 60 mil personas”, aboga justamente por este teatro, el que puede hacerse “...con nada; en la calle, con tu cuerpo y tus títeres, con materiales reciclados y transmitir ideas que nos unan a un gran público”.<sup>59</sup>

Bruno Bert, director artístico del festival de Zacatecas, refiere que el teatro de calle es “una alternativa en situaciones de crisis” pues no requiere necesariamente de equipo de luces y sonido, como en una sala, por lo que “...representa una opción más económica de hacer teatro, vinculado con la sociedad civil y con la cultura popular.”<sup>60</sup> Tal comentario resulta contradictorio con la realidad del festival, en el que se presentan espectáculos como el descrito en la reseña citada.

Es ante tal panorama y contradicciones que resulta dudosa la afirmación de que el teatro de calle en México es “prácticamente inexistente”, aunque a la vez creíble si sólo se compara con espectáculos costosos, ya que, como se ha visto, los presupuestos culturales en nuestro país en definitiva no alcanzan esos niveles.

Es difícil decir cuanta gente o compañías se dedican al teatro de calle en México, pues no hay un registro de ellos y tampoco información general sobre este tipo de teatro. Lamentablemente, ha sido un género que ha sufrido rezago, descrédito e indiferencia por muchos años, especialmente a partir de la concentración del teatro en los foros cerrados, considerando desde entonces que la calle es un sitio despreciable, destinado sólo para quienes presentan cosas de poco valor, no merecedores de estar en las salas. A pesar de ello, obteniendo información de boca

---

<sup>58</sup> Nacido en Silesia, ahora Polonia, en 1934. Funda *Bread and Puppets* en Nueva York, actualmente continúa su trabajo en Vermont, Nueva Inglaterra, E.U.

<sup>59</sup> Leñero Franco, Estela, “Teatro en la calle”, en *Proceso*, Secc. Cultura, No1513, 30 de octubre de 2005. p.80.

<sup>60</sup> “Rumbo a Zacatecas 2005”, en *Voz e imagen de Oaxaca*, Secc Cultura, No. 10129, 10 de marzo de 2005.

en boca y de reseñas periodísticas, se logró conocer a grupos dedicados a este género, cuya presencia y trabajo no puede ignorarse, más allá de las catalogaciones. Algunos de los que trabajan actualmente son: *Mojiganga, arte escénico* (Veracruz), *La Mueca* (Michoacán), *Rodará* (Puebla), *El Rinoceronte* (San Luis Potosí), *El Mitote* (Querétaro), *Ich Ka'an* (Yucatán), y en el DF o que han radicado principalmente en él: *Máscara entre sombras*, *Fonámbules*, *Cornisa 20*, *La Bulla*, *Saltimbanqui*, *Serendipiti*, *Teatro Ambulante*, *Utopía Urbana*; y directores como Alicia Martínez, Tonatiuh Morales, Azis Gual y María Muro, entre otros.

Muchos de ellos coinciden con que este teatro necesita un lenguaje especial, distinto al de sala, por lo que trabajan en la búsqueda y experimentación de formas que convivan y comuniquen con las circunstancias de la calle. Pero analizando sus montajes, quizá no todos cabrían en el mencionado concepto. Cuidan presentar un producto visual que cubra las necesidades de la convención (Algunos con mayor vistosidad y economía que otros), pero su apoyo principal es la forma que desarrollan la representación: la estructura dramática, el desenvolvimiento espacial y, sobre todo, la relación entre actor y público. Para varios de ellos, la palabra “...ha sido uno de los principales vínculos con la gente común.”<sup>61</sup> Así lo indica Gustavo Montalbán, director del grupo *Fonámbules*, a lo que Leonardo Salas, director de *Máscara entre sombras* agrega: “La palabra da profundidad a la historia (...) es parte de la comunicación humana así como el lenguaje corporal; lo visual es un apoyo.”<sup>62</sup> Otros, como es el caso de *Saltimbanqui*, dedicado al teatro de títeres, efectúan sus funciones bajo una delimitación de espacio, pero los temas que abordan así como el lenguaje, poseen una esencia y signos muy populares con los que sus públicos callejeros, ya sean ciudadanos o provincianos, encuentran una conexión.

De estos grupos, buena parte se ha conformado tanto por gente que ha tenido una preparación teatral profesional, es decir, que tiene estudios de teatro a nivel licenciatura en el INBA, la UNAM o escuelas particulares, como por personas que

---

<sup>61</sup> Barajas, Ma. Teresa, “Gustavo Montalbán”, entrevista personal efectuada el 8 de febrero de 2008.

<sup>62</sup> Barajas, Ma. Teresa, “Leonardo Salas”, entrevista personal efectuada el 14 de febrero de 2008.

tienen una mínima o ninguna experiencia, supliendo su falta de conocimientos con el talento natural y entusiasmo que poseen. Mas, independientemente de la previa formación teatral de algunos, respecto al teatro de calle todos se han forjado empíricamente porque: “...en ninguna escuela te enseñan teatro de calle. Uno aprende con base en las tablas...”<sup>63</sup> afirma Adán Soto Moreno, integrante del grupo *La Bulla*. Asimismo, en su mayoría son independientes en tanto que ejercen su labor sin subvención económica de institución alguna, salvo las ocasiones en que obtienen becas para un proyecto específico.

Con todo y falta de escuelas formales y de sustanciosos presupuestos, grupos como estos han logrado tanto una calidad artística en su trabajo como una intercomunicación con sus espectadores. Lo que sí resulta cierto y de importancia, es que no todos tienen el mismo nivel, siendo pocos los que se dedican a experimentar en las artes de la calle comparados con los que se enfocan al teatro de sala. Las razones, otra vez, son varias y entremezcladas.

A pesar de que este teatro no es nada nuevo, como se ha visto, inclusive tampoco en México, que cuenta con la antigua tradición colonial de festejos para-teatrales públicos y el teatro evangelizador en atrios y plazas, el rezago y poco interés ha coartado su desarrollo; rezago que se ha alimentado de prejuicios, pero desgraciadamente también de realidades. Las agrupaciones de los 60 y 70 aunque cumplieron con una labor social significativa, no siempre se ocuparon del aspecto artístico. Enrique Ballesté, director de *Zumbón*, comenta que su compañía “...sí buscaba una creación estética tomando en cuenta el entorno, preocupándose por formas estructurales y visuales que atrajeran la atención del público y se adecuaran a las circunstancias de cada tipo de público: mímica, improvisación, elementos sorpresa, zancos y más.”<sup>64</sup> Lamentablemente esta preocupación no siempre podía ser atendida. A veces trabajaban de forma *express* para presentarse en huelgas y otros

---

<sup>63</sup> Cruz Bárcenas, Arturo, “En este género, la locura no es algo peyorativo, dice Adán Soto, de La Bulla,” en *La Jornada*, Secc. Espectáculos, 22 de octubre de 2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/22/a13n1esp.php>. Consulta: 22 de febrero de 2007.

<sup>64</sup> *Op cit.*, Barajas, T, “Enrique Ballesté”...

eventos en apoyo de los trabajadores, donde la improvisada situación dejaba de lado la creación. Se tiene noticia que algunos otros tantos lograron trabajos de calidad artística, pero en general, fueron grupos que, enfocados al mensaje político y social, se caracterizaron de panfletarios antes que artistas.

Asimismo, y tanto entonces como ahora, aunque existan compañías con algunos integrantes que poseen conocimientos teatrales previos, otras muy numerosas se han conformado por aficionados que toman la calle como lugar de presentación por ser lo que tienen más a la mano, de lo que regularmente derivan productos de baja calidad dada su escasez de conocimientos sobre la materia o bien su poca disciplina y cuidado por presentar algo digno, contribuyendo con ello a la mala opinión que se tiene del teatro en la calle.

Resulta razonable ante tal falta de cuidado, que las artes en este ámbito se encuentren en un proceso apenas inicial, pues aún cuando existen grupos que llevan años buscando depurar su trabajo, son pocos. En la actualidad, pese a la atención que ya se le dedica, el apoyo a este tipo de teatro, en realidad es muy reciente, tanto, que el festival de Zacatecas fue creado hasta el año 2002. Igualmente, para varias de las nuevas agrupaciones, esta disciplina todavía no es parte central de sus objetivos artísticos: grupos que nacen sólo para el festival y luego se desintegran, olvidándose después del teatro de calle; o bien, los que adaptan cualquier obra de sala, tendiendo a “...crear que la diferencia entre una puesta para espacio cerrado y otra para uno callejero se circunscribe a lo meramente isóptico o métrico: un alargamiento del trazo escénico, una mayor proyección de la voz...”<sup>65</sup> así que “improvisan” sólo para ese evento. Algunos atribuyen su falta de constancia a que no pueden subsistir con el teatro de calle; en contraposición, Eduardo González de *Saltimbanqui* afirma “...es el medio más fácil de sobrevivir, porque lo puedes hacer donde sea y cuando sea,

---

<sup>65</sup> Morales Muñoz, Noé, “Festival Internacional de Teatro de Calle”, en *La Jornada*, Supl. La jornada semanal, No.505, 7 de noviembre de 2004. [http://www.lajornada.unam.mx/2004/11/07/sem\\_noe.html](http://www.lajornada.unam.mx/2004/11/07/sem_noe.html). Consulta: 20 de febrero de 2007.

encuentras público donde sea; lo que se necesita es interés y gusto por este tipo de teatro...”.<sup>66</sup> Pero son los menos quienes miran desde esa perspectiva.

Por lo tanto, es a este respecto donde se encuentra la problemática principal: la falta de profesionalización, la poca constancia en búsqueda de la calidad, de dignidad artística, así como un apoyo económico del gobierno que, nuevamente en disputa, en lugar de destinarse para hacer vistosas producciones, debe estar dirigido a la creación y mantenimiento de los proyectos culturales.

La creación de escuelas formales en la materia contribuirá a fomentar su desarrollo; mientras tanto, la comunicación entre los grupos para compartir sus aprendizajes individuales sería un buen comienzo, sobretodo de aquellos que ya tienen años trabajando, lo cual hasta ahora prácticamente no sucede.

Hacer una catalogación sobre lo que es “de calle” o no, deja a muchos fuera del círculo de atención; lo mejor sería tomar la propia perspectiva de lo verdaderamente relevante: lograr la comunicación con el público, atrapar, seducir. Ya ha quedado más que asentado que la calle necesita sus propias formas, pero éstas pueden ser diversas. Como el teatro en general, todo es necesario, todo nutre, fuera de conceptos o dentro de muchos, mientras sea con calidad, dado que es el terreno de trabajo, la profesión del artista. De ese modo podrá desarraigarse la mala fama del teatro de calle y generar interés otra vez en los pobladores, empresarios y gobierno, como en los artistas mismos.

El teatro de calle es una demostración (una necesidad de mostrar) de la existencia posible de un sentido y un valor del teatro. Hay fases en la historia de los teatros y en la trayectoria de los hombres de teatro, en las cuales en el trabajo es más importante la búsqueda y la profundización (...) se ponen en práctica recorridos de descubrimientos, de aprendizaje y de experimentación (...) puede ser una situación no muy feliz, pero como se ha dicho, el carbón aplastado por toneladas de roca seguramente no es feliz, pero es así como se forman los diamantes.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Barajas, Ma Teresa, “Eduardo González”, entrevista personal efectuada el 8 de enero de 2008.

<sup>67</sup> *Op cit.*, Cruciani, F., *El teatro de calle...*, p.164.

Es de apreciar el creciente interés en los eventos al aire libre, como lo muestran los numerosos festivales públicos en todo el país, incluyendo otras disciplinas como el cine, comprendiendo que no pueden ser sólo para una minoría en lugares cerrados, sino donde está el grueso de la población. Pero aún no es suficiente; quedan muchas fronteras espaciales e intelectuales por romper. Y si estamos atrasados respecto a otros países, más que económicamente, es en actitud.

## 2. El Carro de Comedias de la UNAM

### 2.1 Antecedentes: del Carro de Tespis a *La Barraca* de García Lorca

#### • De Tespis a la *Commedia dell'arte*

Se dice que en un tipo de carromato viajaba Tespis (s VI a. C.) con un grupo de actores, representando obras en él en diferentes poblados de Grecia. Desafortunadamente la información encontrada al respecto es muy poca. Horacio (65-8 a.C.)<sup>1</sup> en su *Ars Poética*, parece ser quien ha dado el testimonio principal acerca de ello. Y aunque hay quien lo ve sólo como una leyenda, lo cierto es que tal historia ha llegado hasta nuestros días como uno de los primeros ejemplos de lo que ahora reconoceríamos como teatro ambulante.

De cómo llegó a concebir la idea de usarlo como escenario, aprovechándolo a su vez como transporte, existen algunas reflexiones. Por una parte, se especula que al decidir viajar a Atenas para participar en el festival de las *Grandes Dionisiacas*, tenía que transportar a sus actores y los accesorios necesarios para la representación, por lo que consideró que el carromato era un medio apropiado para llevarlo a cabo, y quizá un poco más adelante, es que pensó en usarlo igualmente como escenario.

Otra de las teorías se relaciona estrechamente con la leyenda de Dionisos, que narra la primer visita de éste al Ática en una nave, la cual, los griegos representaban con un carro disfrazado en las procesiones iniciales de las *Grandes Dionisiacas*. Por lo tanto, es posible que Tespis siguiera esta tradición en un inicio, posteriormente tomándolo como plataforma y escenario, ya no sólo de Dionisos, sino también de otros personajes, es decir, de toda la representación.

Haya sucedido de una forma u otra, lo importante se resume en su labor. Además de atribuírsele el haber sido el primero en componer un diálogo entre el coro y el actor que representaba varios personajes, se estima que colaboró en el siguiente “gran paso” para la evolución del drama, de acuerdo al investigador Ridgeway, al

---

<sup>1</sup> Quinto Horacio Flaco, poeta latino. Autor de *Odas, Sátiras y Epístolas*. En una de estas últimas se halla el *Ars Poética*.

haber tomado al coro con su ditirambo, apartándolo del lugar santo donde se hacía el rito: “...*taking his company with him on wagons gave his performances on his extemporised stage when and where he could find an audience, not for religious purposes but for a pastime [con ello] lifting tragedy from being a mere piece of religious ritual tied to a particular spot into a great form of literature...*”.<sup>2</sup>

Por otras rutas del drama griego, emergieron similares actividades ambulantes: los *Fliacos*, un tipo de bufones muy famosos que viajaban en carros y actuaban en un tablado de madera en las poblaciones de la antigua Grecia. Se tiene conocimiento que divertían a los pobladores tratando temas cotidianos en los que se ridiculizaban caracteres del hombre común de manera cómica, bajo un tono tosco y grosero.

Siglos más tarde, florece en el Imperio Romano el arte del Mimo que, con el mismo carácter de vagabundo, daba sus espectáculos en calles y plazas. Por medio de movimientos de su cuerpo y gesticulaciones, a veces acompañados de voz, el Mimo interpretaba una gran variedad de personajes. Trataba tanto lo simple y populachero como la crítica política, temas de obras griegas y romanas, leyendas y, en fin, todo lo que pudiera divertir a los latinos. Música, danza y en algunos casos escenografías suntuosas, eran parte integral de este espectáculo; sin embargo el actor lo era todo. La admiración que se sentía por su arte, llevó a estos intérpretes a las cúspides de la fama y a un lugar socialmente respetado, perpetuando su presencia por varios siglos. “Cuando Roma cayó ante el empuje invasor de los bárbaros a principios de siglo V, actores mímicos se encontraban presentando libremente sus espectáculos por toda la extensión del Imperio.”<sup>3</sup>

Esta presencia del mimo romano, aún con el arribo de la Iglesia católica y su censura hacia todo entretenimiento profano, subsistió actuando sigilosamente entre calles y esquinas de la Edad Media. Así, posiblemente siguiendo su ejemplo o por instinto propio, las artes ambulantes comienzan una de sus etapas históricas más significativas. Poco a poco, pequeños grupos o solitarios intérpretes fueron

---

<sup>2</sup> Cit por Flickinger, Roy Caston, *The greek theatre and its drama*, Chicago, University of Chicago, 1960. p.19.

<sup>3</sup> *Op cit.*, Nicoll., A., p. 104.

surgiendo, desarrollando su oficio y entreteniendo al pueblo con sus cuentos y bufonerías, hasta cubrir todo el territorio occidental.

“Se distinguieron con una gran cantidad de apelativos: *saltatores, balatrones, thymelici, nugatores, scurrae, bufones, gladiatores, praestigiatore, palestritae* [considerando] de un grado más elevado a los *joculatores* o *joculares*.”<sup>4</sup> No se sabe con exactitud las diferencias entre unos y otros pues, en general, todos realizaban variablemente pequeñas escenificaciones o pequeños dialoguillos o pantomimas; cantaban, tocaban instrumentos y relataban historias y poemas, a veces también usando títeres; hacían juegos con animales, trucos de manos y todo tipo de chanzas y burlas. Otra afinidad era su vestuario “...solían llevar trajes vistosos hechos con paños de tintes vivos y abigarrados...”<sup>5</sup>, con las respectivas distinciones de calidad, ya que las posibilidades de los juglares de los pueblos, no eran las mismas que los que trabajaban en las cortes.

A pesar de ello, de acuerdo a las investigaciones de Menéndez Pidal, experto en la materia, de todos esos nombres con el tiempo “...el nombre *juglar* fue el que se vulgarizó en las lenguas modernas...”<sup>6</sup> para designar a todos los de su especie, sólo agregando a él otros sub-nombres y apelativos de acuerdo al tipo de instrumento que tocaban, a la clase de fábulas que trataban, al tono dramático de éstas –es decir, si eran burlescas o serias y melancólicas–, a sus capacidades artísticas, e incluso, a la clase social de los espectadores a quien se dirigían.

Pero, independientemente de sus diferencias y similitudes formales, la principal característica de todos ellos es que eran artistas ambulantes que iban de plaza en plaza, pueblo en pueblo y de reino en reino, “...con un mínimo de aparato escénico, o con ninguno;”<sup>7</sup> con la finalidad de “...causar alegría...”<sup>8</sup> a su público, gracias al cual se ganaban la vida.

---

<sup>4</sup> *Op cit.*, D’Amico, S., Tomo I, p. 139-140.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>6</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, 6ª ed., Madrid, ESPASA-CALPE, 1969. p. 15.

<sup>7</sup> *Op cit.*, D’Amico, S., Tomo I, p. 139.

<sup>8</sup> *Op cit.*, Menéndez P., p. 12.

En tanto que estas personas se dedicaban a este oficio, es de suponer su mucha experiencia, por lo que se les consideraba los únicos artistas profesionales de la Edad Media, a quienes acudían inclusive los organizadores de las representaciones religiosas para solicitarles asesoría y ayuda en general. Es de la herencia de este teatro popular, con su conocimiento acuñado por el tiempo, que surge una de las manifestaciones más exitosas e influyentes de su tipo: la *Commedia dell'arte*.

Imaginémonos de pie en la gran plaza de Venecia, hacia el año 1600 (...) En una esquina de la plaza se ha erigido un tablado; frente a él están los bancos para los espectadores especialmente privilegiados; alrededor, en un amplio semicírculo expectante, permanece de pie una apretada y excitada multitud (...) La decoración escénica es escasa... en el fondo hay un telón pintado con árboles, para representar un bosque. De repente se adelanta un actor, y la muchedumbre queda en silencio.<sup>9</sup>

Nacidos en Italia, los cómicos *dell'arte* desarrollaron personajes *tipo*: personajes conformados por una serie de rasgos de su carácter y comportamiento que los hacen muy definidos e identificables en el entorno social: *Pantalón* era el típico viejo avaro, gruñón, mezquino, enemigo de los jóvenes, a veces enamorado ridículo que acababa siendo burlado y denigrado; *Arlequín*, el criado bobo, holgazán, burlado y apaleado; *Brighella*, criado inteligente, pero malicioso; el *Dotore*, quien presume de grandes conocimientos, siendo en realidad un tonto, entre otros. Los temas y argumentos que utilizaban provenían de diversas fuentes, tanto antiguas como contemporáneas, pudiéndose reconocer las mismas intrigas de las comedias clásicas en algunos de ellos. Asimismo, su innegable herencia juglaresca y los acontecimientos propios de su época, aportaron material de inspiración.

Como se describe en la cita anterior, estas compañías se presentaban para el pueblo en plazas u otros espacios públicos donde fuera posible adecuar su tablado y dar la función. Dadas las condiciones, sus elementos escenográficos eran sumamente sencillos, valiéndose frecuentemente sólo de teloncillos pintados que insinuaban los lugares evocados. Lo verdaderamente primordial eran los actores.

---

<sup>9</sup> *Op cit.*, Nicoll, A., p. 150.

Al haber desarrollado un tipo de teatro basado en buena medida en improvisación, utilizando fórmulas de texto<sup>10</sup> y de acciones<sup>11</sup>, el ingenio mental e instinto creativo de cada actor debía ser tal, como para saber adaptar los textos y juegos a cada situación, sin desencajar de los otros fragmentos de su papel ni de sus compañeros y sin descuidar la calidad de su interpretación, teniendo que lograr que las fórmulas, repetidas decenas de veces, parecieran siempre frescas y espontáneas. Requerían igualmente una preparación técnica corporal –coreográfica y hasta acrobática–, vocal e incluso cultural. En tanto que los personajes eran invariablemente los mismos en todas las comedias y que cada actor representaba a uno solo de ellos por toda su vida o, por lo menos, mientras decidiera seguir como cómico *dell'arte*, necesitaba especializarse totalmente en él, aprendiendo desde su estilo al caminar hasta los juegos acrobáticos propios de su personalidad, y tanto aprenderse los formularios y *lazzis*, como tener la suficiente potencia de voz para llegar a un numeroso público de calle.

Todas las características que se han mencionado, fueron significativamente importantes para hacer de la *Commedia dell'arte* un fenómeno que trascendió por más de dos siglos. No sólo llegó a diversos países, donde estimuló la creación de compañías propias a imitación de las italianas, sino que llegó a ser una gran influencia en el teatro venidero. “El tema de *Arcadia incantata*<sup>12</sup> está tan cercano a *The Tempest (La tempestad)* que casi nos vemos obligados a suponer una conexión entre las últimas comedias de Shakespeare y algunas piezas similares representadas por los italianos; (...) más tarde, Molière encuentra estimulado su genio por la *commedia dell'arte*...”.<sup>13</sup>

Entre los elementos que colaboraron en su trascendencia, uno de gran relevancia, además de haber tocado puntos que al pueblo interesaban, fue el haber concretado

---

<sup>10</sup>Los *formularios*: conjunto de textos aprendidos y ensayados de antemano, acordes al personaje y a diversos tipos de situaciones o momentos de la representación.

<sup>11</sup> Los *lazzi*: juegos escénicos donde la expresión corporal y gestual lo era todo, también ya ensayados y aprendidos de antemano como una rutina a presentar siempre que fuera oportuno.

<sup>12</sup> Una de las obras de los cómicos *dell'arte*.

<sup>13</sup> *Op cit.*, Nicoll, A., p. 158.

ese aprendizaje de siglos a una disciplina de trabajo y especialización teatral, pero sobre todo actoral, que justamente llevó ese *arte* a la denominación de *profesional*. Tanto que, por sobre las nuevas maravillas escénicas con espectaculares escenografías en perspectiva, trucos mecánicos y decorados vastos que el tiempo trajo para embelesar al público y que revistieron inevitablemente sus montajes, en todo momento lo indispensable continuó siendo su *arte*.

### • *La Barraca de Lorca en los senderos contemporáneos*

*El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo. Un teatro sensible y bien orientado(...) puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una ciudad entera.(...) Un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como un teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo.*

Federico García Lorca.<sup>14</sup>

Después de la revaloración del pueblo como parte integral del acontecimiento teatral que se dio a partir del siglo XIX, como se ha visto, el teatro deja, luego de poco más de dos siglos, los locales cerrados y sale de nuevo a las calles y plazas para ir en busca de ese público que había olvidado.

Dentro de este contexto, España, aunque uno de los países que conservaron una tradición de teatro ambulante, también había dejado relegada buena parte del pueblo, agregando el hecho de que el teatro en general se encontraba en un momento de crisis. Las obras que se representaban eran "...de propaganda y malas (...) fabricadas en serie y en su mayoría traducidas."<sup>15</sup> Es decir, que el teatro estaba imbuido en ámbitos meramente comerciales, donde las producciones extranjeras habían adormecido la propia creatividad nacional.

---

<sup>14</sup> Cit. por Rodríguez Pagán, Juan Antonio, *Lorca: poeta dramático*, en <http://cuhwww.upr.edu/exegesis/ano10/v27/jrodriguez.html>. Consulta: 3 de noviembre de 2006.

<sup>15</sup> Soria Olmedo, Andrés (Selecc), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 85 y 201.

Es ante esta situación, que el poeta Federico García Lorca (Granada, 1898-1936), decide revivir el teatro clásico español, que para él constituía el “...mayor timbre de gloria [y] el más seguro vehículo de la elevación cultural de todos los pueblos y todos los habitantes de España.”<sup>16</sup> El medio fue la creación de una compañía ambulante que representara, al aire libre y de forma gratuita, las obras de los grandes autores antiguos para que todo mundo tuviera acceso a ellas.

En 1932 bajo una pequeña subvención del gobierno, Lorca da inicio a su travesía por todos los rincones de su país con su compañía, a la que llamó *La Barraca*, conformada por estudiantes universitarios de diferentes disciplinas que no obstante compartían el mismo amor por el teatro y la convicción de la importancia cultural del proyecto. Comenzaron con los *Entremeses* de Cervantes y églogas de Juan de la Encina (1468-1529); posteriormente con obras de Calderón de la Barca, Tirso de Molina (1579-1648) y Lope de Vega, logrando en poco tiempo el reconocimiento incluso de los círculos intelectuales.

El ingreso a *La Barraca* seguía un proceso de preparación que comenzaba con la selección de los integrantes, pasando diferentes pruebas de actuación y de habilidades teatrales en general. Se describe que, además de su disciplina, estaba guiado por la espontaneidad y el instinto natural, para lo cual Lorca, director, decorador, animador, e incluso actor, era el mejor ejemplo. La música se hacía en vivo, siendo él quien también realizaba los arreglos, tomando composiciones populares tradicionales, incluyendo transcripciones música antigua medieval y de los siglos XVI y XVII.

Al llegar a cada lugar, en muchas ocasiones eran recibidos por los mismos habitantes quienes, emocionados por la llegada del peculiar evento, los recibían con música, ofreciéndose inclusive como anfitriones para proporcionarles alojamiento en sus casas. Antes de la función, un pregón se adelantaba para anunciar la hora y el lugar donde se realizaría, especialmente remarcando su carácter gratuito, es decir,

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 156.

“...que no se pasaría el platillo al final del espectáculo ni nada de eso.”<sup>17</sup> Una vez concluida, el tablado donde se daba la representación era desmontado por todos los integrantes –lo cual muchas veces el público se quedaba a observar, según cuenta Jacinto Higuerras, uno de sus integrantes–, y se preparaban para salir hacia otro poblado, montados en un autobús que había sido donado por el mismo gobierno para tal efecto, junto con la camioneta que transportaba el tablado y todos los elementos escénicos, condicionada para tal fin, llevando en los costados la insignia de *La Barraca*. “Lo que rejuvenecía la *Barraca*, aparte de la lozanía del equipo, era sobretodo su marco rústico, al aire libre como en la Edad Media.”<sup>18</sup>

Las escenificaciones se hacían con medios realmente sencillos, sin embargo, para los pobladores la calidad interpretativa del grupo era el factor principal, logrando transmitir la belleza de la lengua y poesía españolas, tanto como la esencia del contenido de las obras, aún de las que podrían juzgarse mayormente complejas, como lo testimonia Jacinto Higuerras:

Recuerdo que en la placita de aquel pueblo, donde montábamos el tablado, había al fondo unos pequeños soportales y después del pregón, como era costumbre, y a la hora anunciada, empezaron a llegar los vecinos con sus sillas y una vez hecho el orden empezó la representación. Pusimos primero "La guarda cuidadosa", y con la burla del sacristán y las fanfarronadas del soldado la gente se divirtió muchísimo. A continuación comenzó la representación del auto sacramental, con su enorme carga teológica y simbólica, y todos pensamos que se iban a aburrir. Hacia la mitad de la obra comenzó a llover y pensamos que todos se irían a refugiarse en los soportales, pero nadie se movió. Se terminó la obra y también la lluvia y el comentario general fue de admiración. Habían ahondado en el significado de tal manera que no hubo nada que explicar.<sup>19</sup>

García Lorca consideraba que los pobladores de las provincias, tenían la cualidad de poseer el instinto, la intuición, sin las contaminaciones que, en el lado opuesto, sí

---

<sup>17</sup> Higuerras Cátedra, Jacinto, “Recuerdo del Teatro Universitario LA BARRACA fundado por Federico García Lorca”. <http://www.higuerasarte.com/jh-barraca-textos.htm>. Consulta: 15 de febrero de 2007.

<sup>18</sup> Schoenberg, Jean-Louis, *Federico García Lorca. El hombre-La obra*, México, Compañía General de Ediciones, 1959, p.106.

<sup>19</sup> *Op cit.*, Higuerras C.

tenía la clase burguesa “...frívola y materializada.”<sup>20</sup> Cuatro años más tarde, la inminente guerra civil separó los caminos de los integrantes de *La Barraca*, causando luego la muerte a Lorca y, con ella, la ruptura de un proceso cultural que tal vez hubiera dado significativos resultados.

Habría sido muy factible la generalización de este tipo de teatros itinerantes, formados por estudiantes que representaran por los pueblos los tesoros de nuestro teatro clásico, sin dejar de estimar en mucho algo tan enriquecedor como era el conocimiento y la estimación de las gentes que pueblan tu país (...) Por esto yo tengo el convencimiento de que Federico García Lorca con la invención de su teatro la Barraca no solo promovió un propósito de divulgación cultural sino que fue el precursor de una forma de entendimiento, comprensión y tolerancia...<sup>21</sup>

Lo cierto es que, a pesar de su relativa corta vida, su ejemplo ha dado pie a la creación de otros grupos similares, o bien, a tomar en cuenta sus principios en la realización del teatro venidero de este tipo, sin contar el legado cultural que dejó tanto a los pobladores que encontraron a su paso, como a sus mismos integrantes, quienes quedaron ligados a las experiencias y aprendizaje adquirido en esa *Barraca*.

## **2.2 El Carro de Comedias de la UNAM**

### **• Origen, descripción y objetivos**

Bajo el contexto del teatro en México, con sus 30 años de inasistencia de público y una población con un promedio de 70% con mínimo acceso o ninguno a actividades culturales, la UNAM, siguiendo su más emblemático objetivo, que es educar, decidió, a través del Departamento de Difusión Cultural y su Dirección de Teatro y Danza, llevar a cabo un plan de teatro ambulante que llegara a todo tipo de personas. Surge así en 1998 la compañía del Carro de Comedias de la UNAM como un proyecto cuyos principales objetivos son ampliar los horizontes culturales de la población de nuestro país, contribuyendo así a su progreso educativo, a la vez que

---

<sup>20</sup> *Op cit.*, Soria O., p.155.

<sup>21</sup> *Op cit.*, Higuera C.

tratar de sembrar en ella nuevamente su gusto por el teatro y poder contar con su presencia posiblemente en lo sucesivo.

La idea fue concebida e impulsada principalmente por Antonio Crestani y José Ramón Enríquez, que se encontraban al frente de la Dirección de Teatro y Danza y del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM respectivamente, y para quienes el sustancial inspirador y modelo a seguir fue *La Barraca* de García Lorca.

Al igual que él, comprendieron que se necesitaba “sacar” al teatro de sus espacios habituales, como son los edificios teatrales donde generalmente esta actividad se desarrolla y los que justamente la mayor parte de la población no frecuenta, y llevarlo hasta los lugares cotidianos donde aquélla se encuentra y de forma gratuita para que todo mundo pudiera asistir; es decir, “...cambiar los rígidos esquemas que han convertido el espectáculo teatral en algo exclusivo...”.<sup>22</sup> De la misma manera, se eligió representar obras del teatro clásico e, inicialmente, del español, por formar parte integral de nuestro acervo cultural, pero además porque este tipo de teatro podía ser apreciado y asimilado por personas de todos los niveles.

Bajo la subvención de la propia UNAM, el plan arranca mandando diseñar, como primer paso, ese “escenario viajero”, tratando de hacer más practicable el portátil tablado utilizado en *La Barraca*. Se pensó en una estructura de madera, metal y ruedas, hecha de tal modo que con pocos movimientos se desplegara y transformara en escenario y que, volviéndose a compactar, se convirtiera en un tipo de carreta remolcable; proceso que al mismo tiempo debía efectuarse con cierta facilidad por los propios actores, únicos de quienes se dispondría para tal efecto. El resultado fue un *carro–escena*, de donde provino el nombre de la compañía.

Este *carro* cuando está cerrado tiene un aspecto similar al de una caja descubierta por el techo y una lateral, la cual es halada normalmente por una camioneta; y cuando se despliega, es un tablado con un pequeño panel al fondo. En calidad de remolque, sus dimensiones son de 2.40m de ancho por 5.90m de largo y 2.65m de alto; y de 4.20m de ancho por 4.00m de fondo y 1.00 de alto del piso al escenario

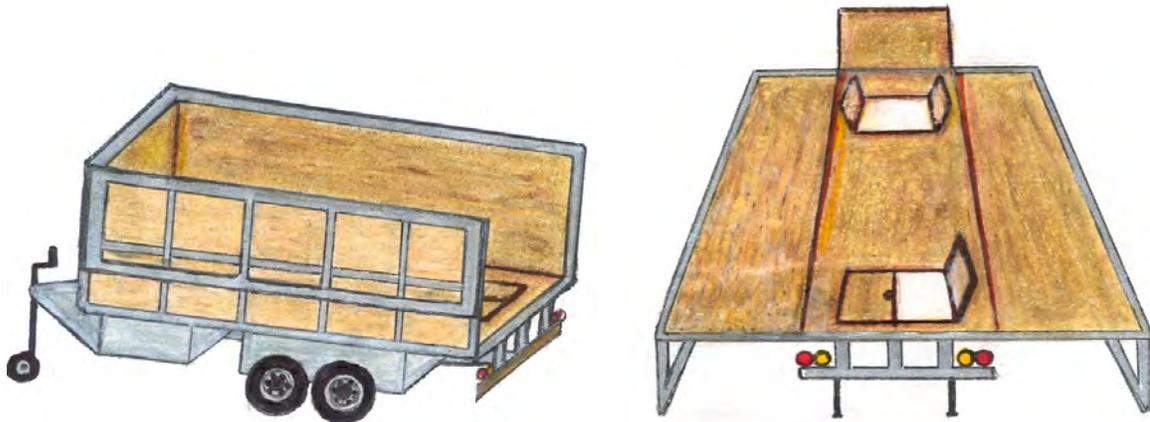
---

<sup>22</sup> Archivo del *Carro de Comedias* de la UNAM.

cuando éste se encuentra abierto. Estas medidas le permiten viajar por la ciudad y carretera, así como pasar por lugares estrechos y desplegar su escenario fácilmente en una calle, patio de escuela o plaza chica.

En los laterales de dicho tablado existen orificios que permiten colocar tubos para servir de soporte en la instalación de telones o demás elementos escenográficos, y otros donde se encaja un par de escaleras desmontables que permiten subir y bajar. Posee también dos escotillones –o trampillas– con puertas en el piso del tablado, que por lo regular funcionan para situar escenas y momentos sorpresa, lo mismo que un espacio libre debajo de sus laterales, que su diseño dejó disponible.

### **Estructura básica del Carro de Comedias**



Por último, se diseñó una lona estampada con el nombre de la compañía que lo cubre mientras viaja o está guardado, protegiéndolo de la lluvia y el sol, tanto como a las cosas que en él se guardan: telones, escenografía, utilería y vestuario.

Una vez que el escenario portátil estuvo listo, el siguiente paso fue convocar a quienes conformarían el grupo de actores, decidiendo fueran egresados de la misma UNAM, es decir, provenientes del CUT o del Colegio de Literatura Dramática y

Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras; esto con el fin de brindar trabajo a sus propios universitarios, aprovechando su conocimiento previo de la disciplina teatral. Sin embargo, aún cuando entonces constituyó otro de sus objetivos, actualmente la convocatoria se abre a los egresados de cualquier escuela de teatro del país.

Deseando agilizar el arranque del proyecto, en aquél momento se eligió un montaje ya hecho del entremés *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes, que encajaba con la idea del teatro clásico y estaba conformado por estudiantes de las escuelas mencionadas, adaptándolo sólo a las características del Carro. Este inicio desafortunadamente coincidió con el paro estudiantil de abril de 1999 de la UNAM, teniendo que suspender las presentaciones durante el año que duró la huelga.

Cuando el paro hubo concluido, reinició su actividad tratando otra vez de reunir a un grupo de actores y elegir una nueva obra. Por segunda ocasión, se consideró pertinente tomar de nuevo un montaje realizado con anterioridad, en este caso por alumnos del CUT: *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita (S. XIV), que comenzó sus representaciones a principios del año 2000 en la explanada del Centro Cultural Universitario, pero sobretodo en las Facultades de la UNAM incluyendo los campus anexos de la ENAP y FES, así como escuelas del Sistema Incorporado (DGIRE), ya que uno más de sus propósitos, es difundir el gusto del teatro "...a partir del conocimiento de los clásicos y nuestras raíces..."<sup>23</sup>, iniciando por la propia comunidad estudiantil, con la intención de que además contribuya "...a enriquecer sus tareas académicas"<sup>24</sup> y con ello a su desarrollo integral. Poco después se fueron agregando lugares externos a la Universidad, como plazas públicas, ferias, exposiciones y festivales en distintos Estados del país, incluyendo otras escuelas no incorporadas a la UNAM. Es decir, todo aquél lugar donde el Carro fuera invitado, deseando llegar a todo tipo de público.

Es en ese momento que logra por fin estabilizarse y da inicio a su tarea de difusión cultural con mayor firmeza, instalando su escenario en jardines,

---

<sup>23</sup> *Ídem.*

<sup>24</sup> Nota tomada del programa de mano de la obra *El villano en su rincón* (2001), del Carro de Comedias.

estacionamientos o cualquier otro espacio por donde el remolque pudo pasar y desplegar su mecánica teatral, concretando otro de sus objetivos: el dar vida al teatro en cualquier espacio. Así lo afirma Antonio Crestani: “Es el caso del teatro y en particular del teatro universitario de la UNAM cuyo proyecto *Carro de Comedias*, demuestra que cualquier espacio puede ser un escenario teatral, ya que sólo cuenta con una camioneta, un remolque, siete actores y un asistente.”<sup>25</sup>

Desde entonces ha seguido una actividad constante, interrumpida únicamente por algunas trabas burocráticas y de organización, reafirmando antiguas rutas y haciendo nuevas, alcanzando territorios lejanos y públicos diversos con la intención de recorrer “...todos los caminos, incluso los más caprichosos, al igual que lo hacen los seres humanos”.<sup>26</sup>

#### • Procesos y cambios

Los años de existencia de la compañía, con su acumulado de experiencias, han hecho que se replanteen aspectos sobre su mecánica y concepción, generando ciertos cambios, a lo que igualmente han contribuido agentes externos, como el término de cada periodo administrativo y la subsecuente renovación de sus directivos.

Luego de los incipientes años en que se tomaron montajes ya hechos, un punto importante fue el considerar que la integración del grupo de actores debía ser más equitativa y abierta, a la vez que selectiva, realizando una audición para tal efecto. En el 2001 se lanza la primer convocatoria, la cual, tanto entonces como ahora, señala el perfil buscado de acuerdo a los personajes de la obra, el requerimiento de poseer buena expresión verbal y corporal, saber tocar algún instrumento y de preferencia también cantar (O ser medianamente entonados). Convocatoria que, como se indicó antes, ha decidido ampliarse a egresados de cualquier escuela de teatro del país y ya no sólo de la UNAM.

---

<sup>25</sup> Jiménez Real, Edgardo, “El arte como proceso de revolución y cambio”, *Gaceta del sistema incorporado DGIRE*, México, UNAM, Año 5, núm. 34, agosto 2001. p. 9.

<sup>26</sup> Nota tomada del programa de mano del *Retablillo de Don Cristóbal* (2002), del Carro de Comedias.

En la audición, se ponen a prueba éstas capacidades a través de la interpretación de una escena de la obra a montar, así como de una canción que el aspirante elija y una melodía con el instrumento que conoce. El jurado normalmente está compuesto por quien será el director de escena, el coordinador de la compañía (llamado también Jefe de Enlace) y en algunas ocasiones el director en turno de Teatro y Danza. El elenco finalmente queda conformado por siete actores, promedio de tres mujeres y cuatro hombres, lo cual ha seguido así desde sus inicios y con quienes se resuelven todas las obras. Cuando se necesitan varios personajes de hombres, las mujeres los realizan como en *Los Jugadores*, 2006 o viceversa como en *El playboy del oeste* 2007, donde los hombres hacían papeles de mujeres, en otras ocasiones un mismo actor caracteriza varios personajes.

Es importante enfatizar la relevancia que tiene el hecho de conformarse por un proceso de selección, pues representa la “...búsqueda de excelencia, de calidad (...) es ganarse el lugar y no ser actor invitado como se hace el teatro en general en México”. Por otra parte, el jurado elige no sólo a los buenos actores, sino aquéllos que encajan en la dinámica del Carro, es decir, a aquéllos que entienden “...que hace sol y que hay que apretar tornillos...”<sup>27</sup> y todo lo que involucra el teatro al aire libre.

Desde su origen se visualizó la renovación del elenco después de un tiempo determinado, con la intención de dar oportunidad a nuevas generaciones de actores, pero a la vez, para “...evitar un estancamiento que sería contraproducente para el proyecto.”<sup>28</sup> Si bien algunos de sus integrantes han participado en varios montajes, siempre ha habido en su mayor parte dicha renovación. Lo mismo ha sucedido con la dirección de escena y las labores creativas (Musicalización, diseño de vestuario, escenografía, etc.), conferidas a distintas personas prácticamente en cada montaje.

No obstante las similitudes que aún se conservan desde sus inicios, hay otras modificaciones importantes, como el presupuesto que se le ha destinado, el cual se ha triplicado reflejándose tanto en la producción como en el sueldo de los actores.

---

<sup>27</sup> *Op cit.*, Barajas, T., “Mónica Raya” entrevista...

<sup>28</sup> “*El villano en su rincón*, nueva propuesta del Carro de comedias”, *Gaceta UNAM*, México, 22 de febrero 2001, núm. 3,434. p. 20.

Esto ha suscitado algunas controversias, que ven innecesaria una escenografía espectacular para atrapar a los espectadores o para determinar la calidad de los montajes. En cuanto a los actores, juzgan que son jóvenes en preparación y no profesionales de trayectoria como para percibir altos sueldos. Al respecto Mónica Raya señala: “...el Carro de Comedias no puede ser un producto que merezca condescendencia de ningún tipo, tiene que ser un producto de excelencia en todos los sentidos; no lo puedes minimizar, con poquito, con lo que sobre. Las obras de los interiores no pueden llevarse a diferentes lugares porque no hay recursos; así que los recursos para que el teatro salga y viaje están invertidos en él...”<sup>29</sup>. Conjuntamente, opina que la calidad es una combinación de factores, no sólo el económico o el creativo: es un todo.

Ha cambiado también el tipo de obras elegidas. El teatro clásico español por el que se optó en un principio, se ha extendido a obras de la literatura dramática universal, en pro de ampliar el panorama teatral así como de convocar a un nuevo público; o bien, para dar a los que ya se han hecho aficionados, obras un poco más difíciles, tratando de pulir sus herramientas de apreciación.

Desde el instante en que fue creado, se tuvo la intención de realizar dos montajes con el mismo grupo de actores, deseando en algún momento alternar ambos como en una compañía de repertorio. Desafortunadamente, aun cuando fue posible efectuar dos montajes diferentes por el mismo grupo, nunca consiguieron alternar funciones. Esto sólo sucedió hasta el 2007 en el que *La comedia de los errores* y *El playboy del oeste* comenzaron a presentarse ambas dentro de la misma temporada, designando un día para cada una.

Modificaciones diversas se han suscitado a la par de las ya mencionadas: el uso original de los tubos y telones ha quedado atrás, intentando resolver los cambios de escena de cada nueva obra por otros medios, lo que va acompañado del diseño de escenografía específico para cada montaje. Igualmente, la lona que lo cubre ha integrado la imagen promocional de cada puesta en escena. Lo sustancial de todos

---

<sup>29</sup> *Op cit.*, Barajas, T., “Mónica Raya”, entrevista...

los cambios por los que el Carro de Comedias ha pasado y continúa visualizando a futuro, es continuar lo que hasta ahora ha logrado, que es consolidarse “...como un embajador del teatro Universitario, seduciendo, sorprendiendo y ganando a un público que llega a decir ‘reconozco que eres bueno, me gustó lo que hiciste, me gustó tu trabajo’ ...eso es ganarse un público.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> *Ídem.*

### 3. Características de las puestas en escena

#### 3.1 Puestas en escena (1998-2008)<sup>1</sup>

AÑOS	MONTAJES
1998	<i>La cueva de Salamanca</i> de Miguel de Cervantes Saavedra Dirección: Miguel Flores
1999-2000	<i>El libro de buen amor</i> de Arcipreste de Hita Dirección: José Ramón Enríquez
2000	<i>Drakonto</i> Dramaturgia y Dirección: Bruno Bert
2001-2002	<i>El villano en su rincón</i> de Lope de Vega Dirección: José María Mantilla
2002-2004	<i>Retablillo de Don Cristóbal</i> de Federico García Lorca Dirección: José María Mantilla
2004-2005	<i>El pregonero de Toledo</i> Versión libre de Ilya Cazés de <i>El Lazarillo de Tormes</i> Dirección: José María Mantilla
2005-2006	<i>En la quincena, Julio César...</i> Dramaturgia y Dirección: Juan Carlos Vives
2006-2007	<i>Los jugadores</i> de Nikolai Gogol Dirección: Antonio Castro
2007	<i>El enfermo imaginario</i> de J.B. Poquelin Molière Dirección: Carlos Corona
2007-2008	- <i>La comedia de los errores</i> de William Shakespeare - <i>El playboy del oeste</i> de J. M. Synge Dirección: Alonso Ruizpalacios

#### 3.2 El Teatro de calle y el Carro de Comedias

Se ha dicho que el concepto contemporáneo de teatro de calle difiere del que se puede denominar simplemente como teatro “al aire libre” dada su relación íntima con las particularidades del espacio abierto.

¿Cómo son esas particularidades? Por principio hay que observar su estructura espacial: grupos de casas y edificios, enmarcados por calles y avenidas diseñadas para la circulación de auto transportes y una pequeña parte para el paso de los transeúntes; algunos parques, plazas, explanadas, los cuales, a pesar de ser hechos

---

<sup>1</sup> Para información más detallada sobre los montajes y actores participantes a lo largo de su trayectoria, consultar el Informe Académico *En la quincena, Julio César...*: Bitácora de un actor del Carro de Comedias de la UNAM, de Luis Gerardo Leshner., año 2008.

para el solaz de las personas, rara vez tienen algún lugar acondicionado para presenciar espectáculos. Enseguida, la diversidad de las personas que transitan: “En la calle, (...) pasa todo el público, el conocedor y aquellos que están por debajo del nivel; amas de casa y oficinistas, adolescentes y abuelas, lectores de ensayos y analfabetos.”<sup>2</sup> Otra situación, es el ritmo y ambiente caracterizado por el movimiento constante del ir y venir de la gente en su hacer cotidiano y con lo que se involucra: el ruido de los mencionados transportes (Camiones, autos, motocicletas e incluso aviones); vendedores ambulantes que pregonan su mercancía; plática, risas, gritos y llantos de los transeúntes –contando especialmente a los niños–; música a alto volumen en comercios y casas; campanas de Iglesias tocando; sonidos causados por perros, gatos, pájaros. Aunado a todo esto, el sol, aire, lluvia y demás condiciones variadas del clima.

Finalmente, se puede encontrar un numerosísimo público que debe acomodarse como mejor pueda, desde sentarse en el piso hasta pararse sobre jardineras o mirar desde sus balcones, lo que, dada la distancia, su captación auditiva y visual puede ser escasa. Por lo tanto, su estado mental y físico que todas las mencionadas circunstancias le generan, pueden causar que su grado de atención y disposición para presenciar un espectáculo sea casi nulo o fácil de romper, sobretodo porque nada los obliga. “Pueden quedarse o irse (ninguna letra de abono los amarra psicológicamente a la butaca) (...) soberanos de sus decisiones más sinceras”.<sup>3</sup>

Es, dadas las diferencias evidentes que tal contexto posee respecto a un lugar cerrado que, el teatro que en él se realice necesita crear un lenguaje y formas también diferentes si es que quiere ser tomado en cuenta. El *Teatro Taller de Colombia* por ejemplo, que efectuó una reconocida labor teatral callejera en su país por más de una década, comenta al respecto:

Hay que emerger de lo cotidiano, interceptar los gestos, captar las miradas (...) ¡Hay que recrear ese maravilloso estado de ‘agitación’ que se vive en las plazas, los prados, las avenidas! Recordemos que

---

<sup>2</sup> *Op cit.*, Cruciani, F., *El teatro de calle...* p. 15.

<sup>3</sup> *Ídem.*

hay que ganar la aceptación de un numerosísimo público (...) Nosotros nos valemos de algunas importantes modalidades del espectáculo: el juego, la fiesta y la ceremonia (...) Nuestros trajes y máscaras son atractivos y radicalmente resaltantes frente a los matices normales. (...) hemos llegado al lenguaje que reemplaza la palabra por la imagen visual, el ritmo de los desplazamientos, la narración musical.<sup>4</sup>

En esta descripción se puede resumir lo que se considera constitutivo del teatro de calle: la supremacía del aspecto visual, la música, el carácter festivo; los medios pueden ser múltiples y libres, desde los elementos mencionados como la máscara, hasta el uso de zancos, botargas, malabares, acrobacias y más. En una palabra, todo aquello que llame la atención, que asombre, modifique y transgreda, porque el teatro callejero no sólo se integra al medio, también lo transforma, dándole un nuevo valor: el de la representación teatral. “Un ‘Hecho’ [sic] detiene a los transeúntes, y si las circunstancias son las adecuadas, la soledad dinámica se comparte por algunos instantes.”<sup>5</sup> Paradójicamente, la calle permite una relación más estrecha y directa entre actor y público, pese a sus dificultades; la cuarta pared desaparece.

Por lo mencionado, es comprensible que el teatro de este tipo requiera intérpretes con singulares cualidades: “...deben ser actores con una proyección especial, capaces de transmitir, aún sin palabras, emociones y acontecimientos a públicos masivos, esto aunado a un lenguaje donde la voz es una proyección del cuerpo...”<sup>6</sup>, en otras palabras, con una preparación física, vocal y a veces musical, superior a la requerida para espacios cerrados.

Como se ha analizado en el capítulo anterior, independientemente de lo que para algunos debe ser o no parte del teatro de calle, quienes se enfrentan a esa situación necesitan valerse de los medios que les permitan lograr el fin de todo su trabajo: el acontecimiento teatral, como sucede con el Carro de Comedias de la UNAM. Éste coincide con el teatro callejero en varios puntos, pero su preocupación no ha sido ser

---

<sup>4</sup> “Arte libre al aire libre (Entrevista a Juan Carlos Moyano Ortiz)”, en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, núm. 59 Enero-Marzo 1984, p. 106.

<sup>5</sup> *Op cit.*, Johnson, R., p. 35.

<sup>6</sup> *Op cit.*, “Teatro de calle: nexos entre...”.

parte o no de él, sino, conforme con su objetivo de difusión cultural, hacer que las obras elegidas sean comprensibles y mantengan la atención del público, utilizando los medios necesarios, sin que eso implique descuidar la coherencia artística.

En tanto que sus representaciones se efectúan sobre un escenario y monta una escenografía propia, el desarrollo principal de la ficción se centra en dicho escenario, mas no solamente. Cada puesta en escena ha tomado en cuenta el espacio en derredor, invadiendo incluso el del espectador. En el montaje de *El pregonero de Toledo*, los jueces del Lazarillo de Tormes se situaban entre el público, observando y juzgando con él la acción. En *El enfermo imaginario*, Toñita, vestida de médico, agregaba a su diagnóstico de Argán el de varios espectadores, intercalándose entre ellos y señalándole a cada cual sus males. En *El playboy del oeste* se realizaba una persecución entre el público, usando a éste como escudo por momentos. Además de esta cercanía física, el contacto visual trasciende el espacio: los personajes constantemente se dirigen al público, preguntando o comentándole con gesto o palabra su parecer respecto a lo que sucede en la escena, volviéndolo un cómplice.

El lenguaje corporal es por tanto un elemento muy importante dentro de esta comunicación visual y en él se trabaja especialmente. Por principio, se basa en una corporeidad abierta: los personajes no siempre se hablan frente e frente sino mirando hacia el público, aún cuando no dirijan ningún comentario específico para él, utilizándolo como una especie de “rebotador” del mensaje. En cuanto a su dimensión, no ha buscado una grandilocuencia general como el concepto de teatro de calle exigiría; ha buscado ir de acuerdo al tono de cada obra y estilo que el director desea manejar. En el *Retablillo de Don Cristóbal*, que es farsa, los movimientos y gestualidad de los personajes fueron amplios y exagerados, como similarmente sucedió en *El enfermo imaginario* que éste sin ser farsa, manejó una expresión muy cercana a ella; *El villano en su rincón*, a diferencia, se orientó a lo más natural y realista. Ya sea en un estilo u otro, la claridad y contundencia de cada movimiento y acción es fundamental para contribuir a una mejor comprensión del mensaje por parte de la audiencia.

Similarmente, la escenografía y vestuario han correspondido con la obra y propuesta del director, no siguiendo cánones de colorido o vistosidad que podrían resultar superfluos y poco coherentes con el contexto de cada una. Montajes como *Drakonto*, *El libro de buen amor* y *El pregonero de Toledo*, ubicados en tiempos medievales, utilizaron gamas de colores cafés, marrones y *beiges* tanto en vestuario como escenografía, resaltando algunos detalles con rojos, azules y dorados de acuerdo a los personajes y situación. Totalmente opuesto, *El enfermo imaginario* bajo la influencia de la comedia del arte, se revirtió en una variedad e intensidad de colores altamente atractivos: rojo, azul, naranja, amarillo, rosa, verde y otros. En *La comedia de los errores*, los colores vivos estuvieron presentes en el vestuario, mas no en la escenografía que, evocando un puerto, manejó tonos *beige* y café.

En relación a las máscaras, muy solícitas en el teatro de calle, hasta ahora el único montaje que las ha tomado para caracterizar a todos sus personajes es *El enfermo imaginario*, en tanto estuvo enfocado a la comedia del arte, como se ha dicho. Fuera de éste, se han utilizado ocasionalmente sólo para distinguir a unos personajes de otros; o como en *La comedia de los errores*, para realizar *sketchs* introductorios a la obra, igualmente inspirados en los cómicos del arte.

Pero más allá de las diferencia de estilo de cada montaje, el lineamiento principal del Carro de Comedias es la sencillez y austeridad, deseando reafirmar el principio de que, para hacer teatro, sólo se requiere del elemento humano y de algunos cuantos coadyuvantes materiales que contribuyan en la magia de la ficción, apostando primordialmente a la imaginación e inventiva del espectador. Todos los primeros montajes, desde *La cueva de Salamanca*, hasta *El villano en su rincón*, se resolvieron con un par de telones de diseño simple y con cinco o seis cubos de madera que fueron cambiando de color o cubriéndose con telas de acuerdo a las necesidades de cada obra, integrando pocos elementos extras.

Subsecuentemente, con la decisión de realizar un diseño de producción exclusivo para cada obra, varios de estos medios originarios fueron desapareciendo, dando pie a nuevas formas de resolver las escenas, pero siempre buscando la

creatividad antes que la espectacularidad. En *El pregonero de Toledo* únicamente se utilizaba un panel de fondo con cortinas plegables a los lados que subían y bajaban a modo de telones, un cubo y dos baúles de madera; el vestuario se concretó a una base de mayas y leotardos sobre lo cual se agregaron faldas simples de tul o gasa, pantalones, alguna camisa o harapos, siendo el traje del personaje del clérigo el más elaborado. En *la quincena, Julio César...*, un panel con una reja que evoca una cancha de tenis, así como dos taburetes en forma de columna romana, fueron los únicos recursos escenográficos de toda la obra.

Para *Los Jugadores* se efectuó un diseño escenográfico muy creativo: una estructura dividida en tres partes movibles y con decoración pintada superpuesta de fácil manipulación, transformaba en unos cuantos momentos el espacio ficticio; una parte incluía las puertas de un elevador que, con un mecanismo manual, lograba la perfecta ilusión de un elevador real. El resto consistió en una mesa, cuatro sillas, dos maletas, copas y tazas de café hechas de cartón que, siendo meramente un dibujo recortado sin sus tres dimensiones, parecían muy reales. El vestuario se limitó al contexto de los personajes, con trajes formales ubicados en los años 50.

*El enfermo imaginario*, que podría ser el ejemplo más opuesto por su espectacularidad, se resolvió con pocos elementos y creatividad. Se resumió a un panel pintado, único que permanece de principio a fin, con una puerta, una ventana y una parte abatible escondida de donde sale una cama; una mesa, dos sillas y un tipo de piano, muebles todos hechos de una base de alambre e hilos de plástico; mismo material con el que fue hecha la falda del personaje de Angélica y el miriñaque de Belinda, dando la impresión de ser papel plegado. Otros trajes siguieron el estilo del siglo XVIII francés. En *La comedia de los errores*, cajas de madera amontonadas y un marco movible crearon el ambiente de puerto y funcionaron para cambios de escena. *El playboy del oeste*, una barra de cantina y un figurativo tronco de árbol contextualizan toda la historia, confirmando el principio de austeridad.

*El pregonero de Toledo*



*En la quincena, Julio César...*



*El enfermo imaginario*



*Los jugadores*



*La comedia de los errores*



*El playboy del oeste*



Otra característica sustancial es la música, ejecutada en vivo por los propios actores. Su composición trata de aprovechar las capacidades y conocimientos de todos los integrantes, ya sea su voz o habilidad en un instrumento. Por ejemplo, si alguien sabe tocar el violín, la partitura se acondiciona para integrarlo, o bien, se utiliza en otro momento. Pero a la vez que se crea a partir de lo que se sabe, también hay una preparación y trabajo sobre lo que no se domina y que exige la composición musical hecha. La variedad de instrumentos es muy amplia, desde tradicionales como bombos, panderos, guitarras, trompetas, castañuelas, hasta los modernos como platillos o teclados, con los que se producen piezas musicales y efectos de sonido.

Sin ser exclusiva de la parte interna de las obras, la música reviste todo el desarrollo del Carro, incluyendo el anuncio de las representaciones. Aludiendo a los antiguos juglares cuyas únicas herramientas eran su voz e instrumento, los actores llegan a pregonar el horario y lugar de la obra, especialmente en los poblados donde no hay medios publicitarios suficientes para que los habitantes se enteren, lo que resulta sumamente atrayente por su ambiente festivo.

El texto es fundamental para el proyecto, ya que su objetivo es tanto dar a conocer anecdóticamente una obra como su lenguaje, aún en el caso de traducciones. Un ejemplo es la versión y adaptación de Alfredo Michel de *La comedia de los errores*, en la que él mismo señala haberla hecho más accesible y cercana al público, introduciendo incluso “mexicanismos”, pero conservando a la vez la esencia de las palabras usadas por Shakespeare; el punto está en tener la conciencia de que “...hay momentos en la obra que te piden, que te exigen, mayor atención a ciertos rasgos del lenguaje y otros que te permiten mayores libertades.”<sup>7</sup> Como para algunas compañías de teatro callejero, para el Carro de Comedias la palabra constituye un vínculo más con el público.

La elección de las obras que se han elegido, responde tanto a su significado cultural como a la universalidad que constituyen, las cuales trascienden el contexto

---

<sup>7</sup> Villalpando, Agustín, “Entrevista exclusiva con Alfredo Michel Mondenessi sobre su nueva traducción de la Comedia de los Errores de Shakespeare”, en *Enkidu Magazine*: [http://enkidumagazine.com/art/2007/200807/e\\_2008\\_043\\_a.htm](http://enkidumagazine.com/art/2007/200807/e_2008_043_a.htm), Consulta: 22 de julio de 2008.

propio de cada una, siendo sus personajes y situaciones identificables hoy en día en diferentes aspectos. El montaje *Los jugadores* de Gogol (1809-1852), bajo un ambiente ruso que exhibe la rapacería humana a través de la trampa y falsedad de unos jugadores de cartas, encontró en el espectador mexicano signos reconocibles, en especial por el momento político en que fue estrenada (2006): “Regresa así, en nuestros días, un mensaje que cuestiona las raíces propias de la corrupción y del corrupto. En tiempos electorales conviene detenerse, respirar y volver a los oídos de Gogol...”<sup>8</sup> De *En la quincena, Julio César...*, se comentó “...la política del Imperio Romano se muestra con toda esa suciedad escondida (...) Una suciedad tan presente como la que se ve en cada página de los periódicos día con día.”<sup>9</sup>

La contemporaneidad que la compañía busca, también se ha señalado introduciendo otros elementos que se enlazan con la actualidad. En *El pregonero* el vestuario mezclaba lo medieval y moderno: el Lazarillo joven y el Guardia personificaban pandilleros actuales; el Juez, representado con una máscara griega al fondo, insinuaba a locutores de un programa de TV muy popular en esos momentos, logrando un efecto cómico de ridiculización dado el contraste con la obra. La música caribeña compuesta para *Los jugadores* encajó oportunamente en la moda de ritmos latinos. En *El enfermo imaginario* sandalias de plástico en boga calzaban a los personajes, así como los tenis *Converse* en *El villano en su rincón*.

Dada las condiciones descritas del teatro al aire libre, las obras se han adaptado a la duración máxima de una hora, tiempo promedio que ese tipo de público tolera. Pero sobretodo, la adaptación busca la claridad, de manera que la historia contada sea entendible, procurada igualmente por los actores en su interpretación, analizando y comprendiendo cada texto tanto en el trabajo de mesa como en los ensayos.

La tarea última se centra en la limpieza y precisión, no sólo de la expresión corporal, sino también de cada texto, acción, efecto y pieza musical; tarea que,

---

<sup>8</sup> Villalpando, Agustín, “Los jugadores de Gogol en el Carro de Comedias de la UNAM”, en *Enkidu Magazine*: [http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E\\_059\\_010506.htm](http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E_059_010506.htm). Consulta: 6 de mayo de 2008.

<sup>9</sup> Villegas Hernández, Jorge, “*En la quincena Julio César*. Una obra de del Carro de Comedias de la UNAM” en <http://www.galeriasnet.com.mx/com/jvh/teatro/septiembre05/juliocesar.htm> Consulta: 6 de mayo de 2008.

unificada a todo lo anteriormente mencionado persigue, además de la comunicación teatral, una calidad artística.

Pareciera que, a veces, los espectáculos cuando son gratis, cuando son al aire libre, podrían ser cualquier cosa y el espíritu de la UNAM no es ese. Nosotros (...) queremos que lo que presenta la Universidad en la calle sea de mucha calidad y que, en efecto, tiene como una ambición y un riesgo, comunicarse con un público, no sólo para entretenerlo sino para pedirle que reflexione sobre algún tema.<sup>10</sup>

Por consecuencia, la labor actoral constituye el factor último en que se enfoca todo el trabajo de la compañía y por lo que se requieren intérpretes con una formación teatral profesional que garantice una eficiente expresión corporal, vocal y musical. Una reseña del periódico *Cambio de Michoacán* describió así una de las presentaciones del Carro de Comedias: “Resaltó el pequeño tamaño del escenario, de no más de dos metros por tres, en el que los actores, con música en vivo, mostraron al público que no se necesitan grandes producciones para hacer teatro.”<sup>11</sup> Los elementos de producción colaboran en revestir cada montaje, pero el sustento principal está en la ejecución, que involucra técnica y espíritu, lo que ha logrado la comunión teatral entre actores y público en cada uno de los montajes, por sobre las diferencias económicas entre unos y otros. Tomando las palabras de José María Mantilla, quien ha sido uno de los directores de escena “Se apuesta al texto y a los pocos elementos que hay, como el vestuario, la utilería y los telones; pero sobretodo a la sencillez (...) el proyecto es noble y con tener a los actores trabajando, lo otro se da solo”.<sup>12</sup> Este es el carácter que envuelve al Carro de Comedias.

---

<sup>10</sup> Villalpando, Agustín, “ ‘La cultura, los beneficios de la cultura no pueden estar encerrados en un solo edificio’. Entrevista exclusiva con Mónica Raya, Directora de Teatro UNAM”, en *Enkidu Magazine*, [http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E\\_061\\_010506.htm](http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E_061_010506.htm). Consulta: 6 de mayo de 2008.

<sup>11</sup> Cortés Vélez, Heriberto, “Los Jugadores unieron a 400 espectadores”, en *Cambio de Michoacán*. <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=53413>. Consulta: 6 de mayo de 2008.

<sup>12</sup> *Op cit.*, “El villano en...” *Gaceta UNAM*, p. 20.

### 3.3 *El villano en su rincón* (2001-2002)

#### • La obra y el texto

Para la temporada del año 2001, la Dirección de Teatro de la UNAM decidió montar *El villano en su rincón*, obra de Félix Lope de Vega que escribiera entre 1614 y 1616, perteneciente al periodo clásico del teatro español. *El villano en su rincón* contrapone el estilo y filosofía de vida de un labrador y el Rey, exponiendo la diatriba entre ambas. Juan, el labrador, ama habitar y trabajar en el campo donde disfruta de tranquilidad, libertad y de su belleza natural, desdeñando los lujos, pretensiones e hipocresías de las personas que se hallan en la Corte. Nunca ha visto al Rey ni lo desea, pues siempre que éste pasa cerca se esconde; él se siente un rey en su villa y es su orgullo. El Rey, por su parte, que siempre ha vivido ufano entre la vida ostentosa y con don de mando que le brinda su calidad real, al conocer la existencia y el pensamiento del villano, su vanidad se ve herida.

Escena V

Juan Labrador: Yo tengo en este rincón,  
que nunca le cubre olvido,  
no se qué de rey también...,  
más duermo y como mejor.

Rey: Pienso que tenéis razón

Juan Labrador: Soy más rico, lo primero,  
porque de tiempo lo soy;  
que solo, si quiero, estoy,  
y acompañado, si quiero.  
Soy rey de mi voluntad,  
no me la ocupan negocios  
y ser muy rico de ocios  
es suma felicidad.

Rey: (aparte) ¡Oh filósofo villano  
mucho más te envidio agora!<sup>13</sup>

El poder del Rey finalmente se impone y en una especie de castigo disfrazado de obsequio, ordena a Juan dejar su “divino rincón” y vivir para siempre a su lado en la Corte. *El villano en su rincón* es una comedia donde se expone a Juan Labrador

---

<sup>13</sup> Esta cita y las siguientes sobre el texto de la obra, corresponden al libreto de *El villano en su rincón*, adaptación de José Ramón Enríquez, 2001.

como un necio renegado que está fuera de la ideología social reinante, ridiculizando su vicio al quedar para siempre enclaustrado donde nunca quiso estar. En la obra original, éste acepta el mandato sin queja ni comentarios, pero en la adaptación para el Carro se agrega un texto que expresa el desaliento y tristeza de Juan, quien obedece muy a pesar suyo.

Escena IX

Rey: Y porque ver no has querido,  
en sesenta años de tiempo,  
a tu rey, Juan Labrador,  
hoy te nombro mayordomo...,  
que me has de ver, por lo menos,  
lo que te resta de vida.  
(...)

Juan Labrador: Desde el día en que nací  
yo fui rey, ya no lo soy,  
en mi pequeño rincón...  
No quiero morirme aquí...

Paralelamente se conciertan otras situaciones: Lisarda, hija de Juan, contrariamente a su padre ambiciona la vida cortesana y se relaciona amorosamente con el Mariscal Otón; su hermano Feliciano, aún cuando le emociona todo lo relacionado a la corte, ama a la labradora Constanza y se casa con ella; y Belisa, quien en la obra original es sólo una amiga de Lisarda, aquí se le confiere el papel de la criada cómplice e irreverente que acompaña a todos los personajes en sus andares, insertando un ingrediente cómico.

Escena II

Lisarda: Pisa quedo, Belisa, no te sientan.

Belisa: Pues ¿fuera yo más quedo sobre huevos?  
¿Ese es el rey?

Lisarda: Aquel mancebo rojo...

Belisa: ¡Válgame Dios! ¿Los reyes tienen barbas...?

La adaptación de José Ramón Enríquez buscó concretar en unas cuantas escenas y personajes la trama principal, eligiendo los textos que dieran la información necesaria para hacerla comprensible y fácil de seguir. De este modo, los tres actos de la obra original de Lope, que representándose íntegramente durarían tres horas

aproximadas, se redujeron a los 60 minutos siempre procurados. Igualmente, de los 16 personajes que Lope había ideado, se conservaron sólo los siete mencionados.

A pesar de que la obra fue escrita en el siglo XVII en España, su temática alcanza todos los tiempos y espacios. La contraposición entre el valor de las cosas sencillas frente a las materiales, entre la vida campestre y la citadina, siempre ha sido parte de todas las sociedades y puede abarcar varios aspectos, desde pensar si la felicidad depende de vestir harapos o trajes lujosos, hasta el hecho de evaluar si es más placentero consumir los frutos frescos que uno mismo cosecha o los de un *tetra-pack* que se compra en el supermercado. En cuanto al agregado final de la adaptación donde Juan muestra su tristeza, manifiesta que, tanto entonces como ahora, el poder siempre acaba subyugando a los débiles, frente a lo cual a menudo no se puede hacer nada, sólo obedecer, quedando esa tristeza, o bien, la indignación.

#### • **Concepto de la obra y puesta en escena**

El montaje mantuvo las unidades de tiempo y lugar internos de la obra original, ubicando la ficción en Francia del siglo XVII, como lo plantea Lope. Por lo tanto, vestuario, expresión corporal y lenguaje conservaron el estilo clásico. El lineamiento estético fue definido por tres parámetros: austeridad, sencillez y claridad, tanto en los elementos de producción como en la disposición de espacio, marcaje e interpretación. José María Mantilla, el director, ante todo se enfocó a contar la historia, con todo lo que tal acción implica y acorde a su género cómico, es decir, tratando de dar el valor justo a cada situación con su correspondiente carga informativa, emotiva y/o cómica, sin buscar lo gracioso de forma gratuita. Asimismo, se procuró un enlace contemporáneo.

#### • **Escenografía y disposición del espacio; utilería**

Lo importante en la escenografía, no fue mostrar e evidenciar todo, sino insinuar, utilizando mínimos objetos que sirvieran de pistas a la imaginación del espectador. De los diversos lugares que la obra original plantea, sólo se conservaron el interior y

exterior de la casa de Juan, el campo, la Iglesia y el palacio del rey. La manera en que se resolvieron fue realmente llana. Como base principal se utilizaron los cuatro telones cafés, el teloncillo y cuatro cubos de madera con que se dotó al Carro desde su construcción. Los telones, hechos de manta y texturizados con tonos de café se emplearon como puertas que se abrían y cerraban por el centro o sus laterales para marcar los cambios de lugar; los cubos, cubriéndose con telas diferentes, representaron bancos, mesas o el trono del Rey; el resto, fue la utilización del espacio. Tratando de aprovechar cada parte del carromato, se ubicaron escenas en las trampas y en los pasillos inferiores del escenario de donde aparecían personajes repentinamente; igual pasó con las escaleras, el nivel del piso y el área del público.

El interior de la casa de Juan Labrador se situó al centro del escenario, con los telones abiertos, ambientándolo con un comedor armado con dos de los cubos cubiertos de tela, dos banquillos, una jarra, dos tarros, una cacerola, dos pollos y verduras artificiales. Los exteriores, incluyendo las escenas en el campo, se marcaron con los telones cerrados, ya fuera sobre el proscenio o a nivel del piso, agregando mínima utilería: tres pequeñas macetas de madera con flores artificiales y una regadera enmarcaban la trampa del proscenio simulando la ventana donde Lisarda habla a Belisa sobre su amorío con el Mariscal Otón; el jugueteo de Feliciano y Constanza se desarrolló en las escaleras y en el área del público. La Iglesia se ubicó con los telones frontales abiertos, un vitral de cartón y papel celofán al fondo así como la tumba de Juan Labrador a medio escenario, hecha de unicele.

El Palacio Real tuvo dos referencias: una, sin señalar lugar específico y donde el personaje del Rey tiene solamente monólogos, se indicó con el telón derecho abierto, dejando ver un estandarte de tela bordada colgando atrás; la otra fue el Salón Principal, ubicada al centro con telones frontales abiertos, dos estandartes de igual tela bordada al fondo, tres de los cubos de madera cubiertos con tela de terciopelo roja simulando el trono y otro cubo más para el asiento de invitados.

Otros complementos de utilería: una cubeta de madera, un guacal, palos, un costal de *ixtle*, dos canastos, aceitunas (Nueces pintadas de verde), naranjas, una manzana, un pergamino y dos floretes.

#### • **Vestuario**

La diseñadora Mariana Villada se enfocó en subrayar la calidad y rasgos de cada personaje, preocupándose por los pequeños detalles de modo que, más allá de lo vistoso de algunos trajes, el diseño fuera artístico y acorde con su contexto. Los personajes aldeanos usaron matices beige y cafés, mientras que los relacionados con la corte, hacían contraste con colores rojos, azules, blancos y dorados.

Juan Labrador, hombre sin pretensiones superficiales, vistió una camisa de manta, casaca y pantalones tipo gamuza; similarmente, Feliciano quien, aún cuando admira el estilo cortesano, disfruta la vida del campo, llevó también una camisa de manta, chaleco y pantalones de gamuza; Constanza, coqueta y perspicaz, dentro de la sencillez de su condición lució detalles muy femeninos: blusa de manta con cintas para moño color café, casaca con mangas de gamuza con pliegues y dibujos calados, falda doble, de algodón y manta, con una cintilla bordada asomando en la falda inferior y un mandil. El personaje de Belisa, criada entrada en años, divertida y maternal, se ideó regordeta, creándole una botarga sobre la cual vistió blusa de manta, falda y mandil de peto negro de algodón. El vestuario de estos personajes aldeanos se completó con pañoletas y sombreros de palma. Lisarda, que pese a ser villana, es pretenciosa y gusta de la moda cortesana, su traje fue con blusa de organza escotada, peto y falda con bordados; el Rey y su acompañante Otón: medias, pantalones bombachos a la rodilla y casacas con decorados y escarolas en puños, combinando colores llamativos, agregando al rey una capa azul y sombrero con plumas.

## IGLESIA



## CASA DE JUAN LABRADOR



## REINO



Es de señalar que el detalle de los tenis tipo *Converse*, se agregó al vestuario inicialmente por una cuestión circunstancial. Faltando pocos días para el estreno y no siendo todavía proporcionado el calzado, el director decidió suplantarlos por dichos tenis, de color acorde al vestuario de cada personaje. Aunque esto para algunos fue poco adecuado y no acorde con el resto del vestuario, para otros resultó un elemento que proporcionó frescura y contemporaneidad al montaje. José María Mantilla lo tomó como una forma de resaltar el hecho de que, si bien era un teatro clásico, no dejaba de ser actual, hecho además por jóvenes.

#### • **Música y efectos de sonido**

La música y los efectos de sonido en vivo, como en todas las puestas en escena del Carro de Comedias, fueron esenciales en *El Villano en su rincón*, desde la convocatoria a presenciar la obra hasta el fin de la misma. Los instrumentos utilizados: bombos, tambor, tarola, pandero, castañuelas, cencerro, platillos, trompeta, flauta, guitarra y una campana pequeña.

La función comenzaba con la transformación misma del carro-remolque al ritmo de bombo y castañuelas, a lo que iba incorporándose el sonido producido por varias partes del carro al ser golpeadas (Los tubos, la madera del escenario) y otros instrumentos como el pandero, el cencerro, la tarola y los platillos, así como el canto en coro de una canción; combinación que figuraba una orquesta.

*A caza va el caballero  
por los montes de París  
la rienda en la mano izquierda  
y en la derecha el neblí*

*Pensando va en su señora  
que no la ha visto al partir  
porque como era casada  
estaba su esposo ahí*

*Volvió la cabeza....*

Dado que la intención de este inicio consistía en mostrar a los actores como tal, preparándose para ofrecer la representación de una obra, a medio vestir desplegaban la estructura del escenario, colocaban los tubos, ponían los telones y acomodaban lo necesario para iniciar la primera escena; todo al tiempo de la música y algunas acrobacias sencillas en los tubos y piso del escenario. En ese transcurso algunos de ellos se terminaban de vestir, como Belisa, quien exponiéndose totalmente al público se colocaba su botarga y demás vestuario, pidiéndole incluso ayuda. De un instante a otro, el escenario estaba armado y el sonido de los instrumentos se iba esfumando, dando lugar a otros sonidos provenientes de las voces de los actores que, imitando animales como becerros, caballos, guajolotes, gallos y otros ruidos campestres, daban el ambiente pastoril y granjero que introducía al espectador al espacio ficticio de la escena.

Dentro de la obra, se introdujeron otras canciones y efectos de sonido. Lisarda cantaba a Belisa su embeleso por Otón, a lo que ésta contestaba en canon con un contraste cómicamente desafinado. Originalmente es un diálogo, de hecho, entre Constanza y Lisarda, pero se prefirió musicalizarlo y hacerlo con Belisa.

Escena IV

Lisarda: *Aunque alto y bajo estén, mira  
que aunque son tan desiguales,  
como la noche y el día  
aquella unión y armonía  
los hace en su acento iguales.  
Aunque alto y bajo estén, mira...  
que el alto en un punto suena  
con el bajo siempre igual  
porque si sonaran mal  
causaran notable pena*

Belisa: *(al mismo tiempo)  
que aunque son tan desiguales,  
como la noche y el día  
aquella unión y armonía  
...causaran notable pena*

El ritual de enamoramiento entre Feliciano y Constanza también se expresó “a son de tamboril y guitarra” y corresponde a la canción con la que se abre el carro. Del mismo modo, el festejo de la cosecha y la fertilidad se canta con ritmos contrastantes y en canon, acompañados de flauta y pandero.

Escena VI

Coro uno

Ây *fortûna*,<sup>14</sup>  
*côgeme êsta aceitûna,*  
*âceitunâ lisonjêra*  
*vêrde y tiernâ por defuêra*  
*y por dentrô de madêra*  
*frûta durâ e importûna.*

Coro dos

Ây *for-tû-na*  
*côge-mê-es-tâ acei-tûna*  
*âcei-tûna- lison-jêra*  
*vêrde y tierna pôr defuêra*  
*^y por dêntro dê madêra*  
*frûta dûra ê importûna*

Juan Labrador, en ocasiones “tocado” por la misma inspiración musical, manifiesta cantando su sentir, a lo que un perro responde ladrando por su escasa entonación. Acorde a la idea inicial de hacer sonidos con las voces de los actores, otros momentos de la obra fueron ambientados. En la casa de Juan, un gallo y animales de granja marcaban el día en su amanecer, y en la noche grillos, búhos y perros ladrando. En el caso del Palacio del Rey y las apariciones de éste se anunciaban en cambio con un *leitmotiv* compuesto por la tarola, el tambor y la trompeta en una especie de marcha y fanfarria.

El final se selló de igual forma con música. Enseguida de haber concluido, los telones se abrían de nueva cuenta, apareciendo los actores tocando un alegre ritmo que indicaba el término de su espectáculo, dando así redondez a la idea inicial en la que se muestran presentando una obra, como en los antiguos tiempos del teatro ambulante.

• **Entrenamiento y ensayos**

Si bien los decorados y demás accesorios materiales habían sido elegidos para “vestir” el montaje y colaborar en “contar la historia”, nada se hubiera conseguido sin un trabajo eficiente por parte de los actores. Para el director de escena, dos cosas eran muy claras: una, la prioridad de hacerse escuchar y entender en un teatro de este tipo, al aire libre; y otra, que eso no era suficiente, sino que debía ser con calidad, entendida ésta como el cuidado y la exigencia en la buena ejecución de cada

---

<sup>14</sup> El símbolo ^ indica un acento rítmico.

parte de la obra. Los ensayos como el trabajo individual de cada uno externamente a éstos, fue la base principal.

Pese al conocimiento teatral previo de los integrantes, el tipo de formación y la capacidad de cada uno era diferente –en este caso, cuatro egresados del Centro Universitario de Teatro (CUT) y tres del colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras–, poseyendo algunos mejor expresión corporal y otros mejor entonación y sentido rítmico. Ante lo que, por una parte, se aprovechó las capacidades de cada uno, explotándolas para el momento que fueran útiles: si alguno tenía la cualidad de imitar excelentemente los sonidos de animales, entonces era quien principalmente hacía los de ese tipo; de similarmente sucedió con los mejor entonados o los que dominaban un instrumento musical. Por otra parte, el montaje tenía sus propios requerimientos y exigía homogeneidad, debiendo entonces cada integrante superarse en lo que era deficiente.

Entre los requerimientos básicos, pensando en que se trata de teatro al aire libre, la proyección vocal era de suma importancia; cada texto o canción debía ser escuchada por un público muchas veces vasto, superando la no acústica y los ruidos de la calle. Para lograrlo, algunas veces se hacían ejercicios en grupo, pero sobretodo, cada uno tuvo que recurrir a sus enseñanzas de la carrera y practicarlas individualmente. En el caso de aquellos que necesitaban interpretar una canción de manera entonada, es decir, aquellos que no tenían un efecto cómico, se realizaron sesiones especiales para mejorar ese aspecto, ayudados por los compañeros que tenían un conocimiento superior en ese campo; lo equivalente sucedió con aquellos que no tenían práctica en tocar ciertos instrumentos. En mi caso, yo sabía tocar la flauta y acompañé algunas partes, como la melodía de *Ay fortuna*; en cambio, se me dificultaba mantener el ritmo en las percusiones, para lo cual me corregían constantemente en cada ensayo.

El cuidado en la precisión y claridad fue en todo: la proyección vocal, la música, la expresión corporal, el texto y su contenido. José María Mantilla cuidaba que no se realizaran movimientos superfluos que no indicaran nada, fueran confusos,

inestables o encimados; tenían que ser precisos y corresponder a lo natural. Para la interpretación del texto, se debía entender totalmente lo que se decía. Anterior a los ensayos de marcaje, la obra se leyó numerosas veces, aclarando dudas sobre el contenido (Anécdota, contexto, significado de palabras y expresiones, forma de decir el verso) y haciendo un acercamiento a intenciones y personajes.

En cuanto a lo meramente actoral-emotivo y desenvolvimiento en la escena, debo decir que la forma de dirigirnos resultó nueva y difícil de seguir para algunos, en ocasiones sin distinguir hacia qué punto se quería que llegáramos. De los personajes, el director no siempre señalaba características o comportamientos muy específicos. Sin embargo, lo que sí logramos entender, es que no quería sobreactuaciones ni estereotipos: buscaba lo más llano y natural. Varios llegamos a desesperar pensando que estaba equivocado. Lo cierto fue que en el momento de la representación, el resultado positivo fue evidente en la sorprendente respuesta del público.

Independientemente de lo parco de su estilo de dirección, quizá intencionado, logró el objetivo: que la historia escenificada llegara al público tanto en su comprensión como en su emotividad, alcanzando 150 representaciones, y de una manera digna, donde, por sobre las cualidades actorales de cada integrante, había una cualidad general de trabajo. “La creatividad en torno al empleo de elementos escenográficos, actorales y de cada uno de los espacios que brinda el Carro de Comedias, son parte sustancial para el desarrollo de *El Villano en su rincón*”<sup>15</sup>

**Créditos:**

Dirección: José María Mantilla

Adaptación: José Ramón Enríquez

Musicalización: Raúl Zambrano

Coreografía: Enrique Estrada

Vestuario: Mariana Villada

Asistente de dirección: Tania González Jordán

Producción ejecutiva: Armando Ruiz

Actores: Tania González Jordán, Luis Esteban Galicia, Nieves Rodríguez, Miguel Ángel Barrera, Julio Escartín, José Luis Juárez, Teresa Barajas y Jorge Sepúlveda.

---

<sup>15</sup> Velasco, Eduardo, “Escenifican *El Villano en su rincón*”, en *Reforma*, Suplemento Estado, Secc. Cultura y diversión, año 5, núm. 1262, viernes 6 de abril de 2001. p.16.

### **3.4 Retablillo de Don Cristóbal (2002-2004)**

#### **• La obra y el texto**

De acuerdo a los planes iniciales del Carro de Comedias, para el 2002 y luego de año y medio de representaciones de *El villano en su rincón*, el lapso se había cumplido y correspondía la renovación de la agrupación. Sin embargo, debido a que los integrantes de ese momento habían demostrado ser un grupo sólido que trabajaba comprometidamente y que estaba dispuesto a continuar, se decidió conservarlos en esta ocasión por una temporada más, con la excepción de dos actores que tomaron otras iniciativas. Asimismo se eligió de nuevo a José María Mantilla como director, quien acertadamente había conducido la expresión de este teatro callejero.

Fue preciso elegir una nueva obra, cuya tarea estaba a cargo de la Dirección de Teatro, pero esta vez, como otra coincidencia única, los directivos parecían no tener tiempo o interés en buscarla, pues aun cuando brindaron algunas propuestas ninguna era sólida, ante lo cual actores y director decidieron atribuirse esta labor de búsqueda. Se hizo lectura de variadas y diferentes obras sin que alguna convenciera del todo. Un día alguien llevó un libro de García Lorca que contenía trabajos menos conocidos que sus obras más populares. Peculiarmente –o quizá no tanto, porque a veces así es la labor artística–, la primer obra elegida al azar para leer causó desde su inicio una “chispa” compartida entre la mayoría, que se resumió en la expresión “¡Sí! ¡Ésta!”; tal fue el *Retablillo de Don Cristóbal*. Desafortunadamente, aunque encantadora, resultaba demasiado corta, así que continuó con las lecturas. De nueva cuenta, otro texto causó una gran emoción instantánea: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Poco se dudó elegir ambas obras. Al analizarlas con detenimiento, se consideró que *La niña que riega la albahaca* podía encajar muy bien dentro de la trama del *Retablillo*, en tanto que existía un contraste entre ellas. La adaptación que integró las dos obras, conservó el nombre de *Retablillo de Don Cristóbal* y ocupó prácticamente los 60 minutos siempre procurados.

La decisión de unificarlas fue encausada sin duda por varios aspectos convergentes: uno que, siendo ambas originalmente pensadas para ser representadas

con títeres, las historias se desarrollan de una forma sencilla y de fácil comprensión; el lenguaje y forma en que se desenvuelven las situaciones, contienen una comicidad fresca e inmediata, por una parte, chispeante en el *Retablillo* y por otra, ingenua y cálida en *La niña*, y en las que además la narración lleva todo el tiempo a un juego de teatro dentro del teatro, concordando así con el estilo y concepto del Carro. Otra peculiaridad muy grata consistió en el hecho de que su autoría fuera justamente de su inspirador: Federico García Lorca, pensándose por tanto que esas “destinadas” coincidencias podrían constituir un momento oportuno para homenajear a tan significativo personaje.

El *Retablillo de Don Cristóbal* cuenta la historia de “Doña Rosita, casada con Don Cristóbal”; joven candorosa que al no poder tener su noche de bodas por impotencia de su marido, lo engaña con múltiples amantes de los equivalentemente tiene múltiples hijos; todo por lo cual Don Cristóbal acaba matándola. La anécdota resulta terrible, con escenas y lenguaje grotesco.

Escena V <sup>16</sup>

Madre: Yo soy la madre de doña Rosita  
y quiero que se case,  
porque ya tiene dos pechitos  
como dos naranjitas  
y un culito  
como un quesito,  
y una urraquita  
que le canta y le grita  
Y es lo que digo yo:  
le hace falta un marido,  
y si fuera posible, dos.  
Ja, ja, ja, ja, ja.

Escena XXIV

Cristóbal: (*le da un golpe*)  
¿de quién son los niños?  
Madre: Tuyos, tuyos, tuyos (*Otro golpe.*  
*Dentro grita Rosita por el parto*)  
Director: Ahora está naciendo el quinto  
(...)  
Cristóbal: ¿De quién es?  
Madre: Tuyo, sólo tuyo (*Golpe*)  
Tuyo, tuyo, tuyo, tuyo  
(*Muere y queda echada sobre la*  
*barandilla*)  
Cristóbal: Te maté, puñetera, te maté.

Aparecen dos personajes que dan inicio y permanecen a lo largo de la obra: El Poeta, quien justamente la ha escrito, y el Director de ella, quienes constantemente intervienen durante su escenificación, resultando un juego de teatro dentro del

<sup>16</sup> Aun cuando la obra original del *Retablillo de Don Cristóbal* no marca número de escenas y tampoco el libreto, en este caso se han numerado para ubicarlas en la trama general. Es de aclarar que este orden corresponde a la adaptación en la que se integra *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

teatro. El Poeta a menudo intenta informar a los espectadores de la verdadera dimensión humana de los personajes, especialmente de Don Cristóbal, no deseando se queden con una impresión plana y esquematizada de ellos, lo que el Director repetidamente reprime y obstaculiza.

Escena I

Director: Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir, el secreto con el cual vivimos todos.

Poeta: Sí señor

Director: ¿No le pago su dinero?

Poeta: Sí señor; pero es que don Cristóbal yo sé que en el fondo es bueno. Y que quizá podría serlo (...)

Director: No, señor; diga usted lo que es preciso que diga y lo que el público sabe que es verdad

Poeta: Respetable público: como poeta tengo que decir que don Cristóbal es malo

Director: Y no puede ser bueno

Poeta: Y no puede ser bueno

Director: Vamos, siga

Poeta: Ya voy, señor director: Y nunca podrá ser bueno

Director: Muy bien ¿Cuánto le debo?

El rechazo de García Lorca hacia el teatro de su tiempo, es evidente tanto en esta escena como otras intervenciones del Poeta, quien parece encarnar su voz, induciendo al público a ver más allá de lo mostrado y trascender ese tipo de teatro almidonado y de mente estrecha.

Escena XXVIII

Poeta: Señoras y señores. Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente [donde] estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas (...) Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchan en la escena con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos condenada...

Temáticamente, ese choque de posturas entre el Director y el Poeta, confirmó la brecha existente para introducir a *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, en la que la inocencia, pureza de sentimientos y frescura de sus

personajes, contraponen las desatadas pasiones frenéticas de los del *Retablillo*. Como en un cuento, se narra el enamoramiento de una niña pobre que todas las mañanas sale a su balcón a regar una planta de albahaca y un príncipe, que todas esas mañanas la mira desde lo alto de su castillo. La ternura invade el relato, mas la picardía no está ausente.

Escena XII

Irene: (*cantando*)

Tengo los ojos azules  
y el corazoncito igual  
que la cresta de la lumbre (...)

Príncipe: Niña que riegas la albahaca,  
¿cuántas hojitas tiene la mata?

Irene: Dime, rey zaragatero,  
¿cuántas estrellitas tiene el cielo?

Escena XVIII

Príncipe: ¡Ay, Irene!...

¿Te quieres casar conmigo?

Irene: ¡Sí, mi Príncipe preguntón! (...)

¿Me enseñarás por las mañanas  
el gallito que todo lo canta?

Príncipe: ¡Y te enseñaré dónde vive  
el duende del corazón!

*La niña* se introdujo como un espectáculo de obsequio para celebrar las bodas de Don Cristóbal y Doña Rosita, quienes observan encantados la función y durante la cual, contagiados por su esencia, muestran un igual atisbo de ternura, totalmente opuesto a su comportamiento usual y al desenlace que les sigue. El resultado de la combinación fue una amalgama anecdótica, temática y conceptualmente redondeada, donde el público observaba de principio a fin un juego de teatro dentro del teatro, cómico, burlesco, tierno y terrible.

#### • Concepto de la obra y puesta en escena

Como se ha podido observar en las escenas antes mostradas, el *Retablillo de Don Cristóbal* se mueve dentro de situaciones que siguen una lógica que sólo cabe en un ámbito fantástico, irreal, propio y creíble sólo dentro de ese mundo de títeres para el que fue creada. Otro ejemplo claro es el momento donde aparece un personaje llamado *Enfermo*, quien tiene un mal en el cuello y desea que Don Cristóbal lo cure; tal personaje y escena son meramente circunstanciales sin tener relación alguna con la trama principal, lo que exhibe el ambiente absurdo que envuelve a la obra.

Escena III

Enfermo: Buenos días, buenos días, buenos días, buenos días,  
buenos días, buenos días.

Cristóbal: (*Dándole con la porra*) Buenas noches. Te agarré.  
Saca el cuello

Enfermo: No puedo, don Cristóbal

Cristóbal: (*Dándole un golpe*) Saca el cuello

Enfermo: ¡Ay!, mi carótida

Cristóbal: Más cuello

Enfermo: ¡Ay!, mi carótida

Cristóbal: Más cuello (*Golpe*) Más cuello, más cuello, más cuello.  
(*El enfermo saca un cuello de un metro*)

Enfermo: ¡Ayyyyyy! (*Mete todo el cuello y se levanta,  
pero don Cristóbal lo remata*)

Cristóbal: Te maté, ¡puñetero!, te maté...  
una, dos y tres,  
al barranco con él.  
Olé, olé, olé, olé.

El montaje trató de conservar la esencia de los títeres y ese entorno fantástico, concibiendo a los personajes como muñecos, pero asumidos por los actores en carne y hueso y sumergidos en el *folklore* de la España tradicional. El contraste entre *La Niña* y el *Retablillo* se marcó enfatizando los rasgos de nobleza de los personajes de la primera, así como proporcionándoles mayor frescura y naturalidad. Paralelamente se hizo notar la diferencia de los personajes más humanos, como el Poeta y el Director, quienes marcaban la pauta del cambio de ficciones. Asimismo, el estilo del lenguaje corporal y el modo de decir los textos, buscaron ser acordes con estas características. Por ejemplo, los personajes del *Retablillo*, toscos y duros en su corporeidad, regularmente se hablaban sin mirarse entre sí, dirigiendo tanto su foco de atención como su frente corporal hacia el público, como sucede en el teatro guiñol. En cambio, en *La Niña* el contacto fue más directo y natural, con movimientos delicados y suaves, sin descuidar su igual condición de muñecos.

La intención última del montaje, fuera de las interpretaciones que cada quien pudiere dar a cada obra y a la combinación dramática que se realizó con ellas, fue mostrar la dualidad del ser humano en sus rasgos más terribles y en los más nobles, en los que, aun siendo tan opuestos, muchas veces se comparte una misma

ingenuidad y falta de conciencia. “El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia” como lo menciona Lorca en el Prólogo del *Retablillo*. Finalmente, siguiendo el objetivo renovar el pensamiento de un público acostumbrado a las esquematización de las telenovelas, fue mostrar y ofrecer una obra poco convencional, con una lógica diferente y un lenguaje atrevido, similarmente a lo que García Lorca pretendió al tratar de combatir la superficialidad del teatro de su tiempo.

#### • **Escenografía, vestuario y utilería**

Por primera vez en la historia del Carro de Comedias se decidió cambiar totalmente su concepto visual, haciendo un diseño de escenografía exclusivo para este montaje. Dadas las características del entorno irreal que hacía innecesario ubicar sitios específicos, se definió un espacio único para toda la obra y ausente de mobiliario. Tomando uno de los dibujos del propio Lorca, se creó un tipo de telón gigante lleno de colores vivos: amarillo, verde, rojo, azul, el cual se dividió en partes desiguales para formar a su vez teloncillos pequeños que se distribuyeron en el escenario como especie de mamparas que aforaron las entradas y salidas de los personajes y señalaron el espacio propio de algunos de ellos. El piso del escenario se recubrió con tela roja que colgaba hasta el suelo, dejando practicable la trampa delantera, que sirvió para algunos juegos y escenas, tanto como las escaleras, que se colocaron a los laterales en esta ocasión.

Con la idea de los muñecos, los personajes se vistieron con pelucas vistosas, de un color específico para cada uno de acuerdo a sus características; los trajes fueron al estilo español, pero manteniendo un tono crema casi blanco para todos, de modo que contrastara con el resto de colores y con un diseño también uniforme: el femenino, hecho de manta, consistió en una blusa con resorte y mangas bombachas cortas, corsé, falda con holanes y zapatillas españolas; el masculino, en una camisola de manga larga y pantalones de algodón tipo pijamas, con zapatos para jazz. Sobre ellos, se agregaron algunos aditamentos y detalles de acuerdo a su color. Rosita,

mujer pasional, llevaba una larga peluca roja y ondulada, con un corsé muy justo, escotado y adornado con cintillas rojas; la Madre, corrupta y escandalosa, se caracterizó bajo la idea de una cotorra, con peluca hecha de plumas y de color azul, al igual que sus cintillas; Cristóbal, lujurioso, borracho y tragón, se vistió con botarga que señalaba una gran barriga y enorme miembro viril, peluca verde y chaleco tipo capa, acompañado de su cachiporra de tela color verde y anteojos; el Enfermo se pensó como un enano y, por el estado que su nombre indica, con ojeras, de las cuales se tomó el color que lo definiría: el morado, su traje, un ropón de falda ampona que con el actor en cuclillas daba la ilusión de muy baja estatura; su objeto inseparable fue la trompeta. Los personajes de *La niña que riega la albahaca*, menos estridentes, no llevaron pelucas, como tampoco el Poeta y Director. Irene, niña cándida y coqueta, se peinó de trenzas con moños amarillos, con adornos del mismo color y una tipo falda calada sobre la española de base, así como una capa y sombrero de mago azules para el final del cuento; el Príncipe, camisa y pantalón crema casi blanco, mismo que el Poeta, pero con saco; y el zapatero padre de Irene, muy similar al Director, interpretados por el mismo actor, con una camisa crema, pantalones café y tirantes, agregando lentes y mandil de cuero al primero y boina y un puro al segundo.

### Escenografía



**Apertura**



**El Director y El Poeta**



**Don Cristóbal y La Madre**



**Irene, la niña-niña**



**Rosita**



**Festejo de la boda de Rosita y Don Cristóbal**



El papel de los elementos de utilería fue muy significativo; además de caracterizar a los personajes, se emplearon para crear efectos especiales que exaltaron la irrealidad mágica de la obra. En la escena donde Rosita engaña a Cristóbal con numerosos amantes, se utilizaron unas piernas de maniquí que asomaban entre los telones, simulando las piernas propias de Rosita en plena acción amorosa; mientras está dando a luz los numerosos hijos de sus amantes, muñecos de tela de diferentes colores son aventados desde atrás del escenario y aparecen volando ante el público. Por su parte, en *La Niña* se introdujo el cantar de un gallo, el cual es aniquilado con una pistola por el narrador al no poderlo callar, soplando y esparciendo al tiempo, plumas al aire para demostrar el “despeluzamiento” del mismo; en otro instante, cuando la niña-niña sale a su ventana, las plantas de su cornisa aparecen repentinamente dando un salto, como surgiendo de la nada con un soplo mágico. Otros objetos de utilería: máquina de escribir, costalito de monedas, regadera, canasto con uvas, pergamino, varita mágica, cubo de madera, estetoscopio.

#### • **Música, efectos de sonido y desarrollo general**

En ninguno de los montajes hasta entonces realizados por el Carro de Comedias, los instrumentos musicales tuvieron un papel tan destacado como en el *Retablillo*, acompañando prácticamente cada momento de la obra. Los instrumentos: bombos, tarola, trompeta, platillos, castañuelas, panderos, cazú, guitarras y crócalos.

Desde el inicio y adentrando al público en la dinámica del teatro dentro del teatro, los actores saltan del carro –que se encuentra cerrado y tapado con un telón rojo– como surgiendo de una caja mágica de sueños, presentándose con mínimo vestuario y tocando bombos, castañuelas, pandero y crócalos al ritmo de una melodía española.

### *¡Ay! ¡Ay! ¡Ya empieza a tocar el tambor..!*

The image shows a musical score for guitar and percussion. It is divided into three measures, labeled 1, 2, and 3. Measure 1 shows two guitar staves (i ón 1 and i ón 2) and two percussion staves (perc. 1 and perc. 2). Measure 2 shows the same two percussion staves. Measure 3 shows the same two percussion staves. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Enseguida se comienza a desplegar su estructura y preparar su escenario mientras el Poeta, autor de la obra a escenificar, escribe en una máquina mecánica al mismo ritmo marcado y alternando con los otros instrumentos, dando a entender que todo lo que se está mostrando es parte de su creación. Un silencio da pie al sonido de una guitarra y se ejecuta una breve coreografía de baile español. Repentinamente el Poeta se detiene y rompe lo ya escrito, con lo que los actores, ya casi personajes, se desconfiguran, renaciendo luego y transformándose en otros cuando el Poeta vuelve a escribir. Para entonces, aunque representando todavía comediantes que preparan una función, toman ya características de los personajes de la obra y se acomodan en sus lugares para dar inicio a la misma. En una especie de latido del corazón de la historia, este ritmo inicial permanece constante a lo largo de toda la obra, variando sólo de instrumentos y carácter.

Similarmente, la musicalización cadenciosa y vibrante que Luis Enríquez dio a la canción con que se presenta Rosita, sirvió para acompañar otras partes, lo mismo que las canciones que interpreta Irene, llenando la atmósfera de un envolvente vaivén de espíritu flamenco.

Escena VI  
Rosita  
*Con el vito, vito, vito  
con el vito que me muero...  
cada hora niño mío  
estoy más metida en fuego*

Escena XII  
Irene  
*Tengo los ojos azules  
y el corazoncito igual  
que la cresta de la lumbre*

La música, como melodía de fondo o en viva voz, expresó los contrastes de los que se ha hablado, pasando de lo burlesco y picaresco a lo dulce y/o melancólico. En la boda de Rosita y Don Cristóbal donde se introduce la narración de *La Niña*, mezclando historias y personajes, entran a escena el Director, Irene y el Enfermo, simulando una banda de pueblo a son de bombo, platillos y trompeta que termina con la convivencia de todos los personajes en un baile ridículamente coreografiado. Más adelante, en cambio, la ternura y belleza del amor puro se expresan en el canto del Príncipe que llora por Irene, acompañado por un coro de fondo.

Escena XVI  
Príncipe: ¡Ay, amor que vengo muy mal herido!  
(canta)¿*Por qué soy de amor herido?*  
*Herido de amor, herido*  
*Herido, muerto de amor*  
(...)  
¡Ay, qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero!  
¡Por tu amor me duele el aire,  
el corazón y el sombrero.

El final de *La niña* se festeja cantando alegremente; mas la subsecuente lujuria de Rosita, su muerte y la de La Madre por parte de Cristóbal, retoman el ambiente grotesco, dentro del cual y como conclusión de las historias, los personajes terminan tocando algunos instrumentos y con un canto enloquecido, fuera de ritmo y cordura, semejando muñecos de feria descompuestos.

Inmersos en el juego de la farsa, los efectos de sonido, por su parte, enfatizaron hasta los detalles más pequeños, realizándolos detrás de bambalinas o por los mismos personajes en escena. La Madre, en una extensión de su personalidad tocaba las castañuelas, las cuales sonaban de un determinado modo al aparecer y de otro si

se enojaba o carcajeaba; el Enfermo, con su trompetilla se quejaba y hacía burla de los otros personajes o de la situación. Asimismo y dentro de ese juego, se aprovechó la peculiaridad del texto para hacer una onomatopeya o parodiar lo que se decía, como lo muestra la siguiente escena:

Escena V

Cristóbal: ... Usted sabrá  
que me quiero casar

Madre: Yo tengo una hija,  
¿qué dinero me das?

Cristóbal: Una onza de oro (*un toque de campana*)  
de las que cagó el moro, (*sonido trompetilla*)  
una onza de plata (*pandero trémulo*)  
de las que cagó la gata, (*golpe de pandero*)  
y un puñado de calderilla (*platillos rozando*)  
de las que gastó su madre cuando era chiquilla.

Madre: Y además quiero una mula (*sonido de rebuzno*)  
para ir a Lisboa cuando sale la luna (*rasgueo de guitarra*)

Cristóbal: Una mula es mucho; no puedo señora

Madre: Usted tiene plata, señor don Cristóbal.  
Mi Rosita es joven y usted es ya viejo.  
Viejo, viejo pellejo (*golpe de bombo y platillos*)

Cristóbal: Y usted es una vieja,  
que se limpia el culito con una teja (*armónica*)

Otros sonidos ambientaron lo sucedido en escena. En las mañanas cuando Irene salía a regar su planta de albahaca, un gallo cantaba, a veces más de la cuenta y retrasándose o adelantándose, por lo cual es liquidado por el narrador. Mientras Rosita engañaba a su marido y asomaban sus piernas artificiales por el teloncillo, ruidos no realistas como un tipo de vocalización diciendo “¡Aahh!” trompetillas, besos, redoblar de la tarola o cualquier otro que sonara extraño, figuraban la voz del amante en turno en pleno acto, así como el rechinido de la cama con una armónica.

Después de toda la locura y de la aparente conclusión con los muñecos fuera de sí, la representación finaliza realmente con la aparición en escena de los actores ya sin pelucas, quienes efectúan de nuevo una coreografía española a ritmo de guitarra, cerrando el círculo del juego de teatro dentro del teatro.

Sonaron el tambor, las castañuelas, los platillos, el pandero y la máquina de escribir. Hombres y mujeres con sus rostros pintados de blanco, sus pelucas y pestañas postizas de diversos colores, usurparon el papel de los títeres; parecían muñecos que con gestos y actos inocentes copiaban las intenciones de los seres humanos.<sup>17</sup>

Las características del *Retablillo de Don Cristóbal* dieron pauta para un contacto cercano con el público, lo que el montaje no desaprovechó. El tener a los personajes no cerrados en su mundo, sino tomando siempre en cuenta al espectador, aún desde el escenario, con su corporalidad y dirección visual, hacía a éste sentirse involucrado y atendido. Salir del espacio delimitado por el escenario e invadir el suyo, invariablemente es un acto que mueve, incluso quizás espanta, mas no deja de encantar, porque trastoca el límite entre lo ficticio y lo real. En tanto el cuento de *La niña* transcurría, Rosita, Cristóbal y La Madre se sentaban entre el público a observarla, ante lo cual los espectadores disfrutaban de una doble función: la ofrecida en el escenario y la efectuada por los personajes que estaban a su lado, al tiempo que se convertían en parte de la misma, pues se les incitaba a participar en relación a lo presenciado. Pero sobretodo, se hizo hincapié en hacer sentir a los espectadores que las historias eran representadas precisamente para ellos, comenzando con el Poeta, quien se vuelve un presentador que desde el inicio los introduce al mundo mágico del teatro, tanto como el Director, que a cada instante resalta que todo lo que se está preparando es para su satisfacción.

Se podría expresar que esta puesta en escena dejó absolutamente en claro que sin espectadores no puede existir el teatro, ni esta obra en su caso específico, tendría vida ni razón de ser.

#### • **Entrenamiento y ensayos**

Si en *El villano en su rincón* la preocupación de realizar todo con limpieza y precisión condujo cada paso, en este montaje la exigencia fue mucho mayor, con el

---

<sup>17</sup> Grajales Pineda, Lizett, “El ‘Retablillo de Don Cristóbal: carcajadas y efusivos aplausos”, *Diario de Chiapas*, Secc. 3ª Llamada, Año 19, No.6919, jueves 6 de noviembre de 2003. p.108.

objetivo de mejorar 100% las deficiencias que, con todo, tuvo el anterior. Verdaderamente se puede decir que el director ya no permitió errores; sin importar el número de veces, cada parte difícil se repitió y se repitió tanto como fue necesario, especialmente por la complejidad de este nuevo montaje. Los múltiples detalles ante los que se debía estar atento, sobrepasaban por mucho los de *El villano*; de su ejecución precisa dependía la claridad y efectividad del mensaje. Tomando por ejemplo el diálogo mostrado entre La Madre y Cristóbal, si los efectos de sonido no se realizaban justo al momento de la palabra clave y antes del siguiente texto, se podían encimar y no permitir escucharlos, o bien, ya no corresponder a él y no causar el efecto cómico que se buscaba; o como en el caso de los sonidos de golpes, ya no resultar creíble la acción. El cuidado y concentración significaban entonces la base primordial para una buena interpretación de la obra.

La música, con contratiempos en el ritmo y canciones con notas altas, no podían tener fallas porque romperían la armonía o el oído de los espectadores. En las coreografías, aún cuando sencillas, si alguien se equivocaba era muy notorio precisamente por su sencillez. En los ensayos iniciales no se hizo otra cosa que repasar decenas de veces estos aspectos técnicos. Personalmente, no recuerdo cuantas ocasiones oí decir al director; “No Tere, ese pandero –que yo tocaba al inicio– no está entrando a tiempo; va de nuevo...”. En la escena donde Cristóbal liquida al Enfermo echándolo por la trampilla mientras suenan bombo y tarola trémulos y en la que, al instante en que se azotaba la puerta, debían sonar por igual bombo, tarola y platillos en golpe contundente, se ensayó hasta el cansancio. En cuanto a las canciones, en mi caso tuve que tomar clases de canto porque lo hasta entonces aprendido no era suficiente para lo que se me exigía; me faltaba firmeza y volumen entre otros detalles: “¡Saca la voz! No estás respirando bien; es muy débil. ¡Proyéctala más!” o “Eso suena muy grave; más ligero” señalaba el director.

A la par del aspecto técnico, la actuación constituyó punto de enfoque en la que José María Mantilla fue igualmente reacio en corregir los defectos y vicios actorales que algunos teníamos y que no se habían superado del todo en la ocasión pasada, así

como en buscar un estilo de actuación totalmente opuesto al mostrado por cada uno en *El villano*. A la vez, dado el tipo de personajes, se requería mucho cuidado en no esquematizar ni hacer clichés de ellos. “Tienen que ser personajes de carne y hueso, no de papel, sino vivos, orgánicos” decía. Este proceso fue verdaderamente muy difícil para mí, pues parecía que yo hacía justo lo contrario a lo que pedía. Mi razonamiento y experiencia previa actoral, no me dejaban ver la diferencia entre lo que creía era adecuado y lo me indicaban, como tampoco la pertinencia en hacerlo, ya que me parecía un estilo soso. Mi creencia tuvo que ceder ante la presión y el hecho de que, finalmente, debía confiar en lo dicho por el director. Cuando este paso fue dado, su sensación en mí y la respuesta del público constató la razón y buena dirección de Mantilla. Si en el montaje anterior los espectadores se iban emocionados e incluso agradecidos, como innumerables veces nos lo expresaron, en el *Retablillo* las personas no sólo se iban satisfechas, sino que regresaban para repetir la vivencia otras veces más.

Lo fehaciente acerca de este montaje se encuentra en las opiniones y críticas de sus espectadores. “Escenografía sencilla, historias que se entrelazan y la pícara interpretación de los personajes, es el ‘Retablillo de Don Cristóbal’, una de esas producciones que se hacen con el afán de entretener con el talento y no con la infraestructura.”<sup>18</sup> De nueva cuenta, la supremacía del trabajo ante todas las virtudes individuales, dio como resultado un producto con un buen nivel unificado, fruto del cuidado y esmero en cada parte y de cada integrante, hasta en los minúsculos aspectos. “La calidad está en el detalle” es una frase que se escucha a menudo y fue sin duda un parámetro a seguir y supervisar por el director. “Es como si a través de la pureza de los detalles, uno intentara acercarse a lo sagrado...”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cantú, Rolando, “El Segundo Festival Internacional de Teatro de Calle en la Plazuela 450” en *Imagen*, Secc. Cultura, Grupo Editorial Zacatecas, 23 de octubre de 2003.

<sup>19</sup> *Op cit.*, Brook, P., *La puerta...*, p. 92.

**Créditos:**

Dirección: José María Mantilla

Adaptación: La compañía

Musicalización: Juan Luis de Pablo Enríquez

Vestuario: Izmet Barranco

Coreografía: Cecilia Múzqiz

Diseño gráfico: Julio Escartín

Asistente de dirección: Tania González Jordán

Producción ejecutiva: Armando Ruiz

Actores: Tania González Jordán, Luis Esteban Galicia,

Anelvi Rivera, Julio Escartín, José Luis Juárez, Teresa Barajas y Miguel Cooper.

## **4. Importancia del Carro de Comedias de la UNAM**

### **4.1 Estadísticas**

En el año de 1998, la idea de crear y sostener una compañía profesional de teatro ambulante que, a semejanza de *La Barraca* de Lorca, recorriera diversas poblaciones del país con un objetivo de difusión cultural, parecía idílico. El panorama de entonces en que el teatro al aire libre gozaba de poca estima tanto por parte del público en general como del propio círculo de artistas, aunado al escaso presupuesto destinado a él, lo hacían ver a los ojos de muchos como un evento curioso y de poca valía. No obstante, en el año de 2008 el Carro de Comedias de la UNAM cumple diez años de existencia en los que, paso a paso, función tras función, año con año, ha rebasado todas las expectativas.

En sus inicios no faltaron actitudes o comentarios a priori que desdeñaban a la compañía, dudando de su calidad. En algunas escuelas, maestros y alumnos esperaban con desconfianza la función que se ofrecería en ese escenario rústico y “a la intemperie”. Compañeros de profesión llegaron a decir a sus integrantes que no eran actores que debieran estar haciendo teatro “de ese tipo”, sino de sala. Curiosamente, poco después varios de ellos resultaron espectadores frecuentes, como los técnicos de los foros Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juan Inés de la Cruz (Algunos de ellos autores de dichos comentarios) que, observando desde los ventanales de los foros, no se perdían una función de las ofrecidas en la explanada del Centro Cultural Universitario. De manera similar, la sorpresa, el contento y las felicitaciones de los estudiantes que acudían con desgano al patio de su escuela, no faltaban al terminar la función. De tal modo que, en la actualidad, quien desea que el Carro de Comedias acuda a su colegio o evento, debe anotarse en una larga lista de espera, debido a la demanda de su presencia, y el ser actor de ella, ante los ojos de externos, se ha convertido en signo de reconocimiento.

En la entrevista, Mónica Raya señalaba que la permanencia del proyecto, llegando a estos diez años, es su principal triunfo. Pero no sólo ha permanecido, como puede ser el caso de varias empresas que apenas se mantienen, sino que se ha consolidado como un suceso significativo de difusión cultural y calidad artística.

No hay duda que ha cumplido cabalmente su objetivo de llegar a sectores de la población que por lo regular no tienen acceso a este tipo de eventos. Partiendo del año 2000 cuando logra estabilidad y hasta finales del 2008, ha viajado a 19 Estados distintos de la República Mexicana de frontera a frontera, de Chihuahua a Quintana Roo, en los que ha visitado por encima de 70 lugares, entre ciudades, pueblos, comunidades y municipios, tan centrales y conocidos como Guadalajara, Acapulco, Monterrey, Guanajuato o tan apartados o poco nombrados como Guadalupe, Armadillo de los Infantes o Charcas, San Luis Potosí; Sabancuy, Campeche; Pueblo Nuevo, Comonfort, Santa Catarina o Villagrán, Guanajuato; entre muchísimos otros. Conjuntamente, se ha presentado en cerca de 200 escuelas primarias, secundarias, preparatorias, colegios de bachilleres, facultades y otras de estudios superiores; a lo que se incluyen algunas cárceles. Funciones todas que, por supuesto regresando a varios de los mismos sitios, suman alrededor de 900, presenciadas por sobre 300,000 personas, de todas edades y niveles sociales, económicos y culturales, tan citadinas como las del DF y tan peculiares como las de San Juan Chamula, Chiapas.

Si el número de espectadores puede ser variado dependiendo de la ocasión, ya que aún cuando el promedio es de 300 espectadores ha llegado a tener cerca de 2500 (Feria de Charcas, San Luis Potosí en 2002), el promedio general triplica el número de asistentes del teatro Juan Ruiz de Alarcón, por ejemplo (Que es el más grande, con 417 butacas y que presenta las obras de mayor impacto), aproximadamente en igual cantidad de funciones; ya no se diga de los foros pequeños que, con todo, a veces tampoco se llenan. Haciendo una comparación superior: el número de asistentes de tres foros de la UNAM en un año, es rebasado por el Carro con una menor cantidad de funciones.

<b>Año</b>	<b>Obras</b>	<b>Poblaciones</b>	<b>Escuelas</b>	<b>Otros</b>	<b>Total Funciones<sup>1</sup></b>	<b>Total Público</b>
1999 2000	- <i>Libro de buen amor</i> - <i>Drakonto</i>	(No se tiene registro)			170	28,580
2001	- <i>El villano en su rincón</i>	21	41	33	95	32,516
2002	- <i>El villano en su rincón</i> - <i>Retablillo de Don Cristóbal</i>	18	49	21	88	35,377
2003	- <i>Retablillo de Don Cristóbal</i>	34	28	40	102	45,945
2004	- <i>Retablillo de Don Cristóbal</i> - <i>Pregonero de Toledo</i>	14	33	57	104	42,044
2005	- <i>Pregonero de Toledo</i> - <i>En la quincena... Julio César</i>	23	35	57	115	50,977
2006	- <i>En la quincena... Julio César</i> - <i>Los jugadores</i>	21	36	48	105	33,494
2007	- <i>El enfermo imaginario</i> - <i>La comedia de los errores</i> - <i>El playboy del oeste</i>	12	31	39	82	32,740
2008	- <i>La comedia de los errores</i> - <i>El playboy del oeste</i>	41	37	62	140	62,391

<b>CARRO DE COMEDIAS</b>			<b>FOROS UNAM</b>		
<b>Año</b>	<b>No. Funciones</b>	<b>No. Asistentes</b>	<b>Año/ Foro</b>	<b>No. Funciones</b>	<b>No. Asistentes</b>
2000 (el más bajo)	170	28,580	2000 -Juan Ruiz de Alarcón -Sor Juana Inés de la C. -Santa Catarina	119 170 <u>23</u> 312	14,886 9,867 <u>1,319</u> 26,072
2002 (medio)	88	35,377			
2008 (el más alto)	140	62,391	2007 -Juan Ruiz de Alarcón -Sor Juana Inés de la C. -Santa Catarina	82 92 <u>104</u> 278	11,978 5,559 <u>4,574</u> 22,111

El alcance y magnitud que ha logrado demuestra hasta dónde el teatro puede llegar, probando que cualquier espacio es espacio para el teatro y que el buen nivel artístico no está peleado ni con dicho espacio ni con un lenguaje accesible a todo tipo de personas.

<sup>1</sup> Es de señalar que el número de funciones y por tanto de espectadores difiere en algunos años con los indicados en el Informe Académico de Luis Gerardo Lesher, anteriormente mencionado. Los datos aquí expuestos han sido tomados directamente del archivo de funciones del Carro de Comedias, el cual se encuentra en el Departamento de Teatro de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM y que se puede consultar para su corroboración.

Esta caravana artística es ampliamente solicitada en los diferentes estados de la república donde han demostrado que el teatro de calle puede ser tan profesional como el que se realiza en espacios cerrados; de la misma forma, han comprobado que el arte dramático no es elitista, sino que puede ser disfrutado por públicos de todas las edades y clases sociales, pues el ser humano y el teatro comparten la misma esencia: las emociones.<sup>2</sup>

El presente punto es de gran relevancia, porque sus resultados no constituyen sólo números, sino también efectos en esas personas, manifestados a través de sus rostros sonrientes, sus expresiones de complicidad o sus comentarios finales de “Muchas gracias”, “El tema me hizo pensar en...” o bien “¡Qué buen trabajo! ¡Felicidades!”; comentarios provenientes de toda esa mencionada variedad de personas que lo han observado, tanto del sector popular como del núcleo intelectual.

El Carro de Comedias de la UNAM, dirigido por José María Mantilla, presentó *Retablillo de Don Cristóbal* (...) es el trabajo mexicano más atinado hasta el momento: se adueñan del espacio y del público, que se involucra y participa. Las actuaciones de los integrantes de la compañía sostienen un nivel y un equilibrio bastante acertado y, otra cosa que hay que reconocerles, es que es un trabajo honesto y sin pretensiones demasiado elaboradas que luego no se cumplen.<sup>3</sup>

Alcanzar el reconocimiento de ambos grupos es un logro que no puede subestimarse. Ha conseguido que los clásicos demuestren por qué son ubicados en esa categoría, haciéndolos comprensibles y cercanos a las personas de hoy de una manera sencilla, pero tampoco totalmente fácil o ligera, como lo confirma la puesta en escena de *La comedia de los errores*; objetivo que muchos han intentado pero no logrado, presentando versiones que resultan distanciadas, ajenas al público. Y aún más, ha forjado la valoración del trabajo artístico: su limpieza, su precisión, su ingenio, su creatividad, su versatilidad.

---

<sup>2</sup> “Llega a Chiapas el Carro de Comedias de la UNAM”, Dirección de Difusión Cultural, CONECULTA Chiapas: <http://www.conecultachiapas.gob.mx/noticias/leer.php?accion=leer&id=1304> Consulta: 12 de Septiembre de 2008.

<sup>3</sup> Solano, Michelle, “Teatro. Festival Internacional de Teatro de Calle (II)”, *La Jornada*, año veinte, núm. 6898, Secc. La Jornada Semanal, NUM.453, 9 de noviembre de 2003. p.12.

...el formato de este Carro de Comedias te pide tipos de montaje que son de ésta línea y en ésta línea no se puede mostrar un reparto así, de jóvenes profesionales tan bueno y tan eficiente como este (...) y que además, sí te transmita un Shakespeare muy claramente. Aquí todos sus temas del tiempo, de la identidad, de los reflejos, de nuestra increíble y muy humana tendencia a no reconocernos nunca, en ningún sentido, ahí están. Aparte de todo, temáticamente llena los requisitos.<sup>4</sup>

Es así que no sólo ha ampliado los horizontes culturales de la población, mostrando situaciones y caracteres de otros individuos a través de los personajes, sino también otras formas de presentarlos, con un tipo de lenguaje artístico distinto al que ofrecen las empresas comerciales, ampliando con ello su visión y postura ante el mundo y las expresiones artísticas.

Entre sus demás intenciones, se recordará el deseo de sembrar en el público el gusto por el teatro, esperando que en un momento posterior acuda por sí solo a otros eventos teatrales, incluyendo los de sala. Al respecto, se precisaría un estudio a fondo que no se ha efectuado todavía, por lo que resultaría muy aventurado decir qué porcentaje del público que ha visto al Carro de Comedias, se ha sentido motivado a acudir a otras obras de teatro. Con los datos que se tienen, como las cantidades de público que asistían en el 2000 y las del 2007 a los foros –que prácticamente se han mantenido–, no es suficiente para medir su impacto en la asistencia del público al teatro en general, o por lo menos, en lo que respecta al de la UNAM, ya que es totalmente parcial relacionar estrechamente el encanto o motivación generados por él con el número de asistentes. Como se ha visto, dicha asistencia está relacionada con varios factores, donde la calidad, los códigos y temas de las obras son también causa de la apatía y rechazo del público, en lo cual el Carro de Comedias no tiene ingerencia.

Por lo tanto, más que evaluar su poder de convocatoria en ese sentido, lo que sí se puede confirmar absolutamente es que se ha ganado un público para sí mismo, sumando a los que constantemente lo solicitan en su plantel o evento, los que acuden

---

<sup>4</sup> Villalpando, Agustín, “Una nueva etapa con el Carro de Comedias”, en *Enkidu Magazine*: [http://enkidumagazine.com/art/2007/200807/e\\_2008\\_043\\_a.htm](http://enkidumagazine.com/art/2007/200807/e_2008_043_a.htm). Consulta: 22 de julio de 2008.

con regularidad desde hace tiempo a ver sus funciones en el Centro Cultural Universitario, donde se presenta casi permanentemente los fines de semana. Mónica Raya comentó una anécdota en la que una señora llegó a reclamarle el que no le hubieran avisado que se cancelaba la función, pues ella venía expresamente a ver al Carro de Comedias; circunstancia ante la cual se ha tomado la medida de poner un letrero indicando cuándo no se presentará en el CCU debido a sus salidas a provincia. Igualmente, tanto ahora como desde años atrás, se observa a personas que cargan con su silla para sentarse, por si no alcanzan lugar en las escaleras o jardineras, donde por lo común se sientan los espectadores.

Mas, no conforme con generar un público que regresa cada temporada a ver su nuevo montaje, lo hace incluso tomar repetidamente al mismo. Durante la temporada del *Retablillo de Don Cristóbal*, a menudo se veían niños –sobretudo–, que se habían aprendido los diálogos de los personajes y que repetían a la par de éstos mientras se desarrollaba la acción. Por su parte, los adultos si bien no repetían los textos, se notaba su presencia en más de una ocasión. Situaciones raramente vistas en los foros que, aun cuando comprensible por la diferencia económica, no se puede entender cuando hay temporadas casi vacías a comparación de otras, donde la economía no es precisamente la causa de tal ausencia de público.

Los años de duración del proyecto y sus resultados han sido un acumulado de esfuerzos que parten desde sus inicios. Directivos y organizadores han proporcionado la infraestructura y elaborado la logística en que se cimienta, mientras que la inventiva de cada grupo creativo y colaboradores han esculpido su edificio. Entre la función e importancia de cada parte, es de resaltar la disposición y labor de sus integrantes, que día con día en contacto directo con el momento de la representación, hacen posible que ésta suceda.

Los actores, quienes podría decirse están obligados a llevar a cabo su tarea, ya que como popularmente se dice “para eso se les paga”, su entrega ha trascendido su deber. Ellos reciben un sueldo mensual que no varía si dan tres o veinte funciones, por lo cual podrían demandar se trabajara lo menos. Si usualmente el promedio es de

cinco representaciones a la semana en el DF, hay ocasiones en que se trabaja los siete días, incluso dos al día cuando se viaja a provincia. En el festival *Vive la magia de la cultura* de Guanajuato solían ofrecerse dos funciones diarias en diferente población durante cuatro días. Hubo una vez en que se efectuaron tres en un día (Chiapas, 2001). El esfuerzo y desgaste que ese ritmo de trabajo implica podría ser un factor de queja y oposición de parte de los actores, no obstante a menudo ha sido lo contrario, siendo los menos quienes han presentado inconformidad ante ello. El gusto por lo que se hace es el motor de todo; gusto tanto por actuar, como por cumplir los objetivos del Carro: llegar a toda la gente posible.

Pero, si esta disposición es parte del amor natural al teatro y al proyecto, es también consecuencia y respuesta a lo que éste otorga. Un detalle significativo que ha permanecido varios años muestra lo trascendental de su experiencia, y a lo que Alonso Ruiz Palacios hizo referencia: "...atrás del Carro de Comedias hay un letrerito que, creo ha sobrevivido varios montajes y cada vez lo pintan y lo repintan... dice 'Aquí si aprendes'. El otro día que lo volví a ver, dije, es cierto."<sup>5</sup> Letrero en un pedazo de papel encontrado por uno de mis compañeros en el año 2003, que pegó luego de un proceso difícil y una sesión de "regaños".

Ser parte de esta empresa no sólo ha sido un medio de sobrevivencia económica para sus integrantes: ha constituido una escuela de alto nivel, cuya enseñanza posee gran valor. Tarina Mesinas, actriz de *La comedia de los errores* y *El playboy del oeste*, comenta: "Es un trabajo actoral arduo, pues la voz, la energía tienen que estar a su máximo, pero esto mismo te da más tablas como actor."<sup>6</sup> Sumado al aprendizaje dentro de la compañía, los actores tienen la posibilidad de desenvolverse fuera de ella mientras no descuiden los compromisos previos; se les exige prioridad, pero se concilian acuerdos cuando tienen ofertas externas de trabajo. Por esta vía, cumple otra de sus prerrogativas: dar empleo a nuevas generaciones durante el año o

---

<sup>5</sup> *Op cit.*, Villalpando, A., "Una nueva etapa..."

<sup>6</sup> *Ídem.*

año y medio de su permanencia en la agrupación, al tiempo que contribuye a su crecimiento profesional.

Finalmente, entre sus numerosos frutos, se encuentra el haber inspirado a otros, sin ser precisamente una consecuencia planeada o esperada. En el año 2006 se inaugura la *Compañía de Teatro sobre Ruedas* de la Dirección de Arte y Cultura de la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN) que, a semejanza de la UNAM, creó un carromato como medio de difusión cultural, nombrándolo también “Carro de Comedias”, pero de la UAN.

En el marco de los festejos de la Semana Cultural de Ciencias Sociales y Humanidad de la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN), fue inaugurado el “Carro de Comedias”, con la puesta en escena “La Amargura del Merengue” de Jorge Kuri (...) es una realidad para fortuna de la comunidad teatral, así como de los diferentes públicos de todo el estado, quienes con seguridad serán alcanzados por la magia y el encanto de este tipo de teatro...<sup>7</sup>

Otros ejemplos se pueden encontrar en nuestro país, anteriores y recientes, que han tomado la idea de utilizar “carros” para llevar teatro a espacios al aire libre. Se tiene conocimiento que Soledad Ruiz, que efectuó una labor importante dentro del programa de teatro campesino de la CONASUPO<sup>8</sup> invitaba a sus alumnos de la EAT (Ahora ENAT: Escuela Nacional de Arte Teatral) del INBA a realizar su Servicio Social, participando en funciones de teatro pertenecientes al mismo programa; presentaciones para las cuales se utilizaba una especie de carromato. Alicia Martínez, conocida también por su trabajo de teatro campesino y comunitario, en el año 2002 realizó el montaje *En la casa de la sal*, acerca de la historia y tradiciones de la zona de Iztacalco del DF, sobre un camión adaptado. Desafortunadamente son proyectos que por diversas razones ya no existen, entre ellas, la falta de apoyo

---

<sup>7</sup> Universidad Autónoma de Nayarit. Dirección de Medios. “Arranca el ‘Carro de Comedia’, de la Compañía de Teatro sobre Ruedas de la UAN”, Tepic, Nayarit, 20 de mayo de 2006. <http://medios.uan.edu.mx/comunicados/vercom.php?1255>. Consulta: 29 de agosto de 2008.

<sup>8</sup> También conocido como “Brigadas de Teatro CONASUPO de Orientación Campesina” creado en 1971, con la intención de crear un puente de comunicación con el campesinado de zonas rurales, llevando funciones de cortas de teatro europeo (En su primera etapa) con el fin de atraer su atención y poder proporcionar información sobre los programas de la CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares).

económico. En el actual año, 2009, está por arrancar el proyecto *Carreteatro: un drama itinerante* que, con el apoyo del programa *México en Escena* de CONACULTA<sup>9</sup>, tiene planeado presentarse en espacios al aire libre a través de una camioneta que se transforma en escenario.

Restaría que desear que el efecto inspirador se causara en otras instituciones y de manera perdurable, para poder llegar a otros numerosos habitantes, considerando el impulso cultural que significaría si se institucionalizara y fomentara la formación de teatros ambulantes, como los concibió Federico García Lorca<sup>10</sup>, parafraseando las palabras del una vez miembro de *La Barraca*, Jacinto Higuera, y expandir así los beneficios y la belleza que este tipo de teatro integra.

El Carro de Comedias de la UNAM, a través de su esfuerzo y trabajo ha trascendido sus objetivos. De suma importancia es el contribuir a revalorar este tipo de teatro, llámese al aire libre o de calle, demostrando que cualquier espacio es digno de respeto mientras se encuentre lo esencial: un público y un trabajo de calidad comprometido, logrando que el acontecimiento teatral suceda.

Como *La Barraca*, el Carro de Comedias está trazando caminos y dejando huellas, convirtiéndose también en un ejemplo a seguir; ejemplo que, se desea, como “...una semilla de mostaza, si nos ponemos bíblicos...”<sup>11</sup> poco a poco se multiplique.

## **4.2 Las representaciones y los públicos**

La gran variedad y cantidad de lugares y públicos que el Carro de Comedias ha recorrido en su andar, desde sus presentaciones en escuelas y pequeños poblados de México hasta su participación en el *2º Festival de Teatro Universitario Thespis 2001* en Jerusalén, Israel, ha proporcionado una sustancial experiencia y aprendizaje.

---

<sup>9</sup> Programa de fomento a proyectos independientes del país dedicados a las artes escénicas, creado para estimular la autonomía artística a la vez que la descentralización de las actividades artísticas. En este caso, el proyecto mencionado es presentado por la *Compañía del Foro Quinto Piso*.

<sup>10</sup> *Op cit.*, Higuera C.

<sup>11</sup> Enríquez, José Ramón, “Carro de Comedias de la UNAM. Procesión de urgencia”, en *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, Año 2, Números 12/13, octubre-diciembre de 2003. p.29.

Como integrante de esta compañía, puedo atestiguar lo revelador de tener contacto con tan diversas personas y observar su respuesta ante nuestro trabajo. En este último punto que se centra el presente apartado, describiendo las peculiaridades y reacciones de algunos de esos públicos ante las obras, considerándolo relevante en tanto que constituye un medio evaluador del proyecto. Tal descripción se enfocará principalmente al periodo y eventos ocurridos durante mi participación como integrante del mismo (2001-2004), dada la cercanía personal con dichos eventos. Resta aclarar que la intención no es hacer un recuento minucioso, sino únicamente exponer lo más representativo.

#### • **El Centro Cultural Universitario**

Como producto de la UNAM, se decidió que el Carro de Comedias fuera parte de lo mostrado en el Centro Cultural Universitario, eligiendo la explanada entre la fuente y la escalinata de acceso al Teatro Juan Ruiz de Alarcón, considerando además el numeroso público latente que existe en él, dado que buena parte de las personas que visitan el CCU, aún cuando van a una función definida, una alta porción llega sin un objetivo claro sobre lo que desea ver, encontrándose entre su indecisión al Carro a su paso, con el atractivo extra de ser gratuito. Paralelamente a interceptar a estas personas en su camino, la compañía podría entretener a los que están en espera de la presentación a la que se dirigen. En la actualidad, siendo el Carro de Comedias mucho más conocido, a este público ocasional se han agregado las personas que vienen de diferentes lugares para asistir exclusivamente a sus funciones.

El Centro Cultural Universitario, tanto por el tiempo que tiene de haber sido creado (Década de 1970) como por ser un lugar donde convergen diferentes expresiones artísticas, es hoy en día un tradicional punto de encuentro generacional. Muchas de las personas que acuden lo han hecho con frecuencia desde años atrás y por consiguiente cuentan con un bagaje cultural y gusto por presenciar ese tipo de actividades. Sin embargo, existen otras tantas que no han tenido esta costumbre y que muy probablemente llegan a este sitio siendo la primera vez que observan un

espectáculo artístico. Otras diferencias más se pueden encontrar: variedad en edades, grado escolar, oficios y profesiones, todo con su consecuente nivel intelectual. Por ejemplo, entre los aficionados al arte, hay noveles y veteranos, tanto como los que son artistas y los que nada tienen que ver con tal profesión. En el lado opuesto se encuentran los estudiantes de secundaria y preparatoria de escuelas públicas principalmente, que con la actual tendencia de enviarlos a presenciar eventos artísticos, representan un público nuevo, al que se suman los padres y hermanos pequeños de éstos que los acompañan y para los que normalmente también es una ocasión inédita. Es por tanto que el público del Centro Cultural puede ser realmente ecléctico, intelectual, social y económicamente hablando.

Ante tal diversidad de características, consecuentemente las reacciones son igual de diversas. La respuesta de un público nuevo y “fresco” es casi opuesta a la de gente dedicada al teatro, por ejemplo, que por lo regular observa con actitud crítica; el primero se entrega emocionalmente con mayor facilidad que el segundo, aunque no es una regla. Pese a esta diferencia, en muchas ocasiones la representación lograba cautivar a ambos sectores, obteniendo buenas críticas por parte de los que podríamos llamar “más conocedores”.

En cuanto a ese público nuevo, de quien se dice puede ser sorprendido con cualquier cosa, a la vez puede resultar difícil de persuadir. Como comenta Alonso Ruiz Palacios: “...el público no perdona (...) si hay algo que no le gusta lo vas a saber en el acto.”<sup>12</sup> En el caso de los jóvenes estudiantes enviados por sus maestros al teatro, se debe considerar que van de manera obligada por una calificación y no precisamente por gusto y decisión propia, añadiendo que se encuentran en una edad burlona, rebelde, en la que pocas cosas les gustan y convencen. Con todo, irreprimible ha sido el encanto que las obras representadas por el Carro han provocado en ellos, lo cual se ha manifestado tanto en el transcurso de la función con sus risas y aplausos, como al final, acercándose a los actores para pedirles un

---

<sup>12</sup> *Op cit.*, Villalpando, A., “Una nueva etapa...”

autógrafo, para preguntarles dónde estudiar teatro, para tomarse una foto con ellos o sólo para conocer a quienes han dado vida a lo que acaban de presenciar.

En el resto de espectadores la respuesta era muy similar, destacando sólo que en los de edades avanzadas, había una manifestación de agradecimiento, formulada a veces en palabras directas o en el gesto de su rostro; agradecimiento que nace cuando alguien nos brinda una emoción agradable o simplemente nos conmueve.

Es de resaltar la reacción del público ante la obra del *Retablillo de Don Cristóbal*, en la que, a pesar del lenguaje y escenas grotescas, como el momento en que Rosita engaña a Cristóbal con sus amantes, a menudo estaba rodeada de niños, no generando espanto moral en sus padres y, por supuesto, mucho menos en los niños, a quienes las situaciones sólo les parecían sorprendentes y chistosas, muy probablemente sin entender lo que pasaba. Común era verlos correr con gran curiosidad hacia atrás del escenario para ver qué era lo que sucedía. Lo especial del caso es que nunca vimos a un padre que se llevara a sus hijos por considerar que la obra fuera poco adecuada para su edad, quizá comprendiendo que finalmente todo era un juego; juego del que ambos disfrutaban.

Tanto en el *Retablillo* como en *El villano en su rincón* y las subsecuentes que hasta ahora he podido presenciar, ha sido verdaderamente asombrosa la comunicación que se logra entablar entre el espectáculo y el público; los rostros encantados, las risas, los comentarios entre sí de aprobación y reconocimiento y los aplausos espontáneos durante el desarrollo de la obra o los prolongados al concluir. Grata experiencia a la que el público ha respondido llenando cada vez más la explanada del Centro Cultural Universitario cada fin de semana, de un modo que recordaría las presentaciones de *commedia dell'arte* en las plazas del Renacimiento.

#### • **Las funciones en las escuelas del DF**

Aun cuando el Carro de Comedias se ha presentado en diferentes grados y tipos de escuelas, no todos los años ni todos los montajes han cubierto ese perfil, ya que la agenda de funciones es muy variable. Por fortuna, con *El villano en su rincón* sí se

logró recorrer numerosas escuelas, en parte por el lapso prolongado de la temporada, en parte por la sencillez de su anécdota, comprensible para todo público y en parte por haberse inscrito en la programación de teatro para escuelas de la SEP, que se dirigió a secundarias y a algunas primarias.

Inicialmente se pensó que sería difícil en éstas últimas, ya que, independientemente de la sencillez de la anécdota, la obra estaba en verso y definitivamente no era teatro infantil. Contrario a esta creencia, resultó que en la mayor parte de la representación los alumnos se mantenían interesados y divertidos, incluso en las ocasiones donde estuvieron incómodamente sentados bajo el sol. Si probablemente no entendían cada parte de la obra, captaban la historia global y mostraban interés por ciertos personajes, emocionándose la música y los detalles cómicos. El teatro generaba su magia más allá de las palabras. Al finalizar, los niños gritaban a los actores en una especie de juego, llamándolos por el nombre de su personaje, corriendo y escondiéndose luego o acercándose para tocar los objetos de utilería que les intrigaba fueran reales o no, como la fruta y el pollo artificiales.

En las secundarias, inversamente a lo pensado, llegó a ser más difícil conservar el interés. Al principio, asombrados por la música y la transformación del carronato, los estudiantes prestaban total atención, pero aproximadamente a media representación esta comenzaba a dispersarse y sus pláticas y risas a aumentar. Sin embargo, no sucedió así con todas las escuelas ni todos los alumnos. En numerosos casos permanecían muy concentrados siguiendo la trama, acercándose al final para comentar su disfrute. Asimismo, en una que otra ocasión, a pesar de que al inicio se mostraban con poco entusiasmo por tratarse de un teatro tipo “callejero”, fuera de un foro con luces y gran escenografía, su actitud cambiaba conforme se desarrollaba la obra, terminando con un aplauso de satisfacción.

El *Retablillo de Don Cristóbal* gozó de menos oportunidades de presentarse para primarias, debido tanto a que ya no se inscribió al programa de la SEP como a su temática, que aun cuando nunca se reprimió su representación por el hecho de haber niños entre el público, se consideró que tampoco debía dedicarse a un público

compuesto exclusivamente de éstos; razonamiento de los profesores, por principio, de quienes dependía presentar la obra en su plantel. En cambio, sí se presentó en secundarias particulares, con lo que fue posible observar una diferencia en su reacción. Si el *Villano* podía parecer poco atractivo para esta edad, el *Retablillo*, por contener temas que inquietan en esa etapa adolescente así como por lo peculiar y gracioso de los personajes y situaciones, les emocionaba en sumo grado. La escena de *Rosita* con sus amantes causaba asombro, diversión y morbo, especialmente en los hombres, quienes se reían nerviosamente haciendo sus bromas acostumbradas. Su aplauso indicaba que se habían divertido, acercándose después para conocer a los actores, preguntándoles sobre la obra.

Similarmente sucedió con los preparatorianos, quienes se conectaron mejor con el *Retablillo* que con *El Villano*; éste gustaba, pero el primero “prendía”. La diferencia se encontraba en la madurez de los jóvenes de este nivel escolar en comparación con los de secundaria, asumiéndolo con otra actitud. En ambas obras se aproximaban a preguntar o comentar sobre aspectos como dónde estudiar teatro, en qué otro lugar y cuándo se presentaba la compañía, felicitar a los actores por su trabajo, con una apreciación del montaje en sí mismo.

En las profesionales, las dos obras tuvieron similar respuesta: los estudiantes tanto se divertían como apreciaban las cualidades del montaje. La ventaja en este caso era que nadie estaba obligado a ver la obra como en las otras escuelas; ahí se acercaba quien lo deseaba pues, aún cuando la función se anunciaba con anticipación, muchos no se enteraban, tomándolos por sorpresa y atrapando su curiosidad. Dentro de este tipo de público hubo presentaciones memorables. Una ocurrió con *El villano* en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales de Acatlán (ENEP). La llegada del Carro cautivó desde la primera llamada, incrementándose conforme se desarrollaba la acción. Los alumnos se aglutinaron, acomodándose donde les fue posible, aprovechando los pasillos de los segundos pisos. Con todo y la lejanía, en tanto que la explanada es muy grande, parecía ser que la voz y el mensaje llegaban a ellos, pues se mantuvieron atentos y conectados con cada parte

de la historia, lo que se ratificó con su aplauso final prolongado, los comentarios y las felicitaciones.

Como si fueran los tiempos de los juglares (...) el grupo Carro de Comedias arribó la tarde del miércoles a la plazuela del Centro de Idiomas de la ENEP Acatlán (...) Los pasillos, escaleras y jardineras se convirtieron en las gradas donde se reunieron más de 200 espectadores, quienes se dispusieron a disfrutar de la comedia. Alumnos que presenciaron la obra coincidieron que el Carro de Comedias es algo que los motiva a asistir de manera frecuente a presenciar espectáculos de la misma naturaleza.<sup>13</sup>

Otra presentación muy especial sucedió con el *Retablillo*, igualmente en uno de estos planteles. Durante la representación se podía percibir la total compenetración de los espectadores con la obra, reaccionando a cada acción, incluso en instantes inesperados. Al final, se veía en los rostros esa expresión tan especial de contento, de espíritu lleno y de respeto. Tal era la conexión entre el público y los actores que, en un momento, habiendo ya concluido la función y mientras un compañero proporcionaba datos, una actriz estornudó de repente, a lo que casi todos sorprendentemente al unísono dijeron ¡Salud! Ese pequeño detalle que puede parecer trivial, demostró cuán involucrado estaba el público con lo sucedido en la escena, al grado que todo lo que les pasaba a los personajes *les afectaba*, siendo el estornudo una parte más de la obra al que reaccionaron, constatando que se había logrado un vínculo, una estrecha e interactiva comunicación. Estaba vivo.

En los casos donde se mostraba apatía o desagrado, como en los alumnos de secundaria, cabe tomar en cuenta ciertos aspectos. Es de señalar que su respuesta ante las obras varía de un sitio a otro, siendo por lo general menos “exitosas” en sus planteles que en el CCU. En ambos casos están obligados, pero pareciera que el hecho de acudir libremente cuando ellos lo deciden y en un espacio asignado de antemano para un espectáculo, los predispone de forma distinta. En la escuela su mente divaga en diferentes cosas: sus amigos, el juego, las clases. En cambio, en un lugar de eventos, llegan con la idea de que van exclusivamente a presenciar un

---

<sup>13</sup> *Op cit.*, Velasco, E., “Escenifican *El Villano...*” p.16.

espectáculo para divertirse y nada más. Difícilmente he observado, tanto en mi experiencia en la compañía como espectadora de ella, que este tipo de público tenga actitud apática o se aburra en las funciones del Centro Cultural, ante lo que se puede concluir que el problema no era tanto la obra, sino las circunstancias. El teatro genera su propio espacio, pero sin duda el entorno también influye a que se cree.

A primera vista, las reacciones de entusiasmo presentadas por los adolescentes podrían parecer poco trascendentales o superficiales, sin lograr en ellos un efecto más a fondo. No obstante es preciso recordar que para llegar a profundizar sobre cualquier campo del conocimiento, el impulso primario ha sido el gusto y el entusiasmo por ese campo, que es lo que el Carro de Comedias busca por principio.

#### • **Giras por los Estados**

Conforme al objetivo de llevar el teatro a donde fuera posible, la compañía trató de acudir a todas las poblaciones donde fue invitado, tomando en cuenta que las personas de provincia tienen escasas oportunidades de presenciar eventos artísticos. Haciendo un recuento global, el Carro visitó entre 2001 y 2004 tres cuartas partes del Estado de Guanajuato, varias ciudades, pueblos y comunidades de San Luis Potosí, Veracruz y Chiapas, otros cuantos del Estado de México y diferentes colonias de ciudades como Guadalajara, Aguascalientes, Querétaro, Zacatecas, Cuernavaca, Taxco, Acapulco y Cozumel.

Recorrer tal cantidad de caminos implicó conocer gran cantidad y diversidad de personas, encontrando como se ha dicho, una variedad de respuestas ante nuestro trabajo, lo que, sumado al contacto personal con la gente, nos permitió saber un poco más sobre la ideología y tipo de vida de cada población en conjunto y no sólo las individuales. Nos dimos cuenta de los contrastes que existen de una provincia a otra, fuera del a veces fortuito concepto en que se les encasilla. Por principio, es preponderante señalar la actitud abierta y el ánimo dispuesto que en su mayoría tienen esas personas ante las actividades artísticas. En varios lugares fue como

llegar a una tierra virgen donde las emociones estaban a flor de piel, ajenas a bloqueos mentales, donde de nueva cuenta estuvieron incluidos los niños.

*El villano en su rincón*, dada su temática, personajes y sencillez de la anécdota, logró casi siempre una gran empatía con todos los públicos. Una de las giras más fructíferas con esta obra fue en Chiapas en el 2001 durante el *Festival Cervantino Barroco*, llevado a cabo en San Cristóbal de las Casas y sus alrededores. Durante los tres días de estancia de la compañía, se realizaron promedio de dos funciones diarias en diferentes espacios cada una; y el último día, atendiendo a la petición de los organizadores y con el deseo de abarcar tanto como fuera posible, se efectuaron tres. Esto generó tanto emociones como reflexiones. Una de ellas sucedió en una comunidad cercana a San Cristóbal, llamada El Cerrillo, teniendo como fondo precisamente un cerro así como una pequeña iglesia y un público compuesto de alumnos de primaria. Prácticamente a lo largo de toda la representación, los niños estuvieron sumergidos en la risa; una risa abierta, agradable, cálida. Pero lo más peculiar que había en ellos era su mirada, pocas veces encontrada en otro grupo de niños: clara, fresca, confiada, sin temor, entregados completamente a la diversión. Al finalizar, su calidez los llevó a acercarse a nosotros, a abrazarnos cariñosamente y a solicitarnos los acompañáramos a la tienda para comprar dulces, no queriendo despegarse de nuestro lado. En otras zonas, la gente se entusiasmaba desde el momento de vernos pregonar la función y acudía emocionada a verla; desafortunadamente también hubo casos en que el clima o el lugar no ayudaron. En la primera presentación, por ejemplo, soplaba mucho aire y los espectadores estaban muy alejados, por lo que fue una representación un tanto fría, con poco contacto con el público. Pese a ello, resultó productivo para nuestro aprendizaje.

Otra de las representaciones especiales sucedió en San Juan Chamula. Poco antes de comenzar, los organizadores trajeron una parte del que sería nuestro público, presentándose ante nosotros una interminable fila de niños, en tanto otra masa de espectadores se colocaba en las partes altas cercanas para alcanzar a ver, todos al parecer muy entusiasmados; momento realmente impresionante. Al inicio, como en

los casos de jóvenes de secundaria del DF, las canciones y los instrumentos musicales causaron gran alboroto, pero conforme fue transcurriendo el tiempo su atención comenzó a perderse. La diferencia se encontraba en que, mientras los niños de secundaria se dispersaban por estar inmersos en su propio alboroto, los de Chamula parecían no entender nada, como algo totalmente ajeno. A mitad de la función ya resultaba difícil controlarlos, teniendo que acelerar la representación para terminar pronto, pues realmente ya nadie escuchaba ni atendía a ella.

Reflexionando posteriormente sobre lo sucedido, consideramos que la razón quizá no sólo estaba en el lenguaje de difícil comprensión para ellos o en el contexto en el que se veían vestuarios y objetos extraños, sino en el tema mismo, donde se presentaba justamente algo muy conocido por años, ante lo que reaccionaron con desconfianza y rechazo de manera automática: el poder y la opresión sobre los débiles. Es sabida la condición de pobreza y discriminación de los indígenas de Chiapas, de lo que San Juan Chamula es una representación clara. Siendo una de las pocas comunidades conformadas sólo por gente de origen indígena, es una sociedad muy cerrada que trata de conservar sus tradiciones, pero no por una razón gratuita. Su historia está marcada por la constante intervención de los “civilizados” quienes han pretendido modificar sus costumbres tanto como aprovechar su mano de obra a bajos costos, tomando ventaja de su necesidad económica y condición, sin olvidar la respectiva segregación por sus diferencias.

Ante esta información, por mi parte, pude comprender un poco algo de lo encontrado en estos niños: en su mirada, distinta a la de muchos otros niños conocidos durante los viajes, se podía ver claramente un tipo de infelicidad, rencor y la desconfianza mencionada. Me cuestioné entonces sobre la pertinencia o el considerar como un acierto, el llevar este tipo de teatro “civilizado” a lugares como este, donde creo difícil genere un conocimiento o al menos un gusto; no de entrada. Si el difundir conocimiento no puede considerarse erróneo, en la medida que intenta ampliar los horizontes de estas sociedades para su propio crecimiento a la vez que crear un vínculo y una mejor convivencia con ellas, no puede ser de golpe ni como

una imposición más. Las instituciones debieran por principio interesarse en lo que a aquéllas importa y no introducir por preferencia lo que así mismas gusta. El teatro se ha tomado como herramienta didáctica y es valiosa su labor, pero también es preciso recordar que antes ha sido expresión del pensamiento y sentir propio de los pueblos, colaborando en despejar sus conflictos internos o externos; punto importante que el proyecto del Carro de Comedias o cualquier otro debería considerar.

En el Estado de Guanajuato, dentro del festival *Cervantes por todas partes* (Ahora llamado *Vive la magia de la cultura*), el cual presenta actividades artísticas prácticamente en todas las poblaciones de la entidad, proporcionó otras valiosas experiencias. De nueva cuenta deseando abarcar lo más posible, se realizaron dos presentaciones diarias, cada una en diferente poblado y durante el periodo de cinco días, haciéndolo por dos ocasiones con *El villano*, con lo que se visitó alrededor de 17 lugares. El entusiasmo era visible desde el momento en que recorríamos las calles pregonando con el vestuario puesto y tocando instrumentos. Resaltó que el público se componía principalmente de adultos de edad avanzada, para quienes la experiencia era muy agradable, no faltando comentarios de agradecimiento. En Pueblo Nuevo aconteció algo muy particular. Cuando llegamos a preparar todo para la función, la plaza lucía totalmente vacía y las calles aledañas escuetas, por lo que creímos no habría público. De un momento a otro y poco antes de iniciar, los habitantes comenzaron a salir de sus casas, algunos con su banquito en mano para sentarse, como ya preparados de antemano para la ocasión y gustosos por tener casi afuera de su casa, algo tan emocionante como una función de teatro. Ésta estaba programada a las 18:00hrs y desafortunadamente por falta de experiencia, nos colocamos debajo de unos enormes árboles, los cuales, pasando 25 minutos de haber comenzado, se llenaron de pájaros cantantes con un impresionante volumen ensordecedor que hacía casi una tortura continuar, pues ni nosotros lográbamos escucharnos. Con todo, el público, deseoso de no perder la oportunidad de tal evento, permaneció en sus lugares, haciendo también un esfuerzo por entender lo que restaba de la obra, hasta el fin.

Por otros rumbos, en un pueblo del Estado de México llamado Ocoyoacac, de donde era originario uno de los actores, la llegada de la compañía parece haber sido un acontecimiento casi único, pero quizá no más excepcional de lo que fue para nosotros. La función se anunció por un carro con bocinas que desde un día antes recorrió las calles invitando a las personas; incluso en la Iglesia, nos comentaron que al final de la misa el padre incitó a sus oyentes a asistir. Nos sentíamos como en las películas que hablan de pueblos lejanos y antiguos donde la llegada del circo era el suceso esperado durante años, pues la gente acudió en tal número (Podían contarse alrededor de 1500 personas), que se diría que tres cuartas partes del pueblo estaban ahí, en tanto que es una población pequeña. Debido a esta magnitud, se ocuparon algunos micrófonos para ayudar a la proyección de la voz y los sonidos, gracias a lo cual un mayor número de personas pudo disfrutar la obra con menor dificultad. Ciertamente el poder de convocatoria fue altamente impulsado por el padre del actor, quien difundió el hecho de que su hijo actuaría, lo que siempre emociona a los habitantes de un lugar cuando saben que un originario puede ser causa de orgullo. Cualquiera que haya sido el motivo, la gente asistió con entusiasmo, quedando agradecida y contenta por haber sido parte de tal evento.

*El villano en su rincón*

**San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2001**



*Retablillo de Don Cristóbal*

**Aguascalientes, Ags., 2003**



En cuanto al *Retablillo de Don Cristóbal*, dada la peculiaridad de su temática y tratamiento, la respuesta de los espectadores resultó interesante debido al contraste entre unos sitios y otros. Fuera de lo ordinario, el estreno se realizó en un poblado llamado La Paz, en San Luis Potosí, con un grupo de espectadores de todas edades, reunidos en la escalinata de una plaza. Ante el nervio de nuestra primera función y la incertidumbre de su efecto, encontramos una respuesta sorprendentemente maravillosa. Sólo podíamos escuchar frescas y sonoras risas en momentos que no habíamos esperado. Durante algunos efectos de sonido, los niños corrían emocionados y muertos de la curiosidad hacia atrás del escenario para tratar de descubrir qué provocaba aquello que les parecía tan raro y misterioso. Destacable a mencionar, es que los adultos no se preocuparon en lo mínimo por las escenas o el lenguaje grotesco de la obra: a la par de los niños, se reían sin tapujo alguno, como ante lo más simpático y natural del mundo; tampoco corrían a apartar a sus hijos del descubrimiento de lo que originaba los sonidos extraños de *Rosita* y sus amantes.

Un año atrás, *El villano* se había presentado en ese poblado, donde por ser de las primeras veces en que se presentaba una obra de teatro, los actores hicimos el acostumbrado recorrido por las calles anunciando la representación a ritmo de tambores, trompeta y platillos. No recuerdo con precisión la cantidad de personas que asistieron ni su respuesta, pero sí su sorpresa y curiosidad al oír y ver pasar al grupo de comediantes, de manera que para la función del *Retablillo* ya no hubo necesidad de hacer esa tarea, en tanto que el público acudió solo y en gran número, quizá porque los organizadores se encargaron de hacerle publicidad o bien por aquella previa experiencia.

Muy diferente a lo sucedido en esta y otras tantas poblaciones, fue el recibimiento en Guadalajara. El noventa por ciento de las presentaciones que se dieron en esta ciudad se pudo percibir su desaprobación. Se veía a personas mover la cabeza como diciendo “no está bien que presenten este tipo de cosas”, resultando notorio que algunos se retiraban para que sus hijos no la presenciaran, y no tanto por tener otras cosas que hacer, constatándose al acercarse los papás al final para

hacernos precisamente ese comentario. Otros, simplemente no se reían, como no sintiéndose permitidos a gozar de semejantes faltas a la moral. Raro fue el que no se espantó y disfrutó de la picardía de la obra con su hijo en hombros y que incluso nos felicitó. En Chiapas pasó algo similar, donde hubo quienes comentaron que les parecía muy tosca y grosera. No obstante, las reacciones morales ante el *Retablillo* constituyeron un porcentaje menor en comparación con el número de lugares donde las escenas no causaron mella en los pobladores, comprobando que no toda la provincia es tan conservadora como se piensa.

En ambos casos del *Retablillo* y *El villano*, hubo situaciones a vencer por sobre el contenido de las obras, suscitados por agentes externos como el clima y las condiciones en derredor, teniendo los espectadores que aguantar en ocasiones un sol tremendo o demasiado ruido. En Chiapas nos tocó presentarnos dentro de una feria, la que obviamente estaba inmersa en un gran escándalo debido a los juegos mecánicos, la música y el bullicio general. La función, por lo tanto, se concentró en la voz, pero aún así resultó difícil hacernos oír y mantener el interés de la gente. Varios continuaron pegados al escenario deseando entender lo más posible, pero otros tantos se retiraron. En otra población, Charcas, San Luis Potosí, nuevamente una feria nos rodeaba al igual que un impresionante número de personas (Un mínimo de 2,000) que ocupaban toda una explanada y otras partes altas que, pese a la gran distancia que los separaba del escenario, se conservaron atentas esperando el momento de la función. Al contemplar tal dimensión, comprendimos que ni llegando al máximo de nuestra proyección vocal, sería posible que los más lejanos nos oyeran, agregando el plus del ruido circundante de la feria. En esta ocasión era evidente que la mayoría no escuchaba nada y que no hacían el esfuerzo, seguramente a sabiendas que era imposible lograrlo. A pesar de todo, continuaron ahí, observando de lejos, y aunque sin responder precisamente con expresiones explícitas ante las escenas, muy atentos, como frente a algo excepcional.

### • Otros espacios

En dos ocasiones la compañía se presentó ante presos de reclusorios. La primera vez ocurrió con *El Villano* en el CEFERESO, penal de alta seguridad ubicado en el Estado de México donde se encuentra buena parte de los criminales más peligrosos. Desafortunadamente por sus características, a última hora nos avisaron que no podía pasar el carromato, debiendo efectuar la presentación en un pequeño auditorio, teniendo que adaptar el montaje en pocos minutos, prácticamente de manera improvisada, sin duda restándole encanto. Se juzgaría que la obra les resultó tierna y dulzona, incluso infantil, quizá por el tipo de público que se trataba, no faltando comentarios o expresiones de burla o incredulidad hacia las escenas de romance, por ejemplo, así como groserías, chiflidos de coqueteo hacia las actrices y alusiones irrespetuosas como “¡Mira, ahí está tu abuelita!” –refiriéndose al personaje de *Belisa*–. Lo más peculiar sucedió en la escena donde el *Rey* con su espada otorga el título de nobleza a *Feliciano*, en el que se escuchó a uno decir “¡Córtale la cabeza!”.

La siguiente vez le correspondió al *Retablillo* en una cárcel de San Luis Potosí, en que sí fue posible introducir el carro, colocándolo tras de un alambrado que lo separaba de los presos. A diferencia de *El Villano*, esta contenía más “jugo” de donde sacar diversión para un público de esas características, como el lenguaje burdo y las escenas de los amantes, que les causó gran hilaridad. Al terminar, varios llamaban al personaje de *Rosita* en una especie de coqueteo y complicidad pero sin ser irrespetuosos, a diferencia de los reclusos del Estado de México. En ambos, fue evidente su condición: sus risas no eran plenas como las de otros públicos; parecían quedar atoradas, correspondiendo al tipo de vida y lugar.

Totalmente fuera de lo esperado, significó el asistir al *2º Festival Internacional de Teatro Universitario Thespis, 2001* en Jerusalén, Israel. Por comprensibles razones económicas, nuevamente el carro no pudo llevarse y la función se ofreció en un teatro cerrado, para lo que se hicieron, entonces sí con tiempo, las modificaciones correspondientes. A pesar de su ausencia y el lógico efecto en los actores, el montaje encantó a muchos. Los comentarios destacaron la ambientación creada por los

propios actores, con la música en vivo y los diferentes sonidos que los ubicaban en cada espacio de la historia, sin ser indispensable entender del todo el idioma.

A través de la historia, el teatro itinerante o ambulante ha mostrado y expandido conocimiento, como una parte de su labor, voluntaria o involuntariamente. Su carácter viajero le ha permitido tener contacto con diferentes personas y culturas, obteniendo información que lleva y trae de un sitio a otro. Como tal, el Carro de Comedias también se ha desempeñado como un recolector de datos sobre el pensar y sentir de cada población, representando un testimonio importante acerca de lo que somos como país y aun cuando no sea uno de sus propósitos y no se lleve registro de ello, las crónicas aquí expuestas son una evidencia. Por mencionar sólo un ejemplo, la idea de encerrar a las personas que viven en provincia dentro de un solo concepto de ingenuidad, prejuicio o cerrazón moral, no es una verdad generalizada. Quienes así las catalogan, sólo por el hecho de vivir fuera de la llamada “civilización”, realizan un juicio superficial, sin analizar ni evaluar el grado de las características que les adjudican en comparación con las de los propios civilizados. Muchos habitantes de provincia pueden tener una mayor apertura al mundo que los propios ciudadanos, pues toman la vida con todos sus matices, lo que las hace estar más abiertas y dispuestas, como una tierra virgen.

El Carro de Comedias de la UNAM constituye mucho más que un proyecto de ambiciones meramente artísticas o institucionales. Su valor es el de un embajador cultural y humano, en tanto que el teatro en su más pura esencia es expresión, encuentro y búsqueda de entendimiento entre los individuos y sus culturas.

### **4.3 Problemas a resolver**

La trayectoria de la compañía se ha llenado de triunfos y metas alcanzadas gracias al trabajo de todos sus colaboradores, como se ha dicho, permitiéndole andar sobre un camino bastante firme y llegar hasta este punto. Mas, pese al esfuerzo y los buenos resultados, se ha enfrentado a situaciones adversas que, aunque se han tomando las

medidas necesarias para resolver varios de esos inconvenientes, otros persisten. Los principales están ligados a sistemas burocráticos y administrativos y algunos otros a áreas organizativas y de responsabilidades personales. Su existencia no ha sido suficiente para mermar su buen desempeño, pero su resolución le permitiría alcanzar de mejor manera sus objetivos y pleno desarrollo.

Se ha indicado que el carromato se transporta a través de una camioneta, por lo que se requiere un chofer y una atención mecánica constante, de lo que inicial y fundamentalmente depende que el carro camine y llegue a sus destinos. Cuestiones simples y fáciles de resolver en apariencia, pero que no lo han sido. Hay que mencionar que la transportación, manejo y acomodo del remolque es una labor que no es nada sencilla, por increíble que parezca, lo que han podido corroborar varias personas. Resulta casi como manejar un tráiler, agregando que ese tráiler debe andar por diferentes tipos de caminos y colocarse en espacios a veces muy estrechos. Esta labor se ha encomendado desde sus orígenes al mismo productor ejecutivo, Armando Ruiz, quien es verdaderamente un experto en dicha tarea y, hasta ahora, el único que la ha podido realizar con eficiencia y responsabilidad, por lo cual posee un gran valor, pero a la vez un gran temor si se reflexiona que entonces sólo de él puede depender que una representación se lleve a cabo.

Desde tiempo atrás se ha intentado integrar a otro chofer, pero se han presentado varios inconvenientes. Por principio, es de señalar que parte de los trabajadores de la UNAM, entre ellos los que laboran como conductores, pertenecen a un sindicato, el cual llega a determinar cuándo y cuánto pueden laborar sus trabajadores, en lo que se incluye la revisión puntillosa de horas extras. Conjuntamente, los trabajadores tienen ciertos derechos que les permiten no asistir a trabajar ciertos días, ante lo cual la UNAM no puede hacer nada, convirtiéndose así en un estar “pidiendo permiso” al sindicato cada vez que el carro necesita moverse o quedarse sin chofer si un día decide no asistir, aunque exista previamente el compromiso de una función. Sucedió en algunas ocasiones, mientras fui parte de la compañía, que el nuevo chofer no llegaba, y dado que él era el chofer legalmente oficial, el sindicato no permitía que

nadie más hiciera su labor, por lo que la función tenía que ser cancelada absurdamente por esta razón. Asimismo, con esa persona se corroboró la importancia de contar con integrantes comprometidos con el proyecto. El chofer mostraba poco interés en capacitarse en la maniobra del remolque, teniendo el productor ejecutivo que hacer el trabajo cuando aquél ya no sabía cómo resolverlo. Igualmente resultaba inaudita su falta de responsabilidad, habiendo ocasiones en que la camioneta se quedaba sin gasolina a medio camino por su falta de previsión. Con todo, a pesar de su no eficiencia y aunada a que no trabajaba precisamente todo el tiempo pues compartía con el productor ejecutivo horas de manejo mientras él dormía, su pensamiento tergiversado y fuera de lógica, lo llevaba a exigir el pago total y absoluto de cada minuto extra pasado de sus ocho horas reglamentarias.

Similarmente relacionado, la labor organizativa y de coordinación de la compañía, fundamental para su desarrollo, hasta ahora también se ha conferido a una sola persona. Desde el año 2000 Luis Mario Vivanco ha efectuado el enlace entre ésta y sus solicitantes, así como coordinado la producción y demás aspectos requeridos para su funcionamiento, en conjunto con Armando Ruiz. Sin poner en duda su buen desempeño, innegable en tanto los resultados ya vistos, en opinión de Mónica Raya esa área necesita ser reforzada: “Un proyecto con tal envergadura como lo es el Carro de Comedias no puede, caer la responsabilidad en una sola persona; requiere de todo un plan de gestión que abarca desde el buscar y programar más lugares a dónde pueda ir, hasta el tener el control de que el vestuario esté listo con la anticipación suficiente para que los actores ensayen, o que la camioneta ya haya sido reparada y no se descomponga en pleno viaje, etc. En fin, un trabajo de producción que ellos solos ya no pueden hacer a estas alturas; están rebasados”.<sup>14</sup>

En otros temas, se encuentra la mala organización de quienes solicitan las funciones, situación que se presenta a menudo en provincia. Aún cuando se les hace saber con anticipación los requerimientos, como es el elegir un sitio donde la camioneta tenga acceso y pueda colocar el remolque, indicando incluso las medidas

---

<sup>14</sup> *Op cit.*, Barajas, T., “Mónica Raya”, entrevista...

de éstos, así como la posibilidad de contar con sillas y una lona, no dejan de surgir casos en que no se tienen las características solicitadas, ante lo que el equipo tiene que enfrentarse en el momento y tratar de resolverlo, a veces improvisando y aventurándose a la suerte, o bien, cancelando la función cuando, por ejemplo, llueve, ya que aun cuando los actores no se preocupan por mojarse, el escenario por ser construido de madera no puede darse ese lujo. Tales circunstancias son verdaderamente difíciles de controlar por depender de terceros, quienes además de vivir a otro ritmo, muchas veces no tienen la experiencia en este tipo de eventos. Pero también porque, justamente, no se cuenta con esa coordinador extra que personalmente y con tiempo se encargue de supervisarlos.

A pesar de esos incidentes, se ha demostrado que prácticamente no hay impedimentos para que la compañía haga su trabajo, buscando siempre alternativas para no cancelar la función si los requerimientos no están al cien por ciento: si la explanada donde debe colocarse el remolque tiene escalones, se usan tablas, piedras y hasta personas, incluyendo a los actores para empujarlo y ayudarlo a subir; si definitivamente no es posible acceder al espacio que le había conferido, se busca otro en que pueda realizarse; si no hay camerinos o algo similar donde los actores se cambien, lo hacen en la camioneta o en el hotel antes de llegar; si la multitud es enorme y no hubo micrófonos ambientales que ayuden, los actores hacen uso de sus herramientas corporales y vocales hasta el límite para que el mensaje llegue. En otras palabras, el grupo pone ante todo el deseo de cumplir con los objetivos del Carro de Comedias.

No obstante, a la vez ha insistido en educar en cuanto al respeto e importancia hacia su trabajo y labor. Si bien no se niega a adecuarse a las circunstancias, también exige atención y cuidado, lo que implica hacer todo lo posible para proveer lo solicitado para su representación. No ha faltado quien considere que tiene el deber de presentarse como y donde sea, con la actitud anticipada e intencionada de no preocuparse por tener lo requerido; gran problema que refleja el poco valor que se

otorga a este “tipo” de artistas. Actitudes ante las que la agrupación sí se ha rehusado dar la función, con la intención de hacer notar que su oficio merece estima.

Pero, el respeto hacia la profesión teatral debe iniciar por los realizadores, lo cual por desgracia es lo menos común. Pocos son los que tienen una conciencia de responsabilidad con sus compañeros y con la empresa o institución que los contrata. En México reina la costumbre de irse con el mejor postor, aunque ello implique el incumplimiento de compromisos anteriores, a lo que el teatro de la UNAM, no ha sido ajeno. En una época el Carro sufrió altibajos por esta causa, debido a las libertades que ofrecía a sus integrantes para realizar trabajos externos. Hubo casos en que los actores se involucraban en proyectos que interferían en la programación de la compañía, o bien, la abandonaban por atender otras ofertas. A partir de estas situaciones, se han tomado medidas para hacer entender a los actores –no sólo del Carro de Comedias sino del teatro en general de la UNAM– que, aún cuando ésta es una institución generosa y comprensiva, hay un acuerdo y un contrato de por medio que deben ser respetados, como sucedería con cualquier otra empresa.

Paralelamente la institución ha tratado de beneficiar a sus empleados, entre lo que se encuentra el aumento a su sueldo, apreciando que su labor es tan digna como la de cualquier actor, famoso o no, lo que a la vez ha significado un paliativo para reducir su falta de compromiso. Sin embargo, la UNAM como empresa todavía tiene asuntos que atender en el campo artístico, el cual no goza de los beneficios que otras áreas tienen. Un ejemplo es el seguro médico, con el que los actores no cuentan a pesar del tipo de trabajo que realizan, lo que se está intentando resolver por otras vías. “El teatro debe dejar de verse como un jueguito, un pasatiempo. Hay una brecha enorme porque dentro de la gestión cultural se comprenda la profesionalización del teatro”.<sup>15</sup> De esta manera, la valoración de la actividad teatral si bien comienza por creadores, a su vez requiere de una infraestructura que apoye su tarea y dedicación, en lo cual aún queda camino por recorrer.

---

<sup>15</sup> *Ídem.*

Y otros campos que continúan en proceso además de los administrativos, son los relativos al desempeño actoral, donde entra el trabajo del director con el actor y el de éste consigo mismo. En el ámbito teatral, son conocidas las variaciones que por lo regular tiene la vida de una puesta en escena, no teniendo siempre desde el inicio y hasta el final de su temporada igual nivel interpretativo, lo que incluso puede suceder de una función a otra. Durante el tiempo que a mí correspondió como integrante, el Carro de Comedias padeció de estas inconsistencias. En varias ocasiones su desempeño no estuvo al cien por ciento, que podía notarse cuando el público no se adentraba en la obra, independientemente de que el tema no le entusiasmara. Una de las razones comunes entre los actores, es la mala concentración, que afecta la comunicación grupal y por ende el resultado global. Situaciones que son consideradas normales, pero que no pueden dejarse pasar cuando llegan a una etapa en que suceden a menudo.

Prácticamente en todas las primeras funciones de cada montaje, se generó una magia total, casi sin pensarlo; la disciplina del trabajo era reciente. Desafortunadamente, con el tiempo y las repeticiones, se iban perdiendo detalles, frescura y con ello la magia. Algunas veces se realizaron ensayos para “recordar” lo que se había olvidado o “limpiar” lo que estaba de sobra; lamentablemente no sucedió con frecuencia. Quizá el director consideró que debía dejar que los actores y la obra tomaran su propio camino, no pareciéndole conveniente mantener la puesta en escena eternamente inmutable. Pero, en una apreciación muy personal, estimo que no resultó del todo la mejor estrategia, por lo ya dicho. La ejecución actoral debería constantemente renovarse, hacer reajustes para recuperar la frescura y la precisión en las cuestiones técnicas. Cuando en la compañía se hacían estas rectificaciones, la diferencia era muy notable. Lo percibíamos como actores y se reflejaba en el contacto con el público; era como si el montaje volviera a nacer. Esto requiere un tiempo y dedicación amplios, que ciertamente a veces no es posible, pero que el teatro necesita si ha de buscar la excelencia; excelencia que depende tanto del talento como del trabajo continuo.

En cuanto a la visión del teatro de calle, algunos dirían que la agrupación aún tiene mucho por aprender, como el estar más dispuestos a la improvisación, aprovechando los agentes externos de cada lugar. Sin objetar que podría ser un entrenamiento positivo, por ahora no es su estilo ni lo que busca. Lo importante ha sido ofrecer al público un producto de calidad, usando las formas y el lenguaje necesarios para comunicarle el mensaje, cautivarlo y emocionarlo.

El Carro de Comedias de la UNAM, continúa en proceso de experimentación, aprendizaje y cambios, quedando todavía mucho por ver y esperar de él. Un ejemplo es el montaje de una tragedia; evento poco común en este tipo de teatro que, de llevarse a cabo –ya que apenas ha surgido como idea–, ojalá pocos se puedan perder. Mientras tanto, sigue recorriendo el camino de su vida, buscando, como todo acto humano, la mejor manera de *existir*.

## CONCLUSIONES

Observando la trayectoria del teatro desde los tiempos remotos y hasta la fecha, éste ha demostrado que sólo requiere dos acciones: un actor representando una historia y un espectador mirando tal representación. De la relación íntima entre ambos dependerá que se genere ese peculiar estado de integración mental y emocional que varios llaman *magia teatral*. Es decir, lo único que precisa es el elemento humano.

El espacio, que inevitablemente dicho acto involucra, se ha utilizado a conveniencia para colaborar a que ese estado se logre, ya sea transformándolo por cuestiones técnicas y de comodidad o llenándolo con objetos físicos para motivar la ficción. Sin embargo, puede estar vacío o ser cualquiera, lo que no evitará que la *magia* se cree, lo que se atestigua desde los antiguos griegos.

Mas, a pesar de los largos siglos que muestran lo que es verdaderamente primordial en el fenómeno teatral, esta información parece haberse olvidado. En el caso de México, prejuicios en cuanto al tipo de lugar en que se desarrolla una representación, entre otros aspectos, lo han recluso en concepciones estrechas y poco convenientes, cultural y artísticamente hablando, de modo que, tanto se ha quedado sin espectadores, como se ha alejado del grueso de la población.

En nuestro país, aun con sus etapas y temporadas de gran convocatoria, el abandono de los teatros por parte del público se ha agudizado por lo menos en los últimos 30 años. Pocos son los montajes que logran una audiencia alta y algunos de esos casos, con sus imponentes y orgullosos números, siguen constituyendo una minoría si se compara con el resto de la población, además del muy delimitado perfil de personas que convoca. Simultáneamente, parte de esas obras exitosas corresponden a un tipo comercializado cuyo principal objetivo es ganar dinero y por lo que su atracción se basa en producciones espectaculares y lenguaje fácil, por lo regular escaso de creatividad, utilizando contenidos y esquemas repetitivos,

obedeciendo a patrones de la cultura de masas que crea estándares de comportamiento.

No siendo la cultura fase primordial en los proyectos gubernamentales, es una lucha más a contracorriente. El esfuerzo de algunos que, conscientes de la importancia de las actividades humanísticas, han impulsado instituciones y proyectos tratando de contrarrestar el empuje de todo este entorno, resultan débiles frente a la indiferencia generalizada de las políticas culturales, así como a las administraciones mal enfocadas que desperdigan su inversión en aparatos burocráticos, descuidando los propios proyectos artísticos. A esto se aúna un entorno globalizado enfocado en lo material, el consumismo y lo digerido, entre otras cosas.

Pero más allá de la responsabilidad de los gobiernos y el entorno adverso, la actitud de los creadores no ha colaborado en mejorar la situación. Encerrados en su propio mundo, debatiendo sobre las vanguardias estéticas y técnicas, han olvidado atender los intereses de su público, creando un teatro espacial y conceptualmente elitista cobijado por un intelectualismo extremo, achacando a la deficiencia educativa la falta de espectadores, por lo cual éstos no captan sus conceptos; conceptos que, curiosamente, en ocasiones ni su propia elite entiende. Han perdido de vista que, si bien el pueblo mayoritario puede no tener los conocimientos suficientes para entender ciertos códigos, posee la inteligencia del sentido común, el instinto, las emociones. El reconocer que viven desconectados de ellos y que necesitan encontrar los medios para reconquistar su interés, adentrándose en ese mundo en que están inmersos, sería uno de los pasos claves para recuperar su atención. Parafraseando las palabras de Peter Brook: el ser humano se interesa ante todo por la vida que conoce.

Agregado a la conveniencia de reencontrar ese público perdido, en tanto es la base que los artistas necesitan para sobrevivir, se encuentra el deber social de expandir los horizontes culturales del mayor número de habitantes, fortaleciendo sus valores humanos a través de las expresiones artísticas a fin de lograr una mejor

calidad de vida, como lo ha afirmado el gobierno federal. Deber cuyo cumplimiento y continuidad depende de ambas partes.

Y si el teatro en general en México ha padecido soledad, el de calle o al aire libre, ha enfrentado una situación peor. Despreciado y descuidado por largo tiempo, fruto de realidades, pero también del prejuicio y cerrazón que se ha mencionado, va con pasos lentos hacia su revaloración. Por sobre las clasificaciones en que lo encierran, en tanto que si es o no inherente artísticamente al espacio en que se ejecuta o si posee elementos como ambiente festivo, gran margen de improvisación, entre otras cosas, sus hacedores y críticos necesitan igualmente voltear atrás y observar la historia, para entender lo que es verdaderamente esencial. Un ejemplo es la *Commedia dell'arte* que, a pesar de ser muy evocada por el concepto actual, su delimitación escénica, uso elementos escenográficos y largas tiradas de texto, no cabría en dicha catalogación. Como ella, otras manifestaciones “callejeras” presentes en todas las épocas, corroboran que los medios y formas pueden ser múltiples, fuera de conceptos o dentro de muchos, mientras se alcance el objetivo supremo: ser atendidos, comprendidos, disfrutados.

Bajo esta consigna y siendo su característica suprema el efectuarse al aire libre, entonces el teatro de calle, que hoy aparece como algo nuevo, en realidad ha existido desde siempre. Por desgracia, también ha sido alcanzado por una valoración que parte de lo espectacular. Las crónicas sobre artistas extranjeros están llenas de halagos hacia la inmensidad física de sus montajes, señalando, en contraposición y por consecuencia, la casi inexistencia del teatro de calle en México.

Aunque es difícil decir cuanta gente o compañías se dedican a este tipo de teatro en nuestro país, debido a la poca información al respecto, indagando por diversos medios se ha conocido la existencia de varios grupos que trabajan en este ámbito. Ellos coinciden en que este teatro necesita un lenguaje especial, distinto al de sala, por lo que se ocupan en la búsqueda y experimentación de formas que convivan y comuniquen con las circunstancias de la calle. Pero, realizando un análisis de sus montajes, quizá tampoco cabrían todos en el concepto mencionado. Cuidan

presentar un producto visual que cubra las necesidades de la convención, pero su apoyo sustancial es la manera en que desarrollan la representación: la estructura dramática, el desenvolvimiento espacial y, principalmente, la relación entre actor y público. Con estos elementos, alejados de sustanciosos presupuestos y aprendiendo sobre la marcha, puesto que no hay escuelas formales que enseñen las artes de la calle, grupos como éstos han logrado tanto una calidad artística como una intercomunicación con sus espectadores. No obstante, lo que sí es verdad y de importancia, es que no todos tienen el mismo nivel, siendo pocos los que le dedican tiempo completo, comparados con los que se enfocan al teatro de sala. Para muchas de las nuevas agrupaciones esta disciplina aún no es parte central de sus objetivos: varias nacen sólo para algún festival y luego se desintegran.

Es en este punto donde se encuentra la problemática central: la falta de profesionalización, la poca constancia en búsqueda de la dignidad artística, así como un apoyo económico del gobierno que, nuevamente en disputa, más que destinarse para hacer vistosas producciones, debe estar dirigido a la creación y mantenimiento de los proyectos culturales. A la par, entender que, en lugar de enfrascarse en catalogaciones infructuosas, lo importante de este, y todo el teatro, se encuentra en lograr la comunicación con el público, atrapar, seducir, con los medios que sean necesarios, mientras el compromiso con la calidad no se aplace. Como todo, no hay fórmulas. El fin es desarraigar la mala fama del teatro de calle y generar interés otra vez en los pobladores, empresarios y gobierno, como en los creadores mismos.

Bajo este panorama y como parte de la atención que en los últimos años se ha dedicado a este tipo de teatro, intentando crear a través de él un vínculo más cercano con ese grueso de población olvidada, con una intención de difusión cultural así como una conquista de nuevos públicos, surge la compañía del Carro de Comedias de la UNAM, insertándose acertadamente y cumpliendo con buena parte de las necesidades de este entorno.

Similarmente a *La Barraca* de Federico García Lorca, su modelo inspirador, el Carro de Comedias ha llevando teatro clásico universal de forma gratuita a una

enorme y variada cantidad de lugares donde ha sido observado por personas de todas edades, niveles sociales e intelectuales. Pero, fundamentalmente, ha brindado un teatro que conjunta tanto calidad como un lenguaje accesible a todo ese tipo de personas, creando un vínculo entre los clásicos y el mundo contemporáneo, haciéndolos comprensibles y cercanos a la gente de hoy, de una manera sencilla, aunque tampoco totalmente fácil o ligera. A través de su estructura de madera, metal y ruedas, en una especie de carreta remolcable que evoca el teatro medieval, ha mostrado escenificaciones con medios modestos y esquemas distintos a los habituales –como los comerciales– que permiten se valore el trabajo –su precisión, limpieza, creatividad, ingenio y desempeño actoral– por encima de lo espectacular.

La prueba de ello se puede encontrar no sólo en la cuenta de sus 300,000 espectadores o en la larga lista de espera de quienes solicitan su presencia, o en los otros tantos cientos de personas que regresan cada temporada a ver sus representaciones en el CCU, con lo que ha triplica el promedio de asistentes a los foros de la UNAM y con una menor cantidad de funciones, sino también en los rostros sonrientes, las expresiones de complicidad que se pueden observar mientras éstas transcurren, así como sus comentarios de “Muchas gracias”, “El tema me hizo pensar en...”, “Me gustó lo que hicieron. ¡Qué buen trabajo!”. Por lo tanto, no sólo ha logrado una conexión con las personas y su presente (Objetivo que muchos han intentado pero no logrado, presentando versiones que resultan distanciadas, ajenas al público), sino que también ha forjado una mejor apreciación de la labor artística. En consecuencia, aun cuando por sus características algunos no lo clasificarían como *de calle*, la compañía ha contribuido a que este tipo de teatro deje de considerarse de poca valía, estimando su ejecución por sobre las características espaciales.

Por otra parte, igualmente ha cubierto aspectos importantes del medio teatral en nuestro país. El hecho de conformar la compañía por un proceso de selección, habla de una búsqueda de excelencia, de ganarse un lugar y no ser actor invitado como regularmente se hace el teatro en México, con lo que además brinda empleo a sus

propios universitarios y a egresados de cualquier escuela de arte dramático del país, ofreciendo una oportunidad laboral que trasciende el “compañerismo”.

Comprendiendo que era necesario “sacar” al teatro de sus espacios habituales y llevarlo hasta los lugares cotidianos de forma gratuita para que todos pudieran asistir, es decir, cambiando los rígidos esquemas que lo han convertido en algo exclusivo, su carácter itinerante le ha permitido tener contacto con diferentes personas y rasgos culturales, lo que representa un testimonio importante acerca de lo que somos como país, y aun cuando no sea uno de sus propósitos y no se lleve registro de ello, es un valor agregado más en tanto lo que puede aportar como embajador cultural y humano.

Los inconvenientes que se han suscitado, son agentes que deben resolverse para un mejor desempeño; no obstante, no han sido traba para que el proyecto cumpla sus objetivos. La labor de todos los que lo han integrado a lo largo de sus diez años de existencia, ha permitido que su estructura sea más fuerte que los problemas. El Carro de Comedias de la UNAM finalmente continúa en proceso de aprendizaje y cambios. Quizá tome los consejos de quienes abogan por las características puras del teatro callejero o quizá continúe sólo avocándose a lo que considere más adecuado como hasta ahora lo ha hecho.

En su recorrido de vida, que busca la mejor manera de existir, pueden suceder muchas cosas, tanto la inspiración de más proyectos similares que, en conjunto con el de la Universidad de Nayarit sigan rompiendo las fronteras espaciales y culturales de nuestro país, o bien, eventos tan poco comunes como la representación callejera de una tragedia. Pero lo que sin lugar a dudas no se desea esperar, es el ya no poder contar con su gratificante y cautivadora presencia, dejándonos de llevar a través de la apertura intelectual y estética, al concierto de nuestra mente y emociones, es decir, a nuestro espíritu.

## BIBLIOGRAFÍA

Baty, Gaston y Chavance, René, *El arte teatral*, 2ª ed, México, FCE, Tezontle, 1992.

Beezley, William H., English Martin, Cheryl and French, William E., *Rituals of rule, rituals of resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, EUA, 2a Ed., Scholarly Resources Inc, 1994. pp. 291-293.

Breyer, Gastón A., *Teatro: el ámbito escénico*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1968.

Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1990.

\_\_\_\_\_, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, ALBA Editorial, 1994.

Cruciani, Fabrizio, *Arquitectura teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994 (col. Escenología).

\_\_\_\_\_ y Falletti, Clelia, *El teatro de calle*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992.

D'Amico, Silvio, *Historia del teatro dramático*, Tomo I, México, UTEHA, 1961, (Manuales UTEHA No. 107/107a Sección II Arte).

\_\_\_\_\_, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, México, UTEHA, 1961, (Manuales UTEHA No. 108/108a Sección II Arte).

\_\_\_\_\_, *Historia del teatro dramático*, Tomo III, México, UTEHA, 1961, (Manuales UTEHA No. 109/109a Sección II Arte).

\_\_\_\_\_, *Historia del teatro dramático*, Tomo IV, México, UTEHA, 1961, (Manuales UTEHA No. 110/110a Sección II Arte).

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 6ª ed, Barcelona, Lumen, 1981.

*El teatro en México. BIANUARIO 1994-1995*, México, INBA, CITRU, 1996.

Flickinger, Roy Caston, *The greek theatre and its drama*, Chicago, University of Chicago, 1960.

Frischmann, Donald H., *El nuevo teatro popular en México*, México, CITRU, INBA, 1990.

Galván, Felipe y López, Julio César (antol), *Teatro comunitario de la Región de los volcanes. Antología 2002*, México, CONACULTA-FONCA, 2002, (col. Tablado Iberoamericana).

Huerta Calvo, Javier (dir), *Historia del teatro español*, Tomo I, Madrid, Gredos, 2003.

Lesky, Albin, *La tragedia griega*, 3ª ed., Barcelona, Labor, 1970.

Macgowan, Kenneth, *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1964.

Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, 6ª ed., Madrid, ESPASA-CALPE, 1969, (col. Austral).

Nicoll, Allardyce, *Historia del teatro mundial desde Esquilo hasta Anouilh*, Madrid, Aguilar, 1964.

Schoenberg, Jean-Louis, *Federico García Lorca. El hombre-La obra*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.

Soria Olmedo, Andrés (Selecc), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989.

## HEMEROGRAFÍA

“Arranca el Carro de Comedias en la Facultad de Derecho”, *Gaceta UNAM*, México, núm.3,475, 13 de agosto de 2001. p. 15.

“Arte libre al aire libre (Entrevista a Juan Carlos Moyano Ortiz)”, *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, núm. 59, enero-marzo de 1984. pp. 100-107.

“El villano en su rincón, nueva propuesta del Carro de comedias”, *Gaceta UNAM*, México, núm. 3,434, 22 de febrero de 2001. p. 20.

Enríquez, José Ramón, “Carro de Comedias de la UNAM. Procesión de urgencia”, en *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, Año 2, Números 12/13, octubre-diciembre de 2003. p.29.

Cruz Bárcenas, Arturo “En dos siglos, lo espectacular se ha vuelto preponderante para el teatro: Savarese”, en *La Jornada*, Secc. Espectáculos, México 25 de octubre de 2003. p. 9ª.

García, Juan Manuel, “Foros independientes. El espacio de la actividad teatral en Guanajuato” en *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 2, Números 8/9, mayo-junio de 2003. p.41.

Garza, Hernando, “El público es lo que importa” en *Paso de gato. Boletín mensual de teatro*, Año 2, Núm.23, junio de 2007. pp. 5-6.

Grajales Pineda, Lizett, El ‘Retablillo de Don Cristóbal’: carcajadas y efusivos aplausos”, *Diario de Chiapas*, Chiapas, 6 de noviembre de 2003, Secc. 3ª Llamada. pp. 108-109.

Herrera, Claudia/ Palapa, Fabiola, “El Presidente presentó el Programa Nacional de Cultura 2007-2012” en *La Jornada*, Secc. Cultura, Año 24, Núm. 8374, martes 11 de diciembre de 2007. p. 5ª.

Jiménez Real, Edgardo, “El arte como proceso de revolución y cambio”, *Gaceta Sistema Incorporado*, México, Año 5, núm. 34, agosto de 2001. p. 9.

Johnson, Rodrigo, “Cuando el teatro está en la calle”, *Escénica*, México, Nueva Época, núm. 4, marzo-abril de 1991. pp. 34-37.

Kosta, Leonardo, “La Casa de la Cultura y el teatro” en *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 6, Núm.29, abril-mayo de 2007. pp. 54-55.

Leñero Franco, Estela, “Teatro en la calle”, en *Proceso*, Secc. Cultura, No1513, 30 de octubre de 2005. p. 80.

Moyano Ortiz, Juan Carlos, “Aproximación a la calle como ámbito escénico y escenario abierto”, *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, núms. 61 y 62 julio-diciembre de 1984. pp. 71-82.

\_\_\_\_\_, “La circunstancia estética del teatro callejero”, en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, núm. 69, julio-septiembre de 1986. pp. 2-10.

*Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 1, Núm. 5, noviembre-diciembre de 2002. pp. 14-45.

*Paso de gato, Revista mexicana de teatro*, Año 2, Números 12/13, octubre-diciembre de 2003. pp. 18-47.

Ramírez, Fausto, “La teatralidad en su rincón”, en *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 6, Núm. 34, julio, agosto, septiembre de 2008. p.68.

Serrano, Daniel, “Mexicali a secas”, en *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Año 7, Núm. 36, enero-marzo de 2009. pp. 52-53.

Solano, Michelle, “Teatro. Festival Internacional de Teatro de Calle (I D)”, *La Jornada*, México, 9 de noviembre de 2003, Secc. Masiosare. p.12.

Soto Millán, Eduardo, “Cultura y presupuesto” en *Proceso*, México, No. 1620, 18 de noviembre de 2007. p.80.

Velasco, Eduardo, “Escenifican El villano en su rincón”, *Reforma*, México, 6 de abril de 2002, Suplemento Estado, Secc. Cultura y diversión, p.16.

“Visita el Plantel El Carro de Comedias de la UNAM”, *Pasos del sur. Gaceta del CCH Sur*, México, Año XXIII, núm. 194, 9 de julio de 2001. p. 5.

## **DIRECCIONES CONSULTADAS EN INTERNET**

Cortés Vélez, Heriberto, “Los Jugadores unieron a 400 espectadores”, en *Cambio de Michoacán*.  
<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=53413>. Consulta: 6 de mayo de 2008.

Cruz Bárcenas, Arturo, “En este género, la locura no es algo peyorativo, dice Adán Soto, de La Bulla,” en *La Jornada*, Secc. Espectáculos, 22 de octubre de 2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/22/a13n1esp.php>. Consulta: 22 de febrero de 2007.

\_\_\_\_\_, “Inició el Festival Internacional de Teatro de Calle”, en *La Jornada* Secc. Espectáculos, México 16 de octubre de 2006. <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/16/a20n2esp.php>. Consulta: 22 de febrero de 2007.

Higueras Cátedra, Jacinto, “Recuerdo del Teatro Universitario LA BARRACA fundado por Federico García Lorca”. <http://www.higuerasarte.com/jh-barraca-textos.htm>. Consulta: 15 de febrero de 2007.

Morales Muñoz, Noé, “Festival Internacional de Teatro de Calle”, en *La Jornada*, Supl. La jornada semanal, No.505, 7 de noviembre de 2004. [http://www.lajornada.unam.mx/2004/11/07/sem\\_noe.html](http://www.lajornada.unam.mx/2004/11/07/sem_noe.html). Consulta: 20 de febrero de 2007.

Rodríguez Pagán, Juan Antonio, *Lorca: poeta dramático*, en <http://cuhwww.upr.du.edu/exegesis/ano10/v27/jrodriguez.html>. Consulta: 3 de noviembre de 2006.

“Teatro de Calle, nexos entre tradición y modernidad”, Entrevista a Bruno Bert en *Crónica*, Secc. Culturas, 1º de octubre de 2003. [http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_notas=87173](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=87173). Consulta: 19 de enero de 2007.

Villalpando, Agustín, “Entrevista exclusiva con Alfredo Michel Mondenessi sobre su nueva traducción de la Comedia de los Errores de Shakespeare”, en *Enkidu Magazine*: [http://enkidumagazine.com/art/2007/200807/e\\_2008\\_043\\_a.htm](http://enkidumagazine.com/art/2007/200807/e_2008_043_a.htm), Consulta: 22 de julio de 2008.

\_\_\_\_\_, “Los jugadores de Gogol en el Carro de Comedias de la UNAM”, en *Enkidu Magazine*: [http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E\\_059\\_010506.htm](http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E_059_010506.htm). Consulta: 6 de mayo de 2008.

\_\_\_\_\_, “ ‘La cultura, los beneficios de la cultura no pueden estar encerrados en un solo edificio’. Entrevista exclusiva con Mónica Raya, Directora de Teatro UNAM”, en *Enkidu Magazine*, [http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E\\_061\\_010506.htm](http://enkidumagazine.com/art/2006/010506/E_061_010506.htm). Consulta: 6 de mayo de 2008.

Villegas Hernández, Jorge, “*En la quincena Julio César*. Una obra de del Carro de Comedias de la UNAM” en <http://www.galeriasnet.com.mx/com/jvh/teatro/septiembre05/juliocesar.htm> Consulta: 6 de mayo de 2008.