



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

UNA SENDA DEL ARTE MILITANTE

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS
PRESENTA

GABRIEL RAMOS CARRASCO

ASESORA:

DOCTORA PATRICIA PENSADO LEGLISE

MAYO 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Quiero agradecer a Patricia Pensado por invitarme al proyecto y tenerme paciencia en el trabajo conmigo.

Al seminario de Historia Oral que me involucró y me convenció de la importancia de este trabajo.

A los profesores que se tomaron un tiempo para leerme.

A mi familia.

Índice:

Presentación.....	4
Introducción.....	8
La historia oral y la construcción de un discurso histórico	8
El imprescindible análisis.....	13
La memoria como materia prima.....	16
Algunos problemas metodológicos	19
El artículo publicado.....	25
Enrique antes de CLETA.....	30
Surgimiento de CLETA.....	31
El vuelco hacia el trabajo popular	38
Surgimiento de El Llanero Solitito.....	44
La propuesta estética de CLETA.....	47
Navegar por el movimiento social con la bandera del arte.....	51
Apertura democrática y Reforma Política	57
El militante según Enrique Cisneros	61
Conclusión y análisis.....	64
Primera parte, la trayectoria de vida amarrada al contexto en que se desenvuelve.....	64
Segunda parte, arte y militancia	77
Arte y sociedad.....	77
Teatro popular latinoamericano.....	84
Estructuras y estrategias de un teatro militante	92
Bibliografía.....	103

Presentación

El primer acercamiento con el Programa de Historia Oral del Instituto de Investigaciones Sociales “Dr. José María Luís Mora” fue a través del servicio social que realicé con la Maestra Graciela de Garay, en el que colaboré en la preparación de las entrevistas a estudiantes y maestros del Instituto Anglo Mexicano de Cultura dentro del proyecto de historia oral del mismo.

Al inicio no entendía bien la pertinencia de la realización de entrevistas personales, pero al trabajar directamente con las fuentes, fui comprendiendo que cada narración retrataba la situación social de la comunidad del Anglo y del papel social que cumplía el Instituto. Más aún, la revisión global del mosaico de entrevistas me dio una visión de conjunto de un sector social (clase media alta de mediados del siglo XX en la Ciudad de México) y de sus principales preocupaciones e intereses, de cómo se concebía el estudio del inglés como un lujo cultural más que como una necesidad de progreso, de cómo para muchas amas de casa sin preocupaciones económicas (producto del momento histórico social que se estaba viviendo) el Anglo resultaba una salida de la monotonía, de la propia visión de este sector sobre el devenir histórico de la segunda mitad del siglo XX, etc. Del mismo modo, asomaban en las historias de vida muchas referencias sobre la conformación de la colonia británica en México, sus estrategias para mantener la unidad y cohesión identitaria en un país que no era el suyo, el trabajo de difusión de su cultura en nuestro país (correspondiendo al momento de la historia mundial que se estaba viviendo), la teoría pedagógica desarrollada a partir del Instituto sobre la enseñanza del idioma inglés, por mencionar sólo algunas cosas que me llamaron la atención. Quedé intrigado sobre el trabajo de la historia oral y sus posibles alcances.

Terminado el servicio social me integré, a invitación de la Dra. Patricia Pensado Leglise, al proyecto de investigación titulado “Historias de vida. Participación política y social en la segunda mitad del siglo XX” bajo su responsabilidad, el cual es parte del Programa de Historia Oral del Instituto Mora con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Ahí comencé a trabajar en el artículo que aquí se presenta, al mismo tiempo que me fui adentrando más en la disciplina de la historia oral. En las primeras conversaciones con Patricia Pensado y con el Dr. Gerardo Necochea García de la

Dirección de Estudios Históricos (DEH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), fui entendiendo el proyecto como una gran red de historias de vida de militantes de izquierda que confluirían en varios puntos comunes y que por lo tanto ayudarían a generar una visión global de varios aspectos de la trayectoria de la izquierda y el devenir de la lucha de clases en México.

Me entusiasmó la idea de participar y aportar a dicho proyecto otras experiencias para analizar, pero antes tuve que convencerme del sentido y la importancia de la herramienta con que estaba trabajando: la historia oral. Además de las lecturas sobre aspectos teóricos y prácticos de la historia oral, fue la discusión con compañeros y amigos lo que me fue convenciendo del proyecto: a la crítica de realizar un trabajo en función de una sola persona, lo cual se veía como caudillista y poco interesante, supe responder que el presente no es un artículo sobre una persona, sino un artículo sobre un proyecto de historia oral. Otro comentario decía que no es posible hacer historia a partir de las fuentes orales, pues no hay ninguna garantía de que los sucesos contados serán verdad, ante lo cual yo comprendía que la importancia de las fuentes orales no reside tanto en su veracidad como en la cosmología que revelan distintos actores sociales frecuentemente olvidados.

En este camino de certidumbre y confianza hacia la historia oral fueron importantes las lecturas de los clásicos de la oralidad como Alessandro Portelli y Paul Thompson. La influencia más fuerte vino de las oportunidades que tuve de presentar este artículo y discutirlo con historiadores orales latinoamericanos en el Seminario sobre Militancia Política y Social en América Latina, que se realizó con la participación del Dr. Pablo Pozzi de la Universidad de Buenos Aires y la Dra. Jilma Romero Arrechavala de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua¹, entre otros, en el mes de agosto del 2007; y dentro del Seminario Permanente de la Asociación Mexicana de Historia Oral en las sesiones que correspondieron al Proyecto Memoria, Expectativa y Experiencia en el cual fueron presentados varios trabajos de análisis de historias de vida, que se celebró durante el mes de marzo del 2008. En estas dos oportunidades la discusión y opiniones sobre distintos trabajos de historias de vida, y sobre el mío propio, ayudaron a aclararme muchas dudas sobre la pertinencia de la historia oral como metodología para la creación de conocimiento

¹ Coautores del libro por publicar producto de este proyecto junto con la Dra. Patricia Pensado Leglise, el Dr. Gerardo Necochea Garcia y la Dra. Marieta de Morais Ferreira de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

histórico y social y a convencerme de la riqueza de esta disciplina en el ámbito de las ciencias sociales.

Por último asistí al XV Congreso Internacional de Historia Oral, organizado por la Asociación Internacional de Historia Oral (IOHA), celebrado del 23 al 26 de septiembre en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. En dicho Congreso tuve un acercamiento importante a una amplia gama de trabajos sobre la historia oral que se realizan en todo el mundo con distintos temas. Ahí me convencí del importante aporte de la historia oral para el rescate de la memoria, su transformación en herramienta para el análisis social y la creación de conciencia histórica más allá de las fronteras académicas.

Entre más cercanía he tenido con el trabajo de la historia oral, más me voy convenciendo de la importancia de desarrollar esta disciplina y de sistematizar los frutos que puede ir dando hacia el futuro. Hoy considero que la historia oral no es sólo un método para indagar sobre las visiones particulares del pasado, sino que se trata de una herramienta vital del análisis social, sobre todo de problemas contemporáneos y/o incómodos para la memoria oficial del poder.

Producto de este proceso de acercamiento a la historia oral y de la investigación correspondiente es el artículo “Una senda del arte militante” que a continuación se presenta y que será publicado en la revista especializada en Historia Oral *Guanajuato, Voces de su Historia*, en el número 9, dirigida por José de Jesús Gutiérrez Guerrero, editada por el Laboratorio de Historia Oral del Centro de Investigaciones Humanísticas de la Universidad de Guanajuato, que coordina la doctora Ada Marina Lara Meza.

La materia prima de este trabajo son las entrevistas realizadas a Enrique Cisneros en junio y agosto de 2007, su desarrollo y su análisis se hace en el marco de la historia oral como disciplina. En este punto, el reto es lograr convertir a la memoria y al relato personal en una fuente de la historia política y cultural de México, y al mismo tiempo reconstruirla y resignificarla. Para lograr lo anterior, es importante construir puentes que permitan el desplazamiento entre los distintos contextos que se presentan al rearmar esta historia: los que son definidos por los grandes momentos históricos que delimitaron el rumbo de la sociedad mexicana, y los que son construidos en torno al trabajo concreto de militancia

política y artística del entrevistado, el espacio referencial en el que su discurso histórico y su memoria se han afianzado.

El asunto más específico que se toca en las entrevistas, la historia de vida del entrevistado, es al mismo tiempo la historia del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) y de toda una corriente de trabajo tanto artístico como político que ha sobrevivido casi 40 años; esta, en última instancia, es la historia que preferentemente se abordará. Dicha corriente ha permanecido por muchos años fuera de la esfera oficial, con absoluto desconocimiento de parte de los espacios de poder en la política y la cultura y construyendo una historia que se entreteje a la largo de la experiencia de vida de muchos individuos, pero que la mayoría de las veces no alcanza para una afirmación colectiva. Es muy poco y muy disperso el material que registra esta historia dentro de la historia del arte, de la cultura, y de la militancia política en México, ante esta situación, la fuente ideal viene a ser la historia oral. De este modo, la historia oral reafirma uno de sus aportes más importantes: el de darle voz a las historias no oficiales y marginales e insertarlas como figuras actuantes en un contexto más amplio.

Para la realización de este Informe Académico de Artículo Académico Publicado, presento una introducción donde se exponen las ideas teóricas que fundamentan esta investigación de historia oral. A continuación, se presenta el artículo tal y como será publicado en la revista antes citada, para concluir con un análisis preliminar de la historia de vida y de la edición de las entrevistas, respondiendo a los límites fijados por el sustento teórico que se retrata en la introducción.

Introducción

Un acercamiento a la historia oral

“Una diferencia entre las fuentes escritas y las fuentes orales consiste en que las primeras son por lo común documentos y las segundas son siempre actos”

Alessandro Portelli

La orden ya fue ejecutada

La historia oral y la construcción de un discurso histórico

Entendemos aquí a la historia oral básicamente como el relato individual de historias de vida; aunque conscientes de que la historia de vida no es la única acepción de la historia oral, será el punto de partida de este trabajo y de los trabajos de los cuales forma parte este proyecto.

Los inicios de la historia oral con todos sus componentes de importancia se pueden encontrar en la transmisión de la historia comunitaria que prescinde de la escritura. Cuando la oralidad era la forma primordial de la comunicación de textos históricos, se hizo de técnicas de formalización que respondieran al principal reto que acechaba dichos textos: no sucumbir al olvido del tiempo. El texto permanece cuando se separa de su creador y el grupo se lo apropia como una posesión cultural. Por supuesto, el límite de textos acumulados en la memoria es muy acotado, por lo cual se vuelve necesario realizar una selección de los textos que deben ser duraderos y de los efímeros, los que pueden olvidarse por no ser representativos de un largo aliento cultural, sino que sólo reflejan su tiempo.

Con la escritura, el relato oral se libera de la presión de la memoria al mismo tiempo que el discurso individual encuentra nuevas vías de expresión y permanencia. Lo que antes era el problema de la oralidad se vuelve ahora su virtud: su estrecha relación con el momento en que se produce. La espontaneidad que es ahogada en la maquinaria de la escritura permanece en el relato oral, de esta forma la oralidad puede fluir con el tiempo en lugar de resistirlo en pro de la memoria colectiva, el hablante se puede colocar en el centro de su relato, el habla oral se impregna de memoria.²

² Alessandro Portelli, “El tiempo de mi vida. Las funciones del tiempo en la historia oral”, en Jorge Aceves (comp.) *Historia Oral*. Instituto Mora-UAM, México, 1993 pp. 199

La historia oral aparece como práctica académica tratando de rescatar tradiciones históricas en espacios donde no se ha desarrollado la escritura y como la única fuente disponible en el trabajo con la historia reciente. La contemporaneidad con el objeto de estudio hace difícil el acceso a fuentes convencionales y al mismo tiempo lleva casi de forma natural el recurrir a las fuentes orales.

Sin embargo, a partir de ese primer acercamiento por necesidad, la historia oral ha sido descubierta no sólo como una herramienta adecuada para la creación y utilización de fuentes en la investigación histórica, sino que además se ha ido consolidando como una disciplina propia de la historia. El trabajo con la historia de vida aportó más que nueva información, también planteó una nueva perspectiva de interpretación de hechos históricos a partir del trato que a estos le dan las narraciones de los entrevistados.

Una de las primeras virtudes de la historia oral es que proporciona información coherente y arraigada en la experiencia social concreta, esta característica le permite generar nuevas percepciones que ayudan en la construcción de una historia cuya teorización se va creando al mismo tiempo que van surgiendo los descubrimientos. En la creación de la fuente oral, la pregunta prefabricada puede ser modificada en la medida en que el entrevistado se sale del guión, o cuando proporciona elementos que obligan al investigador a cambiar el enfoque de su investigación. De este modo el trabajo de la historia oral es un proceso continuo de prueba de una hipótesis y su reformulación en la medida que avanza la investigación. Esta característica genera una investigación viva teóricamente y con raíces en la realidad.

La historia de vida exige al investigador el trabajo en lo fáctico y lo narrativo, en el referente y el significante, en el pasado, el presente y el espacio entre ambos, ya que los hechos no sólo suceden, sino que son narrados e interpretados. Las fuentes tradicionales de la historia le dan un marco al movimiento de la memoria, un piso parejo. Contrario a la generalización y a los escenarios consensuados y uniformes, las historias de vida proporcionan un piso sinuoso y complejo al análisis de la realidad al presentar estructuras distintivas y particulares que son sin embargo representativas de dicha realidad. Las ilustraciones históricas se presentan como hechos cerrados, como círculos terminados que se refieren sólo a sí mismos, el trabajo con fuentes orales puede y debe romper con esos espacios armónicos.

La historia oral puede abrir un espacio de discusión con la historiografía clásica, pues suele presentar casos y problemas complejos y contradictorios que cuestionen lo que recurrentemente se generaliza o da por sentado como verdad en la producción historiográfica. Cada narración, al ser un pasaje de sucesos que afectan directamente la vida del entrevistado, contiene, en forma y contenido, los rasgos de las relaciones sociales o los procesos históricos que el narrador ha vivido. De igual forma, los testimonios contienen una argamasa cultural casi única en cada caso.

Una crítica recurrente al trabajo con fuentes orales es que la historia de vida resulta poco relevante o poco novedosa en la perspectiva de la historia social, se ve a la presentación de relatos autobiográficos como un bonito adorno, siempre que vaya acompañado de un trabajo formal con fuentes tradicionales. El ensayo de la historia oral no está exento de investigación histórica formal, de hecho debe tenerla como matriz y como punto de llegada. El análisis de la historia de vida debe volver a la discusión de la historia formal, aterrizar y problematizar con sus rasgos y sus aportes, descubiertos en el análisis. Así, el testimonio no sólo adquiere sentido al someterse a un contexto histórico, sino que transforma la percepción que el investigador tiene sobre ese contexto y señala alternativas explicativas de cierta situación histórica, deja de ser un adorno para convertirse en una fuente de conocimiento.

La pregunta frecuente es: “¿Qué aporta la historia oral al conocimiento histórico social?”

Una primera respuesta tiende a la defensa de la individualidad de los sujetos que hacen la historia. Se considera desde este punto de vista que la historia social suele despreciar las decisiones individuales de quien la crea. Hay muchos cambios históricos a todos niveles (económicos, políticos, culturales) cuya raíz se puede rastrear a partir de decisiones íntimas. El análisis de la naturaleza del cambio social en su conjunto está mal concebido si entre las causas del cambio social, además de las presiones institucionales, la ideología abstracta, los grupos sociales de presión, las contradicciones más profundas de la economía y la organización social, no se toma en cuenta “el efecto acumulativo de la presión individual hacia el cambio,” es decir, las decisiones de las personas que causan el cambio social, las

cuales sólo se hacen visibles a través de la historia de vida y su tratamiento en la historia oral.³

Para entender la mecánica de cambio social, es necesario interpretar los estudios sociales abstractos (estadísticos) y las presiones colectivas y sociales, pero también la interacción de las fuerzas sociales a nivel individual: la socialización de ideas y el desarrollo de actitudes que conforman decisiones individuales que acumuladas determinan la dirección y el alcance de los cambios sociales. Un ejemplo de la deformación provocada al excluir la decisión individual del análisis es la relación entre la economía y la dinámica familiar, usualmente presentada la primera como el marco que delimita la acción de la segunda, ocultando o desconociendo la relación recíproca que en realidad existe entre ambas. Hay muchos fenómenos sociales (por ejemplo, demográficos) que se explican en dinámicas sociales que se generan a niveles íntimos. Para un buen análisis histórico es necesario tener presente el cuadro completo con todas sus variables. En el mismo ejemplo, si no se tiene en cuenta la relación economía-familia-ideología, el análisis estará incompleto, pues aunque los recursos económicos (naturales y tecnológicos) son limitantes fundamentales, la economía como construcción social se genera y cambia en la familia y con base en una ideología que se transmite principalmente a ese nivel.

Hay un vacío temporal en la investigación histórica que sólo ve los hechos como tales en estricto sentido y no se preocupa por las vidas de quienes los padecen, la historia oral cubre esos vacíos. El estudio de lo social y del sujeto en particular se ha separado, pero hay que reconocer que la historia se mueve a partir de muchos conflictos y voluntades individuales determinadas por un contexto histórico más amplio, son muchos los hilos que a ambos niveles dan como resultado el acontecimiento histórico. Al buscar la reconstrucción de una teoría a partir de estas dos variables, la historia oral es vital, pues permite conectar la vida individual con la economía social y las vías de formación ideológica (familia, escuela, religión, medios, etc.)⁴

Este rescate de la individualidad no debe entenderse como una glorificación de lo individual en contraposición al análisis social en el devenir histórico. El trabajo de la historia oral no justifica las tendencias que proclaman el fin de lo colectivo en pro de entes

³ Paul Thompson, "Historias de vida y análisis del cambio social", en Jorge Aceves, *op.cit.* pp. 127

⁴ *ídem*

dispersos que ni siquiera por una condición de clase se relacionan. Nada más lejos del trabajo con fuentes orales que la visión de que la individualidad por sí misma hace la historia y que las explicaciones que buscan enfocar la dinámica social, la lucha de clases, las condiciones económicas, etc., son herramientas inservibles en el nuevo siglo. La historia oral justamente trata de aportar a la comprensión de estos amplios enfoques que buscan abarcar la mayor cantidad de los elementos que determinan el devenir social, por eso recurre a los contextos y a la relación primordial con la realidad. El estudio exhaustivo de la individualidad vista de forma aislada y desconectada, sin que ésta sea sometida a un análisis que contemple las condiciones y los elementos económico-sociales en que se desarrolla y con los que se relaciona, es simplemente estéril para la construcción de discursos históricos útiles.

Otra idea importante sobre el aporte de las historias de vida a la historia social, tiene que ver con la capacidad de los relatos autobiográficos de proporcionar información nueva sobre algún acontecimiento que en la historiografía clásica u oficial se ha perdido. Sin embargo, la nueva información que la historia de vida pueda aportar sólo trasciende como hecho histórico si es retomada por más trabajos que evalúen su relevancia.

A partir de la idea del aporte de nueva información se comienza a desprender una de las más importantes virtudes de la historia oral: Por sus propias características, la historia oral aparece tradicionalmente ligada a la historia marginal, a los sectores excluidos de la historia tanto en el terreno social-real como en el terreno académico. En la historia contemporánea, la documentación común de fuentes remite a la perspectiva de las élites. Por lo tanto, con los medios para producir y difundir historia en manos de los sectores que detentan el poder político y/o económico, uno de los mejores instrumentos para la construcción de la historia de las clases subalternas es la historia oral, pues va directo a la memoria de los protagonistas sin pasar por la modulación de los centros de poder (fáctico o académico). La historia oral emerge como una posibilidad de rescatar una contramemoria opuesta a la memoria oficial, una contranarración enfrentada a la historia de los vencedores y a la penetración de una narración hegemónica, en cambio ésta puede situarse fuera del espacio del poder, y representar lo popular, siendo más democrática, forjadora de una identidad entre los grupos sociales dominados. Es decir, la historia oral acerca a las historias no

oficiales a la esfera del trabajo profesional de fuentes históricas y saca al trabajo historiográfico del encierro de los centros académicos para asociarlo a la visión y las reflexiones que sobre la historia hacen los no especialistas.

Por último, al reconocer a los narradores como parte de los elementos que forman la historia social, se fortalece la conciencia de que la historia de vida (privada) es parte de la historia social (pública), lo cual lleva a la aceptación de que las acciones en la primera pueden modificar a la segunda. Al contar una historia de vida, cada individuo se revela como agente histórico que moldea la historia y se construye a través de ella, se adapta y genera prácticas de acuerdo a las situaciones que se le presentan, es parte viva de esa historia y, por lo tanto, puede modificar el curso de los acontecimientos.

El imprescindible análisis

La historia de vida sin reflexión poco aporta por sí misma a la historia social sino pasa por un proceso analítico y por la contextualización de la experiencia. El principal valor de dicha historia florece en el momento de su análisis, en la mediación que se ejecuta entre la historia contada y el entramado de relaciones sociales cotidianas que dicha narración describe. La mayoría de estas *pistas* para un análisis social no se encuentran comúnmente explícitas en la narración de la historia de vida, de ahí la importancia del trabajo analítico de la entrevista. Siempre es necesario leer entre líneas, meterse en los subterfugios del texto narrativo, para que el contenido más amplio que guarda una experiencia de vida salga a flote. A partir de esas referencias se pueden formar amplios marcos de interpretación histórica.

Las historias de vida además de ser relatos de un acontecer singular, se pueden considerar también, desde el punto de vista analítico, un auténtico testimonio de la sociedad en que se vive. En el relato de vida se presenta una trayectoria de cambio individual, esa trayectoria sugiere cambios en la situación social mediante la ubicación del narrador en la dinámica social. En la historia de vida aparecen tomas de conciencia, posturas críticas hacia el pasado, la mediación en el tiempo de situaciones perfectibles, etc., todos esos cambios a nivel individual tienen relación con el cambio social.

A través del relato de la historia de vida se construye una red de relaciones sociales que el entrevistado ha vivido. El análisis de estos vínculos descubre la experiencia social, no

sólo la individual. En el relato aparecen, a veces semiocultas, las menciones incidentales que le dan cuerpo a las relaciones sociales que afectan el curso de vida del entrevistado. El análisis no sólo de cómo son esas relaciones sino de cómo son descritas por el narrador, busca trascender lo individual de la propia narración para establecer un esquema de relaciones sociales en un momento histórico determinado. La condición social del narrador se debe explicar como parte de un conjunto social, la explicación de sus actos debe ir en función de las redes sociales de su tiempo, el cómo construye sus relaciones individuales debe tener un correlato en las relaciones que vive.

El testimonio autobiográfico por sí mismo no hace la historia, pero sirve para abrir ventanas hacia los problemas de la cultura y de la política que marcan el rumbo de esa historia. El relato de la experiencia vivida contiene una relación dialéctica entre la percepción y la acción del entrevistado, lo que le ha dado forma a sus valores. El punto de vista desde el que se narra la historia de vida no sólo informa de los sucesos sino de su contexto. Las historias de vida pueden servir para la generalización social, y al mismo tiempo son un corte en esa generalización que saca nuevas preguntas, la paradoja es que son a la vez sociales y únicas. Cada historia de vida aporta al entendimiento de la sociedad, pero la evidencia que aporta debe ser extraída por el historiador, que así la resignifica. La visión particular del narrador contiene una explicación de cierto problema histórico a partir de la interpretación del entrevistado, encontrar esa explicación es tarea del investigador.

La historia de vida aparece como un relato histórico que no se analiza sólo por lo que dice y lo que puede aportar a la suma de acontecimientos generales, sino que se hace abstracción de él, se le contextúa, se le confronta, se le extraen los silencios y las páginas ocultas, la visión del mundo que presenta el narrador, el conflicto histórico al que remite con cada anécdota, etc. Todo eso, para volver de esa abstracción con aterrizajes concretos y conclusiones que iluminan la comprensión de historia general, o cuando menos la problematizan, bifurcando y complejizando el simple relato. Hacer historia oral implica el constante salto de la anécdota al análisis.

Un elemento imprescindible del análisis de las fuentes orales, es el tratamiento de los contextos históricos que las rodean. Los contextos son imprescindibles en el trabajo de convertir a la memoria y al relato personal en fuente de la historia, ya que la historia de

vida sin contextos es sólo una narración personal, que contribuye a crear la falsa ilusión de que el pasado se puede conocer y comprender únicamente a través del estudio del individuo. Sólo con los contextos se ubica al recuerdo en la arena social, contextualizar una trayectoria de vida es darle sentido a sus movimientos en la sociedad.

Hablamos de *los contextos* en la historia oral, porque existe más de un contexto histórico que envuelve el trabajo con fuentes orales. Entendemos que un contexto es una reconstrucción utilitaria del proceso histórico (tiempo y espacio), una construcción social a partir de una escala de observación. En este sentido, un contexto no es la construcción de un cuadro de referencia rígido, pragmático, dado por principio, inamovible y absoluto; sino que depende de la posición del observador, la interpretación que le dé, su propósito y su entender del mundo social, además de que se modifica según la información nueva que se aporte para complementarlo.⁵

En el análisis histórico, los contextos deben ser siempre tomados en cuenta para entender los hechos, y para entender a las personas puede aplicar el mismo criterio. Los contextos le permiten a la historia de vida salir de la trampa del relato lineal y libre de conflictos, pues remiten al análisis de la obra del narrador desde sus dimensiones externas, fuera de su campo y vinculadas a la amplitud de lo social.

El primer contexto en que se coloca el trabajo de la historia oral es el histórico general. Se trata de referencias amplias a circunstancias históricas reconstruidas de modo selectivo por el investigador, es un marco general que sustenta el guión de preguntas de la entrevista, trata de ubicar las líneas generales de la investigación y arma las interpretaciones que el trabajo aporta. Este contexto no es el telón de fondo de la historia oral, sino más bien el gran escenario que contiene, condiciona y explica la acción del narrador. La historia oral pierde toda posibilidad de crear conocimiento si la propia acción narrativa no genera también un reacomodo del contexto o le da más sentido al mismo.

El otro contexto importante que aparece en la historia oral es el que existe dentro de la propia narrativa de la historia de vida y en el diálogo entre investigador y narrador. Como recordar es crear contextos, en tanto se trata de un conocimiento selectivo, el narrador arma un contexto personal a partir de su conocimiento, en el que enmarca el propósito de su

⁵ Graciela de Garay, “Un arquitecto de la modernidad mexicana: Mario Pani, 1911-1993”, en Revista *Guanajuato voces de su historia* No. 7, noviembre de 2006. Universidad de Guanajuato.

memoria y su discurso. El planteamiento de las preguntas del investigador, a su vez, arma otro contexto, pues en el guión de la entrevista se hacen presentes las ideas de éste sobre el desarrollo histórico, los puntos que quiere resaltar, la interpretación que él le da; esto conforman también un relato especial que guía la entrevista y el trabajo de convertir a la memoria en una fuente de la historia. En la combinación de estos dos contextos surge una nueva y particular reconstrucción utilitaria y selectiva del proceso histórico. Este contexto “interno” de la narración enriquece el contexto general, al mismo tiempo que lo desdobra.

La relación entre los contextos de la historia oral es imprescindible para comprender la forma en que la memoria se transforma en fuente oral. La relación entre la memoria y la historia parte de un análisis de la historia de vida puesta a caminar en la historia de los contextos mencionados. Desenredar estos contextos y sus relaciones genera nuevo conocimiento o cuando menos nuevas líneas de investigación.⁶

La memoria como materia prima.

La historia oral trata de encontrar la relación entre la experiencia individual y el proceso histórico, es decir, entre la memoria y la historia. La idea de contar una historia es resistirse al tiempo común que lleva al olvido, para lograrlo, se establece un tiempo de mito. Narrar o relatar es crear un tiempo sin tiempo en el cual se ubica el relato.⁷ Las anécdotas explican el momento actual al ser el presente la meta de todos los sucesos. Aunque los eventos están en movimiento temporal, los autores parecen atemporales, como situados a lado de su historia esperando que los sucesos los lleven hasta donde siempre han estado: el lugar desde donde cuentan la historia. Es el efecto de la construcción del hoy a través del pasado, las anécdotas seleccionan su contenido en función de la definición propia que el narrador tiene de su presente.

La memoria, por sí misma es también un proceso de interpretación histórica, ya que, lejos de reproducir los hechos crudos, parte de un proceso de selección y de mediación elaborado por la propia experiencia (tiempo, cultura, reflexión). El recuerdo siempre trata de armonizar con el presente, de dar coherencia al momento actual y al estar y ser en él.

⁶ Gerardo Necochea. Después de vivir un siglo. Ensayos de historia oral. INAH, México, 2005.

⁷ Alessandro Portelli, *op.cit.* pp 199

Dada esta mediación que se da en la memoria y que remite a interpretar la vida, recordar es por sí mismo importante en el terreno histórico.

Las autobiografías son como cuentos épicos que inician con una perturbación en el tiempo y terminan con el reestablecimiento de una constante temporal. En ese proceso, los espacios narrados se van transformando, lo cual indica una referencia a un cambio histórico importante para el individuo, para su comunidad o en general. Cada día de vida se ejecutan cambios en la percepción del pasado y eso lleva a que se hagan agregados o sustracciones a la historia de vida, la hace viva, en proceso continuo de construcción, con revisiones constantes del pasado a partir de un presente inmediato y cambiante, es una historia siempre abierta y parcial.

A través de la historia oral el entrevistado construye historicidad: El pasado recordado le da consistencia al presente, lo explica; el narrador de la historia de vida establece una relación lineal que logra una interpretación de sí mismo, esta autoconfirmación contiene en sí misma una relación con la historia social, por sus valores, sus métodos para alcanzar el éxito, lo que se entiende por éxito, etc.

En la narración, el pasado es tratado para que sea causa de un desenlace, como en la historia. Al recordar, el narrador trata de rearmar un pasado irremediamente perdido, pero en los fragmentos rescatados se descubren la razón y naturaleza de los hechos; cada fragmento engarzado a otro forma una cadena que carga de significado al propio recuerdo.

Como el relato personal es más volátil que el colectivo, no hay nunca una repetición en la historia de vida. Se modifica en función de la cantidad y calidad de tiempo transcurrido que provoca enfatizar más un aspecto que otro en el relato. La memoria es el espacio donde se resuelve y se realiza la experiencia acumulada, y por lo tanto es un pilar fundamental en la creación de identidades tanto colectivas como individuales. La historia oral permite que florezca la memoria en su forma de reflexión retrospectiva del pasado en la que interviene la cultura.

La anécdota que de la memoria emana tiene un aporte a la realidad en el rescate de historias perdidas, pero además contiene una fábula de valores morales y expone ciertas utopías, por eso oscila entre la creación y los hechos. Si bien la subjetividad estropea la veracidad absoluta, abre en cambio ventanas a la cultura que permiten entender cómo se percibe el mundo. La anécdota retrata al narrador, pero también retrata al mundo del cual

proviene el narrador, de ahí la importancia de la memoria y de la anécdota como su condensación: no sólo crea recuerdos, también los significa.

La historia oral distingue entre hechos y relatos, entre historia y memoria, porque considera a los relatos y a la memoria como hechos históricos por su contenido cultural. Las desviaciones en un relato histórico se presentan como resultado del sentido común, la tarea no es sólo rectificar las desviaciones sino entender cómo se construyen y por qué se pueden arraigar tanto. La credibilidad de las fuentes orales está en que sus errores e inconsistencias históricas son hechos en sí mismos, materia prima para el análisis histórico, remiten a la búsqueda de sentido. Hay hechos que rebasan la polémica histórica y son parte de la creación de identidad, en esa discusión hay que darle la palabra a todos. La historia oral es relato y memoria, pero también quiere ser una intervención activa en la historia.

La historia oral también ayuda a retomar el elemento de tiempo en la investigación, al hacer del presente una parte de la historia, entendiéndolo como parte del tiempo. Los narradores siempre manejarán el tiempo de modos poco convencionales. El uso complejo del tiempo en los relatos se hace evidente, por ejemplo, al saltar de una experiencia pasada a una moraleja aplicada al presente, se usa a la historia como repertorio de comparativos y eso hace la narración muy difusa, con una afirmación central que se puede demostrar con fugaces viajes al pasado. Ubicar un suceso en el tiempo es quitarle su continuidad al tiempo. Las historias en que se mueven los narradores no equivalen al modo en que presentan su historia. Cada persona divide su vida en acontecimientos, pero todos ellos y su interconexión responden al modo en que se plantea la historia oral. Por eso, fechar un acontecimiento no es sólo acomodarlo en una secuencia lineal, sino escoger en qué secuencia lineal se establece.

Una secuencia de acontecimientos discretos se presenta como un único y largo acontecimiento, aunque rompe el continuo del tiempo para hacerse notar, y no existe ni tiene significación por sí mismo, sino que su significado es un acto cultural. Los acontecimientos no están formados uno detrás de otro, sino que se enciman e intercalan, se yuxtaponen.

Recordar y relatar no son sólo descripciones del acontecimiento, sino acontecimientos en sí mismos, en tanto son convenciones culturales que además hacen la materia de la historia. Un acontecimiento es la clave de lo que ocurre antes y después. El investigador debe estudiar más que el acontecimiento material dado, también debe entender la forma del relato y el patrón del recuerdo (y del olvido) como acontecimientos.

En las historias de vida, es común que el narrador trate de mantener una visión congruente y positiva, lo importante para la historia oral es encontrar también los silencios que aportan al análisis de la historia social. En el análisis de la historia oral, lo que se dice y por qué se dice es tan importante como lo que no se dice y por qué no se dice, ya que los silencios, como las narraciones, expresan tensiones y dilemas, ambas ponen de manifiesto dónde el narrador pone el centro de su historia .

Un investigador se puede topar con relatos prefabricados y rígidos, y en ese caso la tarea es escarbar más de lo que de tarjeta de presentación tienen dichos relatos, sortear la barrera de contención a la intimidad establecida por el narrador. Hay sentimientos que sólo afloran al momento del descuido, cuando emergen los *olvidos* y los silencios a la superficie del recuerdo. En esas fisuras del relato armado se muestran las contradicciones, aparece la historicidad, ahí debe entrar un contexto de alumbre la relación individuo-sociedad.

No es lo mismo contar la vida sinuosa y única, que contar la historia estereotipada y lineal. La primera aparece más en la plática íntima, mientras la segunda es una selección conciente de qué relatar para determinado público. En confianza, se narran historias de vida y no las historias oficiales.

Algunos problemas metodológicos

El tratamiento de las historias de vida puede concentrarse en la obtención de información, recogiendo la mayor cantidad de datos posibles porque aún no se sabe qué elemento social arrojado por las historias de vida será importante para la investigación, o bien centrándose en un solo aspecto previamente ubicado como importante para la investigación. La labor de esta fase exploratoria de la historia de vida es hacer emerger líneas temáticas y problematizar espacios de estudio.

Una vez que irrumpe de las historias de vida un fenómeno social captado en la observación y al cual se le deja hablar por su propia voz, se comprueba su fortaleza como tal al colocarlo en un marco social más amplio y ver si resiste; ya consolidado, se le confronta a “casos negativos” para mantener la discusión en torno a él. Si se mantiene como fenómeno social de importancia, puede hablarse de un proceso social de fondo que sólo la historia oral puede hallar, incluso es posible generalizarlo sin una muestra representativa, pues su consistencia está probada. El análisis de la historia de vida es el estudio del referente (las estructuras que rigen la historia de vida), tomando a la narración como significante.⁸

Contar necesita que alguien escuche, la historia oral es el trabajo conjunto entre el investigador y el narrador. El investigador corre el riesgo de caer en una atmósfera de intemporalidad, pues las referencias al tiempo histórico en las historias de vida suelen ser muy vagas o sólo entendibles por grupos determinados; de igual forma, las particiones en el tiempo que hacen los historiadores no resultan para los narradores, porque no son universales.

La tensión principal entre el historiador y la fuente oral es que no hay unidad de intereses: el primero quiere reconstruir el pasado y el segundo quiere proyectar una imagen, el investigador busca una secuencia cronológica y el narrador ofrece ramilletes de temas en su vida. El testimonio que le da vida a la historia oral surge de la idea del investigador, con su programa y agenda, pero se desvía según los intereses del narrador, dando paso a un diálogo tenso entre entrevistado y entrevistador. El primero pone el marco de referencia global a partir de la visión de su vida, mientras la flexibilidad del segundo es muy importante para tener capacidad de encontrar lo inesperado. Esto permite que la hipótesis formulada en la investigación deba ajustarse a ese marco y no al revés, de esta forma se cumple con el principio de que en la historia oral la información y la teoría se desarrollan al mismo tiempo. El texto final de la entrevista puede dividirse en varias unidades cronológicas, con lo cual se concilian los intereses del investigador y del narrador, pues dentro de cada unidad, definida arbitrariamente por el primero, se puede mover libremente el segundo.

⁸ Daniel Bertaux, “Los relatos de vida en el análisis social” en Jorge Aceves, *op cit.* pp 148

El trabajo de la historia oral es convertir la palabra hablada en palabra escrita, lo cual, si bien la preserva para el tiempo, le quita fluidez. El primer reto del trabajo de historia oral es no mutilar la oralidad del discurso a pesar del proceso de transformación y de las necesidades de la investigación. En ese sentido, la extracción del contenido social de una entrevista puede “traducirse” al lenguaje histórico y/o sociológico, o se puede trabajar la entrevista (edición) para que resalte por sí misma su contenido social. El reto de la presentación es lograr resaltar el contenido social de la historia de vida con una narración no científica, para conservar la fuerza expresiva de la narración en su publicación.

Al momento de la elaboración de trabajos de historia oral surge la disyuntiva entre la presentación de fragmentos o de la totalidad del relato que se trabaja. Hay dos extremos posibles ante este dilema: Por un lado, tal vez para evitar que la interpretación genere un prejuicio sobre la lectura de la fuente, se presenta la edición y publicación de testimonios en bruto, sin ningún acercamiento analítico o teórico a cargo del investigador, dejando al lector la extracción de lo que de valor histórico social tiene la historia de vida. Por otro lado, se le da tanta carga al análisis de la fuente oral, que se termina ahogándola y no dejando que ella se muestre. Aunque este problema está ligado con una dificultad operativa de la presentación de los trabajos, también hace notar una discusión con respecto al tratamiento de las fuentes creadas que no ha sido resuelta.

Son muchos los aspectos en que una historia de vida debe ser tratada como un texto literario: Una historia de vida tiene mucha fuerza, ya que el solo hecho de contarla crea identidad, lo que da al relato de vida su legitimidad no sólo es lo que cuenta, sino cómo lo cuenta. Se ignora esa fuente de riqueza cuando se quiere “traducir” la fuente sin tomar en cuenta su fuerza expresiva de relato de vida. La importancia de cómo se expone la narración debe ser asumida y resuelta al nivel del texto histórico como un problema estético literario sin miedo a perder la pureza de la fuente oral. Es necesario modificar el enfoque narrativo de la investigación, dejando que el discurso del historiador se literaturice para estar a tono con esa fuente oral. El texto histórico puede ser literario sin dejar de ser confiable.

En el caso particular de la historia de la militancia política (proyecto dentro del cual este trabajo se inscribe), se presentan problemas peculiares. En principio, es necesario entender

que no se trata de un estudio de la militancia de izquierda sólo por ser de izquierda, sino por lo que puede aportar a la historia social. No se cuentan historias de gente que ante el tedio o exclusivamente por cualquier otra razón subjetiva decidió ingresar a la vida política, sino que se parte de la certeza de que la integración a la militancia exhibe un problema social.

Algunos aspectos en los que este estudio aporta a la historia social tienen que ver con la forma en que ocurre la politización de los militantes y la decisión de la participación en el espacio público, lo que en este proyecto de investigación se ha denominado el episodio de encuentro con la política. La historia oral se presenta como una herramienta adecuada para indagar estos temas porque la decisión de la militancia pasa siempre por una decisión personal, tiene una importante influencia de las relaciones personales y surge de la lógica de la vida cotidiana, además de las razones que el contexto histórico social determina.

Se puede indagar también sobre la forma de ver el mundo por parte de los militantes a partir justamente de la selección que su memoria lleva a cabo en el recuerdo al momento de la entrevista, pues en los recovecos de dicha selección asoman los elementos culturales que forman una visión del mundo. Todas estas narraciones deben ser situadas en un contexto histórico, no quedarse en el nivel de la anécdota individual, sino acceder a una forma de análisis social a partir de lo personal. Por ejemplo, se puede entender la importancia de ciertos grupos sociales que luchando politizan a otros, la peculiaridad de ciertos momentos históricos en que amplios sectores sociales se vuelcan hacia el trabajo político, las condiciones objetivas y subjetivas que le permiten a una franja de la población integrarse a la militancia, por mencionar sólo algunas ideas.

La participación política lleva además una idea de proyección de futuro, y para entender qué perseguían determinados grupos sociales que tuvieron injerencia en diversos espacios de la vida social, la historia oral aporta un enfoque menos rígido que las literaturas de partido o las historias oficiales que también crean las organizaciones de izquierda. En general, la historia oral es importante para el trabajo de investigación de la militancia porque las fuentes tradicionales tienen poca información cualitativa y porque además indaga sobre muchas variables más vinculadas a lo cotidiano y lo subjetivo en la vida de la militancia.

Las historias de vida de los militantes, además de un planteamiento analítico o conceptual rebelan desde la dimensión personal la experiencia individual. Acceder a la

subjetividad de la experiencia del sujeto y dar a conocer la forma en que de manera individual se asumió el compromiso político significa contribuir al análisis de las disposiciones que hacen que algunos movimientos y organizaciones sociales alcancen arraigo en determinados sectores sociales, y a entender cómo esta militancia constituyó a los individuos en sujetos sociales que construyeron nuevos significados para ciertos símbolos culturales.

Los militantes políticos poseen siempre ciertos estudios sobre la dinámica social, aún cuando sólo sean estudios empíricos recaudados con base en la experiencia de su actividad; su historia de vida y el relato de su militancia tienen ya alguna forma de reflexión histórico-social trabajada, lo cual lleva a la confrontación del análisis social del narrador con el del investigador, quien, además de indagar la historia de vida y los componentes y bifurcaciones que ya se mencionaron, debe también analizar el análisis del narrador. Un aspecto que toma particular importancia en este caso, aunque no es exclusivo de las historias de vida de los militantes, es la posición desde la que se recuerda. Esta dimensión es muy importante en este caso porque está muy determinada por el desenlace de una actividad política que por sus propias características debe ser siempre evaluada. En las historias de militancia es común encontrar una moraleja histórica que trate de sistematizar la experiencia propia en una directriz general para la actuación del individuo en la arena social y en el espacio público.

Este proyecto es particularmente importante porque es un aporte a la resistencia al memoricidio que se implementa desde los círculos de poder a las organizaciones políticas de oposición y al movimiento social. La represión no sólo busca descabezar y sofocar físicamente a los movimientos y a las organizaciones que confrontan la situación social establecida, sino que además busca eliminar la experiencia de cada lucha para evitar “malos ejemplos” que pueden derivar en la creación de nuevos estandartes en contra de la sociedad que los aparatos represivos defienden, por lo tanto, hay una línea sistemática de destrucción de la memoria de la izquierda por parte de los centros de poder. Este atentado no sólo implica la desaparición física de archivos o documentos históricos trabajados, sino que se implementa también a través de gigantescas campañas mediáticas que buscan homogeneizar la visión política del poder al grado de convertirla en un elemento cultural

corriente, aceptado de facto por la población. La lucha por el rescate de la memoria excluida de la historia y marginada en la formación de identidades, es en mi opinión una de las más importantes virtudes de la historia oral y en este proyecto de investigación en particular tiene una doble importancia, al mismo tiempo que un doble reto.

El artículo publicado

Una senda del arte militante

Gabriel Ramos Carrasco

Dentro del proyecto “Historias de vida, participación política y social en la segunda mitad del siglo XX”, realizado por el Programa de Historia Oral del Instituto Mora y con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, se efectuaron entrevistas a Enrique Cisneros de las cuales se desprende la presente edición.

Enrique Cisneros es mejor conocido como el Llanero Solitito, nombre del personaje con el cual lleva el teatro hacia el movimiento social, y a la inversa. El Llanero Solitito es una especie de juglar, un personaje versátil que puede adoptar distintas facetas, lo cual resulta muy conveniente para quien enfoca su trabajo a la lucha social; esa variabilidad le permite abordar los temas de actualidad y las cambiantes coyunturas que presenta la participación política. Además de presentaciones relámpago en mítines, plantones, marchas y demás movilizaciones, Enrique Cisneros, como el Llanero Solitito o con otros personajes, realiza presentaciones teatrales profesionales, siempre con contenido político.

La trayectoria de Enrique Cisneros está enraizada en la historia de la organización en la que ha militado por más de 30 años: el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Una organización que a través del trabajo artístico se ha vinculado con el movimiento social mexicano, participando en diferentes trincheras y con presencia en varios contingentes que han definido la dinámica de la lucha social en México. CLETA es una organización de organizaciones artísticas y culturales que rigen su creación a través de un marcado sentido de militancia política de izquierda, esta definición ha conllevado un aislamiento mediático y una pretendida inexistencia en los altos círculos del arte mexicano; por otro lado, su trabajo es conocido dentro del movimiento popular. A lo largo de los años, CLETA ha sufrido distintas metamorfosis que lo han decantado, pero que también le han proporcionado un planteamiento ideológico cualitativamente distinto del que tienen las organizaciones que ponen en el centro de su preocupación la creación artística y no la actividad política.

El trabajo de Enrique Cisneros, y de todo CLETA, es heredero directo del movimiento estudiantil popular de 1968, no sólo en el terreno político, también en el cultural y artístico.

Consolidada una corriente artística que se rebelaba contra el nacionalismo asfixiante y en un momento de palos de ciego para encontrar una expresión artística genuina, el movimiento de 1968 aparece como una ruptura traumática, que reorganiza todo el panorama cultural a partir de una definición con respecto a dicho movimiento. De inmediato se intenta poner en juego la maquinaria del olvido, que pone el acento en la tragedia, resalta el mensaje del miedo y a través de subrayar las dificultades trata de sembrar el arrepentimiento y la resignación. Esta primera reacción es superada muy lentamente y sólo por algunos sectores, que logran que en el ámbito cultural se desarrolle la crítica a la idea de bienestar y progreso que 68 rompió en prácticamente todos los ámbitos de la vida nacional.¹

El movimiento estudiantil popular de 1968 acarreó dos consecuencias para la producción artística y cultural en México: Por un lado, se dio una política estatal de subsidio para la producción sobre todo de cine y televisión (se fundó la Cineteca, se revivió a la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, se adquirió un canal estatal de televisión), dicha política iba de la mano con la intención de la cooptación para muchos realizadores, lo cual mediatizaba y empobrecía la calidad de algunos trabajos artísticos. Por otro lado, el Estado desarrolló un temor a cualquier asomo de crítica y en particular a las concentraciones juveniles, por lo cual se desplegó una campaña de aislamiento y persecución a otras formas de creación artística, incluso a algunas totalmente ajenas al trabajo político. Esta situación es especialmente palpable en la música, en particular en el caso del rock.

La hostilidad estatal contribuyó al desarrollo atropellado y semiclandestino de la llamada contracultura (mercados alternos y subterráneos de producción y consumo de arte), pero también fortaleció el carácter independiente de dicha producción, totalmente fuera de intereses comerciales, más preocupada por la expresión de la realidad mexicana. En general, había muy pocos espacios y recursos para la creación artística, lo que fortalecía el vínculo entre ésta y el movimiento social, que se encontraba en una situación similar. Para el teatro en particular, la situación era alarmante, la presión del despliegue del teatro comercial de esparcimiento, insípido, y hasta enajenante, confinaba a las pocas

¹ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", en Historia General de México, El Colegio de México, versión 2000. pp. 1046

producciones serias, independientes o estudiantiles a la resistencia constante a la censura y a la pelea por conseguir espacios.

En el caso de CLETA, las influencias más directas sí vienen del trabajo de artistas vinculados al movimiento social: Arturo Delgadillo en el muralismo, Leopoldo Ayala en la poesía, Judith Reyes, Los Nacos y José de Molina en la música y el grupo Mascarones en el teatro, por mencionar sólo algunos ejemplos, configuraban el panorama de un amplio conjunto de esfuerzos por la creación de un arte dirigido al pueblo.

Nuestro entrevistado es en primer lugar un militante, que hace de su profesión (el trabajo artístico) un elemento fundamental de su compromiso político. Lo interesante es que ambas actividades se desarrollaron simultáneamente desde el inicio, lo cual marcó para siempre la forma en la que hace política y en la que hace arte. Su conciencia social se desarrolla a la par que su planteamiento estético, y se conjunta.

En la reflexión de la relación entre arte y militancia política partimos de la innegable influencia que en la obra artística tiene el contexto histórico social en que es engendrada. El arte se presenta como parte de una sociedad de clases y se vincula a los intereses de alguna de ellas, aunque la totalidad de la obra tiene cierta autonomía al poseer una coherencia interna que rebasa a su contexto.

Hacer caso omiso de la capacidad del arte de trascender el entorno social y los intereses de clase que lo engendran lleva a negar al arte mismo, cuando únicamente se le determina por su contexto ideológico. Del mismo modo, es también un error olvidar que el arte es un producto humano y que por lo tanto su universalidad no es abstracta (idealista), sino que nace de lo particular; abordar un tema estético separado de forma determinante de la política es también atentar contra el arte en cuanto creación del ser humano. Asimismo, la reflexión estética es incompleta si se le determina únicamente por su relación con la política o con la ideología. Aunque el desarrollo del arte y el de la sociedad están sin duda vinculados, al mismo tiempo son distintos.

Otra forma en que el arte se relaciona con la sociedad es con una labor cognoscitiva de la creación artística, se procura que el arte refleje a la realidad externa a partir de la creación de una nueva realidad interna (obra artística), que al mismo tiempo permite que se objetive y se haga evidente un conocimiento concreto sobre una realidad dada. Es

importante señalar que el arte no es sólo una forma de acercarse a lo real tal y como es (esa labor es más cercana a la ciencia), sino que se acerca a una realidad particular, con un contenido específico: la realidad humanizada, no vista por sí misma sino en relación con el ser humano (su acción, su relación, su contemplación). Esta forma del arte, mediante el conocimiento de la realidad, ayuda a su comprensión y por tanto a su transformación.

Sin embargo, ni la relación con la ideología, ni el carácter cognoscitivo comprenden a toda la creación artística, por lo cual es necesario encontrar la verdadera naturaleza del arte en sus vetas más profundas y originarias. La unidad, cohesión y autonomía interna del arte, que le permite trascender, descansa en la realidad propia que crea, encarna y en la que vive, la cual está determinada por ser una creación humana que se alimenta de esa potencia creadora que la hace ser. La idea de arte como expresión de la capacidad creadora del ser humano parte de una idea positiva del trabajo, y se refiere al arte como una extensión de ésta al ensanchar la realidad creada por el trabajo del sujeto. Es importante no confundir la creación con la copia o negación de la realidad.

La estética de Enrique Cisneros y de CLETA no esquiva este planteamiento, no se hace “arte por el arte,” sino arte por y para el ser humano, satisfaciendo la necesidad de humanizar a la realidad. Pero además, el trabajo de nuestro entrevistado sí mira con especial atención el desarrollo ideológico y político en el que se desenvuelve, y pone el acento en el papel cognoscitivo del arte al reflejar la realidad. Esta definición particular no afecta la connotación artística de su trabajo mientras sea capaz de trascender como resultado de la creación humana.²

El arte no es sólo un espejo de la realidad, sino que debe conferir importancia a alguna cosa dejando de lado las verdades evidentes. Para el trabajo artístico se pueden rescatar las “Tesis sobre Feuerbach” que Marx formuló para el trabajo filosófico: no basta con la interpretación del mundo, es necesario transformarlo.³ De este modo, es válido combatir en el terreno estético al arte que se presenta como un consentimiento del orden existente.

La expresión de este arte militante que más influencia tiene sobre el trabajo de Enrique Cisneros (por su contenido estético y político, así como por la forma artística que adopta) es

² Adolfo Sánchez Vázquez. “El marxismo contemporáneo y el arte”, en Las ideas estéticas de Marx. Siglo XXI. México, 2005, pp 69-90

³ Carlos Marx y Federico Engels. Obras escogidas en tres tomos. Progreso. URSS, 1973. pp. 11

la estética de Bertolt Brecht. La dialéctica marxista es en la estética de Brecht la guía: Considera a las cosas susceptibles de transformación, busca inculcar la voluntad de ejecutar dicha transformación, y adapta al teatro para esa exposición, para esa herramienta de pensamiento.

La puesta escénica debe mostrar, de modo que conmueva, el enfrentamiento entre las clases sociales, buscando generar incomodidad en el espectador, sembrando a través de la representación teatral la convicción de que el orden existente de cosas debe cambiar. La organización teatral socialmente establecida y aceptada pertenece a la burguesía, le sirve para perpetuarse, pero existe otra forma de representación, otro público y otros intereses que no son los burgueses y que hay que rescatar. Si se pretende que la ejecución teatral deje de ser un mecanismo de sumisión, y que se entregue al propio público al que va dirigida, es necesario generar un cambio en la estructura del teatro.

El teatro no sólo debe desarrollar el arte de actuar, sino el arte de ser espectador. Cuando el artista (en este caso el dramaturgo) considera al espectador en su producción artística, pone como preocupación central la dignidad humana. Esta es la revolución teatral de Brecht que lo separa del teatro preocupado solamente por el refinamiento actoral que al no contemplar al espectador lo lleva a la hipnosis, al agotamiento, al sueño, y libera al artista del compromiso de la sugestión, de la crítica, de la protesta.

En lo que el propio Brecht define como “el arte al servicio del combate,” la emoción va de la mano con la inteligencia y la razón, lo cual puede dar como resultado un instrumento eficaz y vigoroso en el terreno de la militancia. Sin embargo, esta eficacia no se logra si se cae en el optimismo mentiroso al que fue sometido el arte del llamado realismo socialista, el cual lleva la emoción al melodrama. En la emoción de Brecht no hay propuestas acabadas y concretas de caminos a seguir, la única certeza que se trata de generar es la necesidad de encontrar una alternativa a la situación social en que la obra artística es engendrada. El teatro de Brecht es un medio para un fin no sólo estético, sino social, como él mismo afirma: “El carácter épico de mi teatro es un categoría social y no una categoría estética formal.”⁴

⁴ André Gisselbrecht. Introducción a la obra de Bertolt Brecht. Pléyade, Buenos Aires 1973. pp 54

La historia de vida de Enrique Cisneros es interesante por dos razones: porque proporciona una ruta del camino que una parte de la izquierda ha recorrido en México en las últimas décadas, y porque observa ese camino desde un punto de vista peculiar: sin abandonar el análisis político, enfoca esa experiencia con el lente del trabajo cultural y artístico, muchas veces menospreciado. A través de la fuente oral que aquí se presenta, podemos recorrer una historia muy pocas veces transitada y la mayoría de las veces encubierta, de un conjunto de sujetos que han decidido poner la política en el centro de comando de su producción artística.

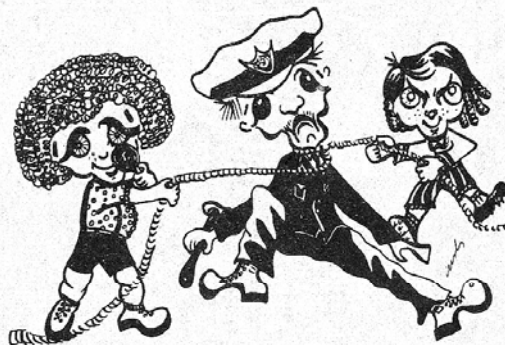
A lo largo de la entrevista, se relata el contenido de algunas de las creaciones escénicas de CLETA. La edición de las entrevistas está dividida en dos segmentos. El primero contiene la experiencia personal y colectiva que ha formado la propuesta estética de CLETA y el segundo integra algunos de los momentos de definición política que identifican el actuar de CLETA, así como una disquisición sobre la militancia política.

Enrique antes de CLETA

Mi familia es una familia humilde, mi papá es tapicero, mi mamá una mujer abnegada, inspirados ambos en las películas de Pedro Infante. Cuando yo a los 15 años me doy cuenta que estábamos en graves problemas económicos, me pongo a resolverlos, y me fue bien. Yo me dedicaba a la tapicería, era estudiante de la Facultad de Ingeniería y estaba en la friega cotidiana de sostener económicamente a mi familia. Esas eran mis actividades centrales.

Ya para los veinte años tenía una pequeña fabriquita, era patrón, pero no tenía estas ansias de tener lana, por el contrario. Estaba en una búsqueda de algo. Entonces, le dejo a mi papá el negocio y me voy de

¿Es usted un prodigio?



es probable... y aún no se ha dado cuenta.

“mínimo quiere saber”

de Enrique Ballestré

farsa donde se descubrirá a sí mismo... puesta en escena por el grupo:

TEATRO NUEVOS TEMAS
(T/N/T)

desde el 29 de oct al 24 de nov

• martes a vie 8:30 pm • sáb 7 pm • dom 8 pm •

cooperación \$ 10.-

trabajadoras y estudiantes \$ 5.-

CLETA-UNAM

CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.
FORO ISABELINO SULLIVAN 43 5 46 15 87

gira año y medio en un Chevrolet 1952, me fui hasta Brasil, fue una de mis principales universidades. Estaba en el tiempo de los hippies, de la lucha contra el consumismo, contra el individualismo, de hacer las cosas más colectivas.

Fueron tres meses en todo el sureste, conocí a los lacandones cuando no se podía o era excepcional estar con ellos. Conocí Tulum, antes de que la urbanizaran, cuando realmente era un paraíso. Tres meses después llegamos a la frontera con México, sin papeles, y seguí. En Costa Rica me junté con otro compa, que era hojalatero, y estábamos hojalateando carros en Panamá mientras yo veía la manera de transportar el carro en barco de Panamá a Colombia y reducir los costos y conseguir los aportes y conseguir las entrevistas de prensa, o la firma que nos hacían los embajadores y diferentes “personalidades” en el carro, el carro lo firmó hasta Pelé. Finalmente lo dejamos en Sao Paulo, de ahí nos aventamos hasta Lima y de ahí en avión a México. Fue una universidad muy importante porque fue entrar en contacto con toda mi realidad de América Latina, un contacto vivo, y no desde afuera sino siendo parte de eso.

Fue un viaje muy rico. Ahí fue donde se empezó a construir la perspectiva política que se objetiva en las pláticas en la cárcel de Lecumberri con algunos compañeros presos del 68 a los cuales yo había visitado antes del viaje, fundamentalmente con Salvador Ruiz Villegas que era el representante del CNH⁵ por Ingeniería, y Heberto Castillo que también era ingeniero, los conocía de la escuela.

Cuando regreso del viaje empieza lo de CLETA. Yo entré a CLETA a los 25 años y fue el inicio de mi participación política organizada. Antes suele ser como tener la caridad cristiana de ayudar a los demás, que debes ser bueno en términos morales. Entonces, esa caridad cristiana se fue transformando políticamente a partir de diferentes sucesos y uno de esos sucesos principales pues fue la participación en CLETA.

Surgimiento de CLETA

El 68 es un parteaguas, no es lo que pasa el 2 de octubre, para mí el 68 es lo que viene después del 2 de octubre. Miles de personas se incorporan a hacer un trabajo político que va a todos los niveles. Desde el movimiento armado, que ya existía, a donde se van a

⁵ Consejo Nacional de Huelga, organización basada en delegados de asambleas que encabezó el movimiento popular estudiantil de 1968.

incorporar una serie de compas, hasta el movimiento social. La gente que termina de ingeniero, que termina sus estudios de agrónomo en Chapingo, la gente que termina en el politécnico, los médicos, se van incorporando a los diferentes movimientos sociales. Las universidades juegan un papel muy importante, en aquel tiempo es cuando estaba el proyecto de la Universidad Pueblo en Guerrero,⁶ también la Universidad de Oaxaca que tiene un proceso muy radicalizado, la Universidad de Sinaloa con todo aquello de los enfermos,⁷ y todo un proceso de gente que habla de la Universidad-fábrica y de la Universidad vinculada al movimiento social; la Universidad de Puebla, que fue fuertemente reprimida en los 70. Entonces, de estas universidades, que tienen que ver mucho con el movimiento de 68, va a salir muchísima gente que se va a incorporar al movimiento social.



Todo eso el 68 pues lo dejó de una manera superlativa.

La gente que participa, que nace en el 68 teatralmente, musicalmente, como poetas, etc., pues van a enriquecer al surgimiento de CLETA en 1973. Se tenía que dar históricamente porque es como los diferentes movimientos que se van dando. Realmente el 68 desde mi punto de vista le rompe el espinazo al PRI y a todo el control corporativo que tienen, ahí se inicia todo un proceso de resquebrajamiento, o si no se inicia, es un golpe fuerte. Es una explosión social, y todo eso genera condiciones para que socialmente se den movimientos como CLETA, se sabe aprovechar, se trasciende el ámbito meramente artístico y se vincula todo esto con el sector popular.

⁶ Proyecto impulsado en los años 70 por el movimiento estudiantil y popular en la Universidad Autónoma de Guerrero.

⁷ Los enfermos de Sinaloa, grupo estudiantil que se radicaliza y forma parte de la guerrilla de la Liga 23 de septiembre.

La toma del Foro Isabelino⁸ fue el hecho que arranca el movimiento, el 21 de enero de 1973. Iban a remontar la obra “Fantoche,” que es con la que empieza CLETA, está basada en “El canto del fantoche lusitano” de Peter Weiss y es lo que se llamaba teatro documental. Se basa en África, en la colonización de los portugueses en Angola, son una serie de actos, uno tras de otro, donde te va desenmascarando toda la colonización y sus efectos, no tiene un personaje, el único personaje que se mantiene toda la obra es el fantoche, un muñeco que agarra vida al final porque la gente organizada le va a quitar los brazos, la cabeza, es un muñeco gigante, van a desbaratar al fantoche y entonces son todos los efectos de la colonización. Pero ellos la adaptan, de repente en la reflexión se está hablando de un helicóptero sobre la plaza, o sea están dando referentes hacia el 68. Es una serie de escenas documentales de cómo es el proceso de colonización, están los medios de comunicación, los micrófonos son la posibilidad de subir y bajar de escala social, te presentan a cualquier locutor de televisión. Lo que significa el petróleo para Angola, de cómo viven en las casas de los trabajadores, la contaminación, te va planteando esas formas de colonización, en el que Dios, patria y familia están siempre presentes: está la religión, está el Estado y está el burgués, los empresarios que llegan con sus portafolios desde el imperio para ver cómo van las ganancias.

Mi hermano me invita,⁹ él siempre fue más claro en esto, tuvo una mayor participación política desde muy chavo. Él estudió teatro, lo expulsaron porque fue de los que creó la Asamblea de teatro, participó con un grupo que se llamaba “Los rojos y los negros”, que era de los primeros grupos que hacían cosas así en las escuelas y en las escalinatas. Junto con eso también empezó a hacer telenovelas, empezó a ganar premios y al entrar a CLETA renuncia a todo ese futuro que le daba Televisa y se compromete políticamente.

Al momento de la toma del Foro Isabelino yo soy público, me dedico a barrer el teatro y fundamentalmente a hacer el trabajo de la propaganda. Rompí con todo para entrar a CLETA, convertí en una cooperativa la fabriquita y se la dejé a los trabajadores, la hubiera podido vender y hacerme de lana pero no. Ya en aquel tiempo tenía inquietudes por la comunicación, en esos tiempos entro a estudiar, dejo ingeniería y hago mi cambio hacia la

⁸ Teatro propiedad de la UNAM, el motivo de la toma son las trabas impuestas por las autoridades a los estudiantes que querían presentar sus trabajos en dicho foro.

⁹ Luís Cisneros. Actor, dramaturgo y productor de teatro mexicano.

carrera de comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas, lo más importante es que yo aprendí, a eso iba a la universidad. No hacía trabajo artístico, pero sí empecé a hacer trabajo de propaganda. Podemos decir que de 73 a 76 CLETA tenía más notas de prensa y más incidencia en la prensa que Bellas Artes o la misma Universidad, no solamente a nivel de prensa, sino lo que era cartel y volante, todo hacia el movimiento popular.

El primer manifiesto de CLETA tiene demandas esencialmente del gremio teatral, y por lo tanto tiene un planteamiento pequeño burgués. No quiere decir que no es correcto lo que ahí se plantea, históricamente fue tremendamente correcto, por eso tuvo una gran repercusión. Planteaba la lucha contra la censura, la lucha por espacios, la lucha contra toda la burocracia teatral que acaparaba los pocos presupuestos que en aquel tiempo había para el teatro y para la cultura y que lo tenían entre unas cuantas gentes de unas mafias, hablaba de la necesidad de reproducir la parte teatral no solamente hacia los artistas sino hacia aquellos que no hacían del arte su trabajo, planteaba el cambio del concepto de artista por el trabajador del arte, trabajador de la cultura y ahí en una colita, por ahí, hablaba de que formemos CLETA's populares, que era el planteamiento que iba más allá de las reivindicaciones del gremio.

CLETA tiene incidencia en el campo del teatro y en general del arte y la cultura, tiene una incidencia que involucra hasta sectores importantes de la burguesía, y agudiza una serie de contradicciones. Precisamente es el primer manifiesto de CLETA el que va a nuclear, se van asentando las bases para nuevas propuestas. Esto es el planteamiento original con lo que se arranca, obviamente que la gente que está en este planteamiento, cuando CLETA empieza a desarrollar todo el trabajo popular y eso, dice “no, ya se traicionó el planteamiento original.”

Pero lo cierto es que CLETA ganó todo en unos meses. Cuando los trabajadores universitarios artistas, el ballet de la colonia Contreras, la sinfónica, dicen “nosotros no tenemos ningún derecho como trabajadores, nomás estamos en contratos por temporadas, queremos derechos como trabajadores,” y se meten a CLETA formalmente, empiezan a dar funciones en el Foro Isabelino e inmediatamente la Universidad les dice: “vamos a platicar,” los incorporan al STEUNAM y los incorporan como trabajadores, con todos los

derechos. Gracias a aquello muchos de ellos ahora tienen sus jubilaciones, sus prestaciones. Entonces, toda esa demanda primigenia de CLETA se logra.

Éramos un grupo totalmente heterogéneo. Ricardo Godela Autrey, de los dueños de los laboratorios Autrey, era integrante del grupo Fantoche y ahora creo que anda muy metido en todo esto de las ONG, todo eso de andar consiguiendo financiamientos y esas cosas, y no precisamente anda muy a la izquierda. Pero por otro lado estaba Antonio Zámamo, su papá es barrendero y es parte del grupo Zumbón. Éramos totalmente heterogéneos. El primer grupo eran estudiantes de teatro, que en aquel tiempo no se colaban mucho los hijos de los trabajadores a ese tipo de carreras, y luego es la gente de la Asociación Nacional de Actores, gente de la Escuela de Bellas Artes, y uno que otro colado como yo que veníamos con un arraigo popular distinto, o sea éramos barrio.

Este movimiento genera reacciones inmediatas por parte del Estado, que tiene que ver fundamentalmente con la mediatización, nace la Carpa Geodésica,¹⁰ se incrementan las brigadas de teatro popular de Conasupo, la ANDA¹¹ llega a tener sus brigadas de teatro popular. Había un compa que se fue a la Carpa Geodésica y decía: “aquí se hace lo mismo que en CLETA, nomás que aquí sí pagan.” La Carpa Geodésica fue un espacio que se hizo para contrarrestar a CLETA.

Las diferencias no se sortearon, lo que pasó es que cada quien se fue colocando donde tenía que estar. Los que querían que les pagaran se fueron para allá, pero los que cuestionábamos de veras de raíz lo que estaba pasando en la Universidad, su estructura y demás, pues no nos íbamos a ir a la Carpa Geodésica. Y los que fueron a la Carpa Geodésica qué bueno y lo que hicieron, lo importante es que lo hicieron bien.

¹⁰ Teatro construido en 1975 por la academia de literatura dramática y teatro de la UNAM.

¹¹ Asociación Nacional de Actores.



Participamos en la organización del Festival Chicano, que es el woodstok del teatro, pero por el interés político no solamente no se reivindica, sino que se niega, se minimiza. Es increíble la cantidad de investigaciones que hay en Estados Unidos sobre el festival y sobre las repercusiones del Festival, mientras aquí en México... Aunque haya investigaciones a los organizadores no nos mencionan, porque políticamente no convenía.

En Estados Unidos estaba ya la colita del movimiento contra la guerra de Vietnam y todo el movimiento hippie, todos esos grandes movimientos que se dan en los 60, los chicanos eran parte de eso. Entre los chicanos se dieron movimientos teatrales muy importantes, lo que era Teatro Campesino o todo lo que era el Teatro Nacional de Aztlán, TENAZ, una organización de experimentación teatral y artística, pero allá entre los chicanos, que tenía incidencia lo mismo en Chicago, que en Austin, San Antonio, Los

Ángeles, etc. Los chicanos hacían su festival y Mariano Leyva,¹² que tenía contacto con Luís Valdés¹³ de Teatro Campesino, plantea hacer el quinto festival chicano en México, de ahí se va madurando la idea y algunos que estábamos más en contacto con América Latina, planteamos que sea el Quinto Festival de Teatro Chicano pero que también sea el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro. Estamos hablando de 1974. Esto se enriquece al venir no solamente los chicanos, sino lo más representativo del teatro latinoamericano. Grupos como La candelaria de Colombia de Santiago García,¹⁴ el TEC¹⁵ que dirigía Enrique Buenaventura,¹⁶ el Libre Teatro Libre de Argentina que dirigía María Escudero,¹⁷ obviamente Teatro Campesino, una cantidad de grupos que éramos como setecientas personas en el festival. Fue una riqueza teatral, lo mejor de América Latina en teatro popular. Influyó a mucha gente en México, cletos y no cletos, y contribuyó al cambio que se estaba dando teatralmente en este país y en toda América Latina.

Entre los chicanos hay dos grupos: unos son los que vienen tipo Luís Valdés en el rollo de los indígenas y la cultura como *peace and love*; y los otros que decían en Estados Unidos sí somos indígenas, somos mexicanos, pero también hay puertorriqueños, también hay tal y tal, y somos proletarios todos, también hay gringos explotados en la fábrica, estás en la fábrica junto a un gringo y no por eso vas a decir yo soy chicano o tú eres negro, ese tipo de trampas que tiene el enemigo para confrontarte, todos somos proletarios. Todo este debate fue riquísimo, entre los marxistas y los místicos.

Se le cuestionó muy fuerte a Enrique Buenaventura todo esto del amor y paz indigenista, cuando llegó a Colombia lo cuestionaron y su grupo prácticamente se dividió. De ahí salieron otros grupos que se radicalizaron más allá, mientras algunos de la Corporación Colombiana de Teatro¹⁸ que entraron a COLCULTURA, (más a menos así como

¹² Fundador del grupo Mascarones, parte de CLETA. Activista desde 1968, murió en 2006.

¹³ Licenciado en teatro y militante de la United Farm Workers Union. Autor y director de teatro, también ha dirigido cine.

¹⁴ Dramaturgo colombiano, junto con su grupo es un referente de la producción teatral colombiana.

¹⁵ Teatro Experimental de Cali.

¹⁶ Actor, dramaturgo, ensayista, narrador, poeta y director, pionero del teatro popular en Colombia. Murió en 2003.

¹⁷ Actriz, directora e investigadora teatral argentina. Expulsada de la Universidad de Córdoba por su participación política en 1976, nombrada doctora *honoris causa* por esa misma universidad en 1999. Murió en 2005.

¹⁸ La Corporación Colombiana de Teatro se fundó hace casi cuarenta años como la asociación de los grupos y artistas fundadores del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, tiene por propósito la creación de una

CONACULTA¹⁹ aquí) lo que, desde nuestro punto de vista, lleva a cierto proceso de mediatización del teatro colombiano en términos políticos.

El vuelco hacia el trabajo popular

A partir del 75 se desarrolla la formación de los CLETA's populares, la vinculación orgánica con obreros y campesinos. Poco a poco se fue proletarizando, sobre todo cuando se van formando CLETA Vallejo, CLETA Panamericana, CLETA Iztacalco, CLETA Tepito, viene toda una corriente enriquecida por un público que era fundamentalmente popular, sobre todo públicos constantes como el del proyecto de la Casa de Lago.

Siempre era cómodo estar en el Foro Isabelino donde te iba a ver la gente, pero el Foro Isabelino dejó de tener su público elitista. Llegaban los maestros de CCH y retacaban el

Foro, no se cobraba y les ponían como tarea a sus alumnos que hicieran trabajos sobre la obra. Era de los teatros que sí tenían gente. Surge el planteamiento de hacer el trabajo con la gente de los barrios.

La decisión de salir del Foro Isabelino fue una asamblea así de 7 contra 8, o sea fue una decisión bastante vertical pero bastante acertada, y por acertada prendió. Fundamentalmente quien lo impulsó fue mi hermano Luís, pero él ya traía un poco el encarrere del trabajo que estaba haciendo en el CCH Vallejo.

Yo participé en CLETA Tepito. Yo vivía en Tepito, había un movimiento interesante, porque vivía un cura, el padre Federico, en la parroquia Alcocer, que estaba metido en



dramaturgia ligada y nacida de la memoria de las luchas populares y la investigación de las tradiciones culturales.

¹⁹ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fundado en 1988, organismo encargado de la política cultural del gobierno.

la onda de la teología de la liberación. Se forma una preparatoria popular, empezamos a dar clases ahí y vamos haciendo todo un trabajo, sobre todo dirigido al lumpen. Un trabajo muy bonito, interesante, aprendes muchas cosas, pero es a la larga improductivo, porque trabajar con compas que a los 12, 13 años están metidos en el cemento, con trastornos mentales por la misma droga, cosas de este tipo, es algo que es muy difícil que tenga una perspectiva y más en un espacio como Tepito, el cual a partir de 1978 va a perder toda su fisonomía con la intención de la falluca. Su fisonomía no es la del drogadicto ni la de la prostituta, sino la fisonomía de gente que viene de provincia, fundamentalmente del bajío, y forma guetos con un sentido regional muy fuerte, en defensa frente a todo lo que estaba allá afuera. Un sector, por su mismo origen, bastante conservador, aunque tiene todo un planteamiento proletario desde la perspectiva de que son trabajadores y fabricantes de calzado y de otros oficios, pero muy conservador, y en esa añoranza se reproducen aquí muchas de las prácticas de ese conservadurismo, pero con eso confrontan una ciudad muy agresiva. Los chavos metidos en la droga, algunos sectores que hacen de Tepito el lugar de distribución de las cosas robadas, muchos chachareros que venden cuestiones de segunda. Culturalmente hay fenómenos increíbles, pero muy difíciles por el mismo material humano con el que estás trabajando. Era un drama cotidiano, un nivel de hacinamiento tremendo, un cuartito con 7, 8 personas, con toda la agresividad que esto conlleva, con toda la falta de higiene, no sé, todo esto que sumado hacía de esta experiencia una experiencia rica pero a su vez dolorosa. Afortunadamente nos salimos, porque nos hubieran matado, había unos intereses ahí que se empezaron a jugar, donde podían pasar sobre de cualquier persona si te les ponías en medio, pasaron de hecho, hubo varios asesinatos.

Ahí se formó el grupo OTIPET, el grupo Quien sabe, el grupo Poca madre, que era en el que yo trabajaba. Ahí, ahora sí que me hice dramaturgo y me hice director de teatro, porque los compas que sabían teatro quedaban de ir, pero iban una vez y ya no regresaban, entonces estaban los chavos y había que hacer algo, yo vivía ahí, no era de los que me iba y regresaba, entonces me buscaban. En Tepito hicimos una obra que después va a ganar un premio, que se llama “El campeón”, de cualquiera de estos boxeadores que son del barrio, que los alucinan con que se agarren a golpes al fin que pueden llegar a ser campeones mundiales y tener mucho dinero y ahora pregunta cuántos campeones hay por los que no llegaron a ser campeones. Hicimos otra obra de teatro que se llamaba “La caperucita roja”,

era un cuento infantil sobre el plan Tepito, cómo iban destruyendo todas las viviendas, el lobo se iba quedando con la casa de la abuelita. Otra que se llamó “La guerra de la tortilla contra el bolillo y el pan Bimbo”, que era sobre la penetración cultural y la defensa cultural que se hizo en Tepito.

Esto deja todo un acervo que se da en varias partes. En Arquitectura, por poner un ejemplo, el vínculo era un triángulo CLETA-autogobierno de Arquitectura²⁰-sector popular, en aquel tiempo se hacían unos festivales en Santo Domingo o nos presentábamos en Ciudad Universitaria, y todo eso tenía que ver con el autogobierno de Arquitectura, ahí hay una serie de canales de comunicación que hacían que estos CLETA’s populares realmente fueran populares.

A partir del CCH Vallejo, los estudiantes se van a las colonias circunvecinas, forman el CLETA Panamericana, CLETA Arbolillo, CLETA Progreso Nacional, CLETA Martín Carrera, son colonias populares cercanas. Así se va formando ese trabajo. Si en el Campamento 2 de octubre²¹ te presentabas con toda la lucha, pues ya eras parte de la colonia, entonces en el momento en que convocabas al taller de teatro llegaban los mismos niños, sobre todo era mucho trabajo con niños. Se hacía todo tipo de actividades y se iba mezclando la actividad política con la actividad cultural. Se hacían trabajos artísticos específicos para el barrio. Se da de diferentes maneras, pero así es como se empieza a construir todo eso de los CLETA's populares. Al principio es a ciegas, en la actitud que tiene uno cuando está chavo de ir a apoyar al pueblo y la lucha revolucionaria. Fue un momento de crecimiento.

Ese mismo trabajo se va haciendo hacia provincia, se va imitando. La realización de los encuentros nacionales a partir del primer aniversario de CLETA posibilita que esto se vaya reproduciendo en otras partes de la República, en aquel tiempo fue Monterrey, San Luís Potosí, posteriormente Sinaloa, con maestros de Durango, en Oaxaca, y llegó un momento en los 80 en el que había CLETA’s en casi toda la república. El grupo Zumbón se va a Mérida, un espacio totalmente virgen y llegan a hacer trabajo hacia las comunidades, el primer problema era el lenguaje, porque todo mundo hablaba maya, entonces lo que hacen es pantomima y luego hacen una obra que se llama “La familia Chumada”, que es sobre el

²⁰ Movimiento estudiantil que en 1972 tomó control de la facultad de Arquitectura, redefinió planes de estudio e impulsó una serie de proyectos que vinculaban la arquitectura con las colonias populares.

²¹ Toma de un predio irregular realizada por una organización de colonos en la delegación Iztacalco.

alcoholismo, que respondía a las necesidades en Mérida. ¿Con quién se hacía? Pues con pequeños grupos que estaban organizados en Yucatán, un trabajo hasta medio heroico, de veras de teatro guerrilla, para que se pudiera seguir haciendo el trabajo político, son los tiempos en que mataron a Calderón Lara.²² Entonces era muy variado, iba en función de los momentos que tú estabas viviendo.

Durante esa etapa puede pasar el centenar de obras que se hicieron, muchas se han perdido. Obras que tuvieron una repercusión muy fuerte como “La mímica del oprimido”, que era pantomima y terminaban metiendo a la gente a que decidiera la obra, qué había que hacer con el patrón. Una que se llamó “La fábrica de los billetes”, era un análisis desde el punto de vista marxista de la plusvalía, a través de la producción del zapato, pero era un análisis sencillito, para que la gente entendiera lo que es el proceso de acumulación de capital. “El chocolate o la técnica”, se hizo cuando vino el Papa por primera vez, para mostrar el hecho de cómo te van a crear veinte mil cuentos para quedarse con tu materia prima, el último cuento, cuando ya no les funciona nada, te dicen híncate, arrodíllate y aguanta, mientras me como tu chocolate que es el que había producido con el esfuerzo de su trabajo. Se hizo la obra “Gringo el dragón”, con el PRI-príncipe que se robaba a la revolución, venía Gringo el dragón a defender al PRI-príncipe y en lugar de echar fuego echaba coca cola y llenaba de coca cola a todos los espectadores. Había una muy buena que se llamaba “El fútbol”, donde es el equipo de los pobres contra el equipo de los ricos, y el árbitro era de los ricos, la pelota era de los ricos y la cancha era de los ricos, entonces ya cuando tienen la suficiente fuerza los pobres para ganarles, pues les quitan la cancha, se llevan el balón y paran el juego, traen a la policía y se los llevan por estar fuera de lugar, cómo es eso de que se le va ganar al rico si al rico no se le puede ganar. Son muchísimos trabajos y respondían a esa realidad, algunas pueden perder vigencia, pero hay otras que siguen siendo vigentes.

²² Efraín Calderón Lara, organizó y dirigió luchas de choferes de transporte urbano, trabajadores de gasolineras, obreros de la construcción, trabajadores de la universidad. Fue secuestrado, torturado y asesinado por la policía yucateca en 1974.



Una de las reivindicaciones de CLETA desde el principio fue la generación de espacios y la generación de público, pero en la Casa del Lago²³ además pasó a ser prioritaria la no privatización del Bosque de Chapultepec y la defensa de la Casa del Lago como espacio universitario. Esa lucha la empezamos a partir de 1982, cuando vienen los procesos de privatización de la primera sección del bosque de Chapultepec y agarra una connotación distinta que se incrementaría después de que no nos pueden ganar.

Es cuando ponen la barda, ponen la jardinera, tratan de tapiar toda la Casa, que nomás se entre por la parte de atrás. No pueden. Nosotros seguimos ahí todos los domingos, porque además ya era tradicional, ya había un arraigo, les ganamos *round* tras *round*. Entonces dicen: “vamos a cerrar Chapultepec tres meses, porque vamos a hacer el rescate ecológico.” La misma política neoliberal: quiebras la empresa y luego la vendes, el ISSSTE está quebrado, Teléfonos de México está quebrado, Chapultepec está quebrado, pero como ahí no lo pueden empujar desde el punto de vista económico, está quebrado ecológicamente, dejan que se reproduzcan las ratas que era un raterío sensacional, no arreglan los jardines, se mueren los patos, se mueren los árboles y entonces: “salvemos el bosque, salvemos

²³ Instalación propiedad de la UNAM ubicada junto al lago de Chapultepec, durante muchos años CLETA ha realizado presentaciones dominicales en ese espacio.

Chapultepec... vamos a cerrarlo tres meses". ¿Para qué lo necesitaban cerrar? Primero para sacar a CLETA, decían "a ver si aguantan tres meses, ya sin público y encerrados," y lo otro era para reabrirlo ya con las rejas, y reabrirlo ya cobrando. Inclusive antes de cerrarlo ya pasaban sus encuestas donde ponían "¿cuánto crees que sería bueno que se cobre para salvar al bosque: 50 centavos, 1 peso, más?" Ellos tenían todo su plan.

Ahí sí dijimos esta lucha ya la perdimos. Esa no es una lucha que nos planteamos ganar porque sabíamos el tamaño del enemigo que nos estábamos aventando, si la gente no impide que se cierre el bosque, pues ya nos ganaron. Efectivamente, se cierra el bosque, no tuvimos fuerza para pararlo, y ponemos el plantón de la dignidad y la resistencia. Resistencia porque hasta donde aguantemos y dignidad porque nos van a dar, sabemos que nos van a pegar. Entonces se pone el plantón el 12 de septiembre de 1985. Inmediatamente empezó el hostigamiento, hasta cambiar las guardias era un problema, teníamos policías por acá, entraban los otros por el otro lado, era complicado y no sabíamos qué tanto íbamos a aguantar ahí. Se metió la policía en esos días. Estábamos abajo en los camerinos atrincherados esperando que vinieran a sacarnos y ellos arriba en el foro pasaban marchando pum pum pum y nosotros como ratoncitos espantados en un rincón de allá abajo a ver qué pasaba, eso fue entre el 12 y el 19. El 19 vino el temblor y eso nos salvó, eso cambió la correlación de fuerzas, porque con el temblor la gente se organizó, se formó la CUD²⁴, de la cual éramos parte, y que declara públicamente que el pueblo de México necesita espacios de recreación después del temblor, cómo era posible que un espacio que era tan importante para la ciudad estuviera cerrado, el gobierno tiene que parar todos los supuestos arreglos que iban a hacer, y tienen que abrir el bosque ante la presión, y reabren en un éxito total de CLETA. Lo que no pudimos parar fue que pusieran las rejas en toda la primera sección.

Primero empezamos a actuar todos los domingos, luego todos los sábados y domingos y hubo temporadas en que hacíamos funciones diario en la Casa del Lago, hacíamos funciones para la gente que se iba de pinta y ahí hay gente muy efectiva que se suma al movimiento. Todo eso se da hasta 1996 cuando destruyen el Foro abierto de Casa del Lago.

²⁴ Coordinadora Única de Damnificados, organización formada a partir del terremoto de 1985, principalmente por vecinos de la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco.

Teníamos un debate sobre el socialismo, del futuro de la humanidad. La especialización en el trabajo manual y la diferenciación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual es un rollo muchísimo muy complejo, en el cual yo me inclino por el ser humano que plantea el Che: el hombre nuevo, la mujer nueva, donde pueden ser especialistas en algo, pero desarrollas íntegramente todas tus capacidades. A lo mejor no eres un deportista, pero tampoco te cansas cuando subes veinte escalones, porque cuidas tu cuerpo para que tu mente trabaje; igual, puedes ser un deportista, esa puede ser tu especialidad, pero no esos cabezas huecas tipo Hugo Sánchez. Necesitamos seres humanos íntegros, un deportista, que pueda ser un especialista en tal cosa del deporte pero que piensa, que sabe de política. El ser humano es todo, no el científico loco que está metido en el laboratorio y un día se le para enfrente una chava y no sabe ni qué, porque nunca le dijeron cómo se hacía. Entonces, es el ser humano íntegro que combina lo manual y lo intelectual. No lo entendíamos así en ese momento, pero era parte de eso.

Entonces ese debate lleva a esa determinación, a presionar para que la gente haga trabajo artístico, algunos, como en mi caso, no lo hacían. Hubo otros que estaban solamente en la parte de la producción artística, pues también asumieron otras tareas que también los engrandecían y les permitían un proceso de desarrollo. Esa resolución de que en CLETA todos tenían que hacer trabajo artístico y administrativo hizo que fuéramos mucho más capaces, tanto los que hacían solamente la parte artística fueran más capaces para hacer su escenografía, para en un momento dado llegar y escoger un espacio y acondicionarlo y generar todo un desarrollo de un grupo, etc., como aquellos que estaban metidos, como era mi caso, solamente en la parte de la talacha burocrática o de la talacha manual, que también desarrolláramos las otras partes de nosotros.

Surgimiento de El Llanero Solitario

Al no tener un contacto con el teatro y con el arte previo a mi entrada a CLETA, la gente con la que convivo van a ser mis maestros. Obviamente, mi hermano es una de las personas que más me influyen, el otro es Enrique Ballesté.²⁵ Y de ahí nos vamos a los

²⁵ Actor, dramaturgo y músico, con una trayectoria profesional amplia. Pionero del teatro popular, fundador de CLETA.

latinoamericanos de aquella época, que viene siendo Augusto Boal²⁶ con toda su propuesta del teatro del oprimido, Santiago García y Enrique Buenaventura con la propuesta de la creación colectiva, las calaveras y ese teatro popular mexicano a través de Mariano Leyva y Luís Valdés, son contemporáneos. Me acerco un poquito a Brecht,²⁷ y me da muchas orientaciones concretas, pero conozco al Brecht europeo y voy entendiendo que los planteamientos de Brecht se tienen que latinoamericanizar y por ahí tiene que ver con la carpa. Conocía la carpa, el circo, eso de niño lo vivía en los barrios, eso también es una influencia.

Un día que no llega un actor, iba acompañando al grupo y había que hacer una cosa muy facilita al final: tenía que vestirme de cirquero y decir un texto muy profundo, muy complicado que era “que pedo, que pinche pedo.” Tocar el silbato, decir ese texto y con eso terminaba la obra. Cuando lo tuve que hacer llevaba aquí escrito mi texto, cuando vi a la gente dije nomás “qué pedo”, pero no era el texto sino era lo que yo sentía. Ahí comprendí que tenía que hacer esto, a mí siempre me ha gustado hacer las cosas que me cuestan trabajo, siempre me he puesto retos.

En la Casa de Lago yo organizaba los domingos y cuando no llegaban los grupos y tenía que hacer tiempo, me tiraba un rollo y cuando el rollo ya no funcionaba pues leía un poema y luego de tanto leerlo, pues ya me lo sabía y lo decía, entonces ahí se fue estructurando el Llanero Solitito, el cual nació en 1977.

Se consolida sobre todo en la Universidad. En la central camionera que estaba junto a Arquitectura pasaba mucha gente, entonces yo iba a pintar rayita y a decir los poemas, también se consolida como una necesidad económica, porque siempre he sido buen vendedor. Entonces agarraba mis poemarios que yo hacía y me ponía a venderlos, ahí sacaba para comer, y además para apoyar el trabajo de la organización. Ahí es donde empieza el proceso del Llanero, a partir de esa necesidad, desde el estómago se empieza a desarrollar la parte artística, la parte del corazón.

No fue totalmente espontánea, sino que esto tiene que ver con cursos que voy tomando con mi hermano, con la gente que vino al chicano, con ver mucho teatro, y eso te va a

²⁶ Dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, es conocido por el desarrollo del Teatro del Oprimido, método y formulación teórica de un teatro democrático.

²⁷ Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, de los más influyentes del siglo XX. Sufrió el exilio al llegar Hitler al poder. Creador del Teatro épico y militante de la resistencia antifascista.

ayudar. Además de que, desde chavo, vendía, por ejemplo, juguetes en al feria del juguete que estaba en Buenavista, y en eso de convencer y “pásele y que mira que aquí está su topogigio y que no se qué”, pues tiene que ver mucho con el pregonero, con el vendedor de tamales, con el “chichicuilititus vivus”, que yo oía en los barrios donde yo vivía, de ahí voy encontrándole formas y sale, se va consolidando el trabajo del Llanero.

Me acuerdo que fui una vez a Guatemala y ahí vi a dos compañeros que trabajaban de payasos y uno de ellos me regaló su traje, ya el trabajo del Llanero era de una manera más organizada. No tenía un nombre, entonces a la gente le empezó a llamar la atención de que estaba yo solo, me decían el Llanero solitario, y cuando yo era chavo tenía un amigo que decía "soy el Llanero solitito", entonces dije: "no, no es solitario es solitito." Luego Carlos Escobar le puso el antifaz y así se fue armando, la gente me ayudó a irlo armando, realmente lo fue haciendo la gente, es una creación del pueblo.



La propuesta estética de CLETA

¿Qué entiendes por calidad artística? Si calidad es el manejo de los elementos técnicos, nuestra calidad es precaria, pero la calidad en el trabajo artístico no solamente la da el manejo de los elementos técnicos. Es claro que una guitarra tiene que estar afinada, y si tú tocas con una guitarra desafinada se oye de la patada, después de afinar la guitarra hay que ver cuantas florituras puedes hacer con la guitarra, pero eso no quiere decir que un campesino de Guerrero, que canta sus corridos “y ahora les voy a cantar”, está haciendo una trampa porque no tiene buena voz en términos convencionales, no quiere decir que el producto artístico de los huapangueros de Veracruz no es un buen producto. Hay una serie de cuestiones mínimas que es que tenga afinada su guitarra, que haya una métrica en sus líneas etc., pero no tiene que ser como lo hacen ellos, o sea la clase dominante, para que tenga calidad. Es lo que nosotros defendimos muchos años.

Los panfletos ahora se llaman *performance*, y es muy buena onda porque ya están en Europa, pero eso que le llaman *performance* nosotros lo hicimos muchas veces en los 70, sacábamos un tanque y hacíamos una obra de teatro de 30 segundos que se va repitiendo porque la marcha va avanzando, tiene estos personajes, tiene esta lógica. Pero cuando tú hacías eso era depredar el arte, y ahí viene toda una discusión estética, porque como la parte política no nos la podían ganar, nos llevaban a un terreno donde ellos son los que tienen toda la opinión, que era el artístico. A mucha de la gente que critica esa calidad artística le digo "¿qué obra has visto de CLETA?" "Yo no he visto", "entonces ¿cómo puedes hacer esa afirmación?" "Es que es lo que todo mundo dice."

La verdad es que nosotros tenemos lo que no tienen los teatreros: público, el Llanero Solitito convoca actos en el foro coyoacanense y tenemos que hacer segunda función porque ya no cupo la gente. Mientras ellos, con todos sus aparatos de propaganda, difícilmente logran convocar.

La estética no puede ser de otra manera, todo está pegado a lo ideológico, ¿cuando has oído de arte para distraer? La gente está en los plantones, pues sí se quieren distraer, a veces hay que hacer cosas para distraer, para relajar los movimientos porque necesitan también su descanso, pero para que la gente se mantenga, eso es una posición política. Ante la ley del ISSSTE tienes que asumir una posición, ante el calentamiento global tienes que

asumir una posición, ante los transgénicos, ante el amor, cuando lo han prostituído y se convierte en un *Big Brother*, tienes que asumir una posición, "es que yo hablo del amor en abstracto", ¿qué es el amor en abstracto? Existe en concreto, el amor de clase, el amor de lucha; y a partir de ahí puedes decir muchas cosas. *Romeo y Julieta* tenía una posición hasta en su estructura teatral. *Fuente Ovejuna* tenía una posición de un pueblo que se rebeló contra el tirano.

Si quieres hacer una cuestión intrascendente para sacar una lana, para subsistir, para ir pasando, ahí está Televisa que te la va a comprar, si acaso eres de los que se agachan lo suficiente como para que puedas pasar. Pero lo trascendente tiene una posición política, aunque a veces no la entiendas, aunque la escriba alguien porque tiene mucha sensibilidad y no entiende políticamente por qué.

Ahorita las diferentes organizaciones políticas se están sustentando en el trabajo cultural para hacer su trabajo político, e inclusive se están dando cuenta que el trabajo político es en sí un trabajo cultural. Nosotros llegamos a esa conclusión a partir de nuestra vinculación con las luchas populares, como un médico que está metido en las entrañas de la sierra de Oaxaca, donde tiene que curar sin farmacias, sin medicamentos, sin hospitales, entiende que la medicina tiene todo un sentido político, cuando la gente le empieza a agradecer su trabajo y adquiere un cierto status de poder político en la comunidad. Se convirtió en un verdadero médico, pero también se convirtió en un político y se va dando cuenta que ese poder lo puede traducir en organización política.

El arte es parte de la discusión política. Cuando tú estás entrenando karatekas es un deporte, pero cuando estás entrenando compañeros que aprenden karate para confrontar a los granaderos, pues adquiere una connotación política, y entonces ahí ya el deporte como parte de la cultura y de los pueblos adquiere un contexto distinto. La connotación política del trabajo artístico, más que una preocupación, es una definición. A lo mejor cuando hayamos construido un mundo con otras características, lo podemos hacer de otra manera, pero en este momento no podemos gastar nuestro tiempo. Es lo que dice el Llanero en el poema: "con poetas que un día tengan tiempo de cantarle a la luna y a las estrellas."

En el nuevo contexto se cambia la denuncia por el análisis, esencialmente. Ya no se trata de decir que los del PRI son ladrones, que los del PAN son la ultraderecha recalcitrante religiosa, ya no, se trata de hacer obras que cuestionen al espectador como tu rol que tienes

como persona frente al mundo. También hay que hacer la denuncia, pero siempre analítica. Ahora es más difícil, tienes que irte a la entraña, tienes que desenmascarar al sistema, tienes que dejar claro que la gente es pobre porque está explotada y qué es la explotación. Nuestra acción tiene que ser parte de una acción reflexiva. Este es el cambio fundamental de los contenidos.

Hay falta de cuadros, hay pocos compañeros avanzados en lo artístico que estén en disponibilidad de tener una actitud militante. Y los compañeros avanzados que no tienen esa actitud militante también sirven en este proceso, pero necesitamos formadores. Enrique Ballesté, por poner un ejemplo de lo artístico, no quiere ser un militante político, por definición, pero con todo lo que sabe de lo artístico ya avanzamos si lo empezamos a compartir, tiene mucho que enseñarnos, está en disponibilidad de hacerlo, pero ha tenido que pasar por un proceso para que eso se dé. No estoy menospreciándolo porque él dice “yo no quiero estar en la militancia,” esa es su definición y es válida. Pero la revolución, ya en sí, necesita compañeros con la creatividad artística que tiene Ballesté y tan militantes como Nacho de Atenco.²⁸ Esa combinación es una bomba. Estamos en ese proceso, hay las condiciones para avanzar en eso.

No tenemos ni siquiera que formar, sino rescatar, la apreciación artística en el público. Nuestro pueblo, por cuestiones históricas, tiene una tremenda sensibilidad artística, y esa se mama, la mamá le transmite al niño el ritmo. ¿Qué pasa con los compas que vienen del bajo?, vienen de toda esa tradición cultural de los grandes orfebres, de la zona de las minas, vienen de toda esa música chichimeca que andaba de un lado para otro, o vienen de todos esos conceptos musicales que combinan con las propuestas europeas y llegan a una ciudad en la que todo es hermético, donde todo es pequeño, no tienes la grandeza del campo, entonces hay una inhibición, dejas de bailar, dejas de reír, dejas de cantar. Entonces, llamar a la agente a que cante, llamar a la gente a que ría, y esto con un contenido netamente político es una bomba.

²⁸ Ignacio del Valle, dirigente del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, organización creada para resistir la expropiación de tierras en Texcoco y San Salvador Atenco para construir el aeropuerto alterno de la Ciudad de México en 2001. Actualmente preso en el penal de máxima seguridad El altiplano, con una condena de 112 años de prisión.

No solamente se trata de hacer públicos avisados. No es cierto que tú le presentas la Gioconda a todo mundo y se queda pasmado y se va para atrás, no. Es un público avisado, que conoce ciertas cuestiones, pero yo me imagino las pirámides de Teotihuacan, con todas las cosas que se pintaron y con todos los colores naturales que ponían, cuando los españoles las veían, no necesitas estar avisado para darte cuenta que era una obra artística. No se necesita ser un público avisado para saber que tienes sensibilidad y la puedes desarrollar, y en ese sentido, es un llamado a que la gente se rebele desarrollando su sensibilidad. Yo soy un ejemplo, yo no tenía que ver nada con el arte cuando empecé en esto. Simplemente tuve que buscar y sacar lo que había adentro.

Decirle a la gente que tú no puedes ser artista porque el artista es Talhía, es castrarle su capacidad creativa. Poner a los niños a imitar a Menudo, es quitarles la posibilidad que tienen nuestros pueblos de bailar. Hay quien tiene más capacidades, por cuestión natural, hasta por cuestión fisiológica, hay gente que corre más rápido, hay niños que pegan más fuerte, que dan maromas con más facilidad, que son más inhibidos y otros que son más extrovertidos. Una gente que sea más extrovertida, va a tener más capacidad para plantarse en un escenario y que no le dé pánico escénico, pero eso no quiere decir que alguien que sea introvertido no pueda pararse en un escenario, depende del ejercicio que tú hagas. El ser humano necesariamente tiene que estar metido en la parte artística, a lo mejor es “espectador”, o sea, le gusta la poesía, pero de tanto ir a ver poesía cuando habla con su compañera habla en poesía, sin darse cuenta.

No se puede vivir la vida sin arte. No es posible. Todos en nuestra vida estamos haciendo arte, aunque no nos digan que lo es. Qué niño no hace su dibujito, qué niño no pasa de los rayones a las formas, quien de nosotros no hicimos ya luego nuestra casita, y entonces viene la chava y hacemos el corazoncito, o el corazoncito lo estilizamos y vamos un poquito más para allá y hacemos un dibujito. Quién no ha tenido las ganas de escribir un cuento, o de hacer cinco líneas que más o menos te rimen. La sociedad está para que lo dejes de hacer, madurar es dejar de hacerlo, dejar de ser cursi, pero esto es parte de nuestra cultura. No lo podemos separar de nuestra cotidianidad, las manifestaciones cotidianas son en sí artísticas. Son excepcionales los chavos y las chavas que no bailan. Eso es arte y en nuestra sociedad sí hay. Que la gente adquiera conciencia de ello y que vaya tomando la técnica y que se haga de manera masiva, eso tiene que ver con la revolución. Porque

alguien que desarrolla eso desarrolla su sensibilidad y quien es sensible no puede ver a un cuate que se esté muriendo de hambre y pasar encima de él y no sentir nada, si tú eres sensible, eres sensible para eso.



Navegar por el movimiento social con la bandera del arte

En los años 70 el movimiento de masas empezaba a actuar. Por ejemplo, en la Universidad Autónoma de Guerrero se hizo un proceso en que si una comunidad quería tener su preparatoria, el primer año la comunidad sostenía la preparatoria, buscaban el local, veían lo de las bancas, los pizarrones, etc., la universidad les proporcionaba los maestros, la comunidad sostenía a los maestros, y al año ya eran reconocidos por la Universidad, y entonces se luchaba para que esa preparatoria tuviera su presupuesto, creo que llegó a haber 40 preparatorias en el estado de Guerrero con esas características. Ahí era donde estaban los maestros que se iban a trabajar a las comunidades más apartadas, y ahí es donde se vinculaban y se encontraban con lo que quedaba del movimiento armado o con las luchas campesinas contra los caciques. Entonces van surgiendo como hongos de gente que está haciendo un trabajo a nivel social y popular, la misma experiencia de los zapatistas en Chiapas, van a hacer todo este trabajo que después va a salir de los sótanos.

Las colonias populares en el norte, los Comités de Defensa Popular, que tenían su auto administración, tenían sus jueces, ahí no podía entrar la policía, todo lo que fue la OIR.²⁹ Va surgiendo todo ese movimiento.

Otro movimiento en el que CLETA tuvo presencia fue la huelga de Spicer.³⁰ La primera huelga de una confrontación fuerte de aquel sindicalismo heroico independiente, esa fue una lucha en los 70 muy importante, que nos marcó.

Otra muy importante también en esas fechas fue la lucha del Colegio de Bachilleres, la formación del SINTCB,³¹ fue una lucha con una huelga de tres meses, se gana también y el teatro jugó un papel muy importante en esa lucha. La otra fue la huelga de la Universidad, del STEUNAM,³² que realmente surgió como avanzada del movimiento sindical y que fue reprimido en 77 fue cuando la policía entró a la Universidad; nosotros participábamos activamente con una obra que se llamaba “El día que San Pedro entró al STEUNAM”, que tuvo una versión anterior que era “El día que San Pedro entró al SINTCB.”

Obviamente está la lucha de la COCEI,³³ que da una lucha electoral que fue de confrontación, después de que les quieren hacer el fraude, mientras una serie de brigadas estaban tomando el palacio, abajo estábamos los artistas haciendo las actuaciones, esperando la indicación, que nos dijeran “va” para que la gente entrara en masa al palacio, una lucha también importante.

La otra, obviamente, pues todas las luchas de las Universidades, la defensa del proyecto de Universidad Pueblo, la lucha de la Universidad de Puebla, la Universidad de Sinaloa, un poco la de Zacatecas, son luchas fundamentalmente en los 70.

A partir de los 80 viene la construcción de las coordinadoras. Es cuando se forma la CNTE,³⁴ la CONAMUP,³⁵ la CNPA,³⁶ en todo eso ahí estábamos siempre con el teatro.

²⁹ Organización de Izquierda Revolucionaria, surge en 1980, es de corte maoísta, tenía presencia principalmente en el movimiento urbano del norte de México.

³⁰ La huelga de Spicer S.A. estalló en 1975 exigiendo el reconocimiento de un sindicato independiente.

³¹ Sindicato Independiente de Trabajadores del Colegio de Bachilleres, creado en los años 70, ganó su reconocimiento con una huelga.

³² Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM, formado en 1972. Inició una huelga de hecho en 1977 ante la negativa de reconocerlos como sindicato y de permitir un contrato colectivo.

³³ Coalición Obrera Campesina Estudiantil de Istmo, liga de jóvenes estudiantes de la UNAM y campesinos de Juchitán, Oaxaca. En 1981 ganó la elección municipal, lo que representó la primera derrota del PRI en Oaxaca.

³⁴ Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación, organización magisterial surgida en 1979 formada a partir de la disidencia del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, sindicato corporativo ligado al priísmo.

Otro muy importante, donde también fue muy importante para ellos toda la resistencia que se dio desde la Casa del Lago, fue la lucha de Pascual,³⁷ en momentos de resistencia, ahí andaban los compas con sus botes por todo Chapultepec. La lucha de las Normales Rurales y las casas de estudiantes, sobre todo en Michoacán, que en aquel tiempo era una confrontación brutal.

Fue un acierto táctico muy importante nuestra vinculación con el movimiento magisterial, lo que masificó nuestro trabajo, la correa de transmisión entre nosotros y el pueblo no solamente fue el estar en los actos masivos, quien le daba continuidad a eso eran los maestros. Desde los cursos intensivos que se hacían aquí en la normal superior, que llegábamos a dar talleres, a vender nuestros folletos, a hacer funciones, los maestros lo reproducían en sus comunidades.

Nosotros dijimos “lo de Cuauhtémoc Cárdenas es un espejismo”, y fue correcto después del fraude decir “está bien, ya les hicieron el fraude, vamos con todo,” y apoyar a las comunidades que estaban tomando las presidencias municipales en Guerrero.³⁸ Eran dos momentos políticos distintos. Nosotros no íbamos a desmembrar nuestra organización para formar el PRD. Desde la formación del PRD, el gobierno ya tenía en Jesús Ortega, en Alcocer, en Graco Ramírez, a sus cuadros dentro del PRD, el enemigo ya tenía sus gentes, que ahora le hicieron perder la elección a López Obrador. Pero se requiere una política de alianzas inteligente que va mucho más allá de decir es PRD o no es PRD. Tampoco se trata de ser ajonjolí de todos los moles, pero entender que al entrar la ultraderecha al poder cambia todo el esquema político y ante todo lo que pasa a nivel internacional, no podemos estar al margen de una Cuba que avanza, de una Venezuela donde la masa va caminando y que ante eso nosotros tenemos que entender el rol que nos toca jugar como el país que le tiene que cubrir las espaldas al imperio.

³⁵ Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular, gran frente de organizaciones de colonos de la Ciudad de México, tiene mucha vitalidad en los años 80.

³⁶ Coordinadora Nacional Plan de Ayala, organización campesina surgida en 1979 con la exigencia de repartición de tierras.

³⁷ Los trabajadores de la empresa Pascual refrescos S.A. estallan una huelga en demanda de aumento salarial en 1982, ante la falta de soluciones, en 1984 la empresa pasa a ser propiedad de los trabajadores, que la trabajan en cooperativa.

³⁸ En 1988 Cuauhtémoc Cárdenas compite por la presidencia de México, es derrotado en una elección fraudulenta.

Cuando surgió el EZLN,³⁹ en el momento en que tuvimos la noticia, atrasito del foro de la Casa del Lago, discutíamos y había gente que decía “es que hay que esperar que se defina un poco”, ¡no compa!, nosotros conocemos la situación en Chiapas, no tenemos todos los pelos en la mano, pero son compañeros. Nos fuimos con todo el apoyo al Ejército Zapatista, no a Chiapas, no a los niños de Chiapas, no a los indígenas, a apoyar a un Ejército que le había declarado la guerra al ejército mexicano. Tratamos de juntar a las organizaciones, promover que apoyaran al EZLN con gente con la que teníamos influencia. CLETA reapareció en el CGH,⁴⁰ fuimos junto a ese movimiento.

Nosotros aprendimos de la experiencia del Festival de Manizales Colombia, Manizales fue un festival que organizaba la oligarquía manizalita, en los momentos en que el precio del café estaba en su apogeo, entonces tenían un montón de lana e hicieron un teatro en aquel perdido que era así como un ranchito, era de los mejores teatros de Colombia y de América Latina y traían grupos de todo el mundo, hicieron un festival muy famoso, pero era cuando la Corporación Colombiana del Teatro estaba en su apogeo, estaba el TEC, la Mama, la Candelaria y todos estos grupos, como ellos eran marginales hacían su teatro afuerita. Hacían su teatro en un lugar para peleas de gallos, y en otros lugares así, se hospedaban con unas monjas en un convento, entonces esa experiencia algunos la vivimos en 1973.

Se hace el festival Cervantino oficial, que empieza en el 72, totalmente elitista, hecho por la oligarquía petrolera, por el Estado mexicano, el echeverriísmo. En 74 nosotros decimos “pues vamos afuerita,” llegamos y pues nos agarraron a macanazos, pero eso le dio aire, nos encarcelaron y al otro día nos sacaron pidiéndonos perdón, porque se hizo un relajo internacional. El echeverriísmo era darse una imagen internacional de revolucionario: apoyo a Cuba, aquí llegaron todos los chilenos, después Argentina, etc. Entonces imagínense que ellos estaban reprimiendo artistas por estar cuestionando un festival elitista, y ahí empezamos. Empezó a causar sensación, era un Guanajuato mucho menos poblado y donde no iba gente de otro lado. El festival nuestro era para el pueblo de Guanajuato, y el pueblo de Guanajuato lo empezó a asumir como suyo. Entonces empezó a madurar toda

³⁹ Ejército Zapatista de Liberación Nacional, movimiento indígena surgido en Chiapas en 1994.

⁴⁰ Consejo General de Huelga, órgano de la huelga de la UNAM en 1999 en defensa de la gratuidad de la educación.

una relación muy importante con el pueblo de Guanajuato, y con sus altas y bajas esa se mantuvo hasta fines de los 80. A veces era más intensa nuestra presencia, a veces menos, pero no podía haber un festival de Guanajuato Cervantino sino estábamos en las calles. Vamos en la 33 edición del Cervantino Callejero, en la oficial es la 35.

En aquel tiempo la parte cultural estaba totalmente abandonada por parte de los organismos políticos, quien la va a retomar un poquito más va a ser el PMT⁴¹, pero de ahí en fuera no había mucho. Empiezan a ser los festivales organizados por el periódico Oposición del Partido Comunista, con el apoyo de todos los Partidos Comunistas del mundo, pero no tienen ese carácter popular y político que nosotros vamos a tener. Ellos lo van a empezar a hacer ya hasta que les sueltan el Auditorio Nacional, el teatro de Bellas Artes, en las negociaciones que tienen en el avance de la apertura democrática y la reforma política.

Nosotros éramos los que hacíamos los eventos que no podía hacer ninguna organización, por ejemplo, cuando el golpe militar en Chile, ni siquiera el Partido Comunista Mexicano, que se supone que tenía otro tipo de apoyo y de estructura, tenía la imaginación para hacer las cosas que nosotros hicimos. El primer evento en aquella época se hace en noviembre de 1973. Aunque no lo firmamos nosotros, nosotros lo organizamos, dejamos que lo firmaran como 50 organizaciones, puro membrete. Se hizo en el estadio de prácticas de Ciudad Universitaria, aún en contra del rector, ahí metimos miles de gentes con boleto pagado, vino la esposa de Salvador Allende.

La recuperación de la plaza de Tlatelolco se hizo con cultura popular. Cuando estaba el cambio de gobierno en 1976, nosotros dijimos hay condiciones para hacer un acto en la plaza de las tres culturas como parte del tercer aniversario de CLETA, con la consigna de “Recuperemos la plaza de las tres culturas con cultura popular,” así lo propagandizamos. 48 horas antes, en el programa de Jacobo Zabludowski, impulsan una supuesta tlatelolcada, una pantalla para no permitir nuestro acto, ponen otro evento. Es la tlatelolcada 76, y su bendita tlatelolcada no tenía gente. Ellos empezaron desde las 10 de la mañana, y ya para las tres y media de la tarde, tenían la banda de policía de tránsito en una esquina, la de marina en otro y la plaza con los motociclistas del escuadrón acrobático de la dirección de

⁴¹ Partido Mexicano de los Trabajadores, nació en 1974 por iniciativa de un grupo de intelectuales y militantes.

tránsito paseando niños en las motos y diciéndoles que a las cuatro iba a empezar la acrobacia, llegó mucha gente. Nosotros minutos antes nos reunimos y dijimos “qué hacemos, no se puede parar, cómo le avisamos a la gente, no se puede poner sonido, está lleno de policías.” Pues patria o muerte. Nadie se aparece en plaza hasta el cuarto para las cuatro, al cuarto para las cuatro empezamos a caminar por la plaza, y entonces la gente preguntaba “¿qué pasó, va a haber acto?” Nosotros decíamos “Si, a las cuatro, a las cuatro, a las cuatro.” No decíamos nada más. A las cuatro, nos subimos a la esquinita junto a donde está el hasta, que está un poquito más alto y ahí sin sonido ni nada empezamos a cantar la canción de Fantoche, éramos unas 75 personas. El 97% de la gente iba al evento, podíamos ser ocho mil. Entonces ellos se quedaron solitos, no sabían qué decirle a la prensa, y nos invitaron a actuar en la tribuna, dijimos “para el pueblo lo que es del pueblo,” lo pusimos a votación de la gente y todo mundo se fue a la tribuna. En una escena donde se criticaba la corrupción policíaca, los policías se enojaron y nos dijeron que nos bajáramos, y dijimos “no vamos a caer en provocaciones, nos vamos a nuestra esquinita,” nosotros sabíamos que teníamos todo el público, pero la bronca empezó cuando la gente agarró su silla y se la quería llevar y los policías no los dejaban que se las llevaran y empezaron los sillazos, terminó en 12 detenidos, varios heridos, ninguno de los compas nuestros detenidos, llevábamos grupos de protección para cada compañero y eso les pudo, que no pudieron detener a ninguno de los visibles. Detuvieron a algunas gentes que no tenían absolutamente nada que ver, se dio la lucha, los sacamos, y al otro día declaró López Portillo que no había por qué seguir manteniendo los rencores del pasado y bla bla bla bla, el 2 de octubre de 76 entró la marcha estudiantil popular nuevamente a la plaza, eso fue una conquista del movimiento de cultura popular.



Apertura democrática y Reforma Política

Mariano Leyva, del grupo Mascarones, había entrado en relación con el naciente PST,⁴² que se forma cuando Echeverría le ofrece dinero ilimitado al PMT y el PMT decide que no, con personas como Heberto Castillo y Demetrio Vallejo. Por otro lado, Aguilar Talamantes dice yo sí lo acepto y forma su partido que es el PST y se convierte en un apéndice del echeverriísmo. Pues ahí ya hay una relación no muy clara de Mascarones con el PST, que después se va a abrir pero que en ese momento la negaban. Intentan convertir a CLETA en el brazo cultural del PST. En una asamblea, cuando Mariano argumentaba el por qué teníamos que aceptar la ayuda de la presidencia de la república para el festival chicano, se decidió que yo acompañara a la comisión. La reunión fue con un cuate que apellida Ovalle, secretario de Echeverría, ahí en palacio nacional. Ya estaban amarrando: en el ferrocarril que viene de Ciudad Juárez van a venir tantos chicanos, en el ferrocarril que viene de tal vienen tantos; el hospedaje va a ser de tantos cuartos en Tlatelolco, van a ser estos salones, la comida la va a dar la Conasupo, todo estaba armado con todo el apoyo del gobierno y al final Ovalle dice: “bueno, nomás queremos recordar que el compromiso es que toda la

⁴² Partido Socialista de los Trabajadores, fundado en 1975.

gente que viene se lleve una buena imagen del gobierno mexicano, porque es un gobierno antiimperialista, Luís Echeverría está contra el imperialismo yanqui, tal, tal, tal.” Cuando yo di este informe en la asamblea pues se hizo un relajo y se terminó en la confrontación. Esa era la negociación, se iba a trabajar para que no se hablara de los presos políticos, no se hablara de la guerra sucia, etc.

Mascarones es expulsado. Fue una decisión correcta en una parte e incorrecta en otra. Era necesario porque sino la intervención del PST hubiera sido nefasta para la organización, no estaríamos hablando de CLETA en este momento, pero no se debería de haber expulsado al grupo, porque el grupo estaba compuesto por muchos jóvenes que no entendían qué pasaba, se debió haber expulsado personas, no nos hubiera enemistado con los demás del grupo, en ese momento no se supo entender.

Después de la represión el Estado empieza a ofrecer chamba y te mete a un proceso de división, porque junto con esto viene el surgimiento de los partidos, si no te ofrece el Estado, te ofrecen los partidos. En todo este proceso tienes como la caperucita roja: el camino largo y el camino corto, donde está el lobo y donde no está el lobo. Entonces, si te vas por donde no está el lobo, tienes todo, te dan chamba, recibes dinero, tienes trabajo, y por el otro pues tienes la represión, ya te dieron una probadita para que veas que el lobo muerde, que es de a de veras lo del lobo.

Un camino era el de la reforma política, en el que si te incorporabas a legitimar toda esta nueva política del régimen, que se ve obligado a hacerla ante el empuje de las masas, pues tenías todo, vía el Partido Comunista o las otras agrupaciones que se van formando, pues tenías todo para hacer política, tenías dinero, tenías espacios, tenías permisos. Pero había lo otro, si a ti se te ocurría hacer un trabajo callado, hacia las bases, entonces en ese momento eras totalmente satanizado, entonces era mejor no gritarlo, era irse a hacer el trabajo.

Esto genera dos posiciones: compañeros que dicen nosotros sí le entramos a esto que nos da el Estado, vamos a tener mejores equipos de sonido, vamos a poder hacer mejor nuestro trabajo, suena lógico, y nos vamos a poder comprometer más con el movimiento de izquierda; y otros que decimos, no lo entendemos bien, pero creemos que no es tan automático, y efectivamente a la larga así fue. La discusión era entrarle o no a las

elecciones, entrarle o no a que te reconozcan como partido y que te den un subsidio. Algunos dentro de CLETA optamos porque no fuera por ahí.

Para evitar una desbandada, decidimos que CLETA pasaba a ser el apellido de los grupos, quienes quisieran trabajar con el gobierno o con los partidos podían presentarse como Zumbón, como Zopilote, etc., pero no como CLETA, sólo eran CLETA en cuestiones en las que todos estábamos de acuerdo. Eso generó que los que se querían ir tenían que ir deslindando de CLETA ante el gobierno, sino no les abrían espacios, esto permitió que cada quien se colocara en su lugar sin reventar la organización.

Casi todos los grupos teatrales que se habían consolidado se fueron, como Ballesté y su grupo Zumbón, decían “es que no teníamos alternativas”, pues no tenían alternativas efectivamente para poder subsistir como personas, había que hacer mayores esfuerzos, pero a mí me parece que precisamente el resolver todas esas problemáticas son las que te van haciendo fuerte, las que no te hacen depender. De lo mejor que hicieron los grupos que salieron, es lo que hicieron en CLETA, quizá lo que viene después tienen cierto nivel de madurez, pero esa madurez con toda la experiencia popular, creo que hubiera hecho florecer mejores trabajos. Priorizaron el desarrollo artístico a nivel técnico, por sobre ese trabajo que te combina la parte política, la parte del activismo con la parte de la creación artística. Yo creo que la mejor creación artística se da cuando estás en lo popular. Claro, también es cierto el argumento que ellos daban, había ciertos momentos en que ya no podían ensayar, en que ya no podían desarrollar, porque el activismo te comía, pero aquí también había una decisión histórica y una decisión personal. ¿Qué pasaría si en este momento nos invaden?, ¿cuál es tu prioridad? Ser copartícipe de la resistencia y guardar en el baúl todo tu proceso o inclusive enterrar tu crecimiento artístico, o irte a Venezuela para desde ahí hacer la solidaridad con México para que se vayan los gringos. Y esas decisiones son muy difíciles, muy personales y que no podemos ponerlas todas en un mismo rasero.

El que nos marginaran, nos automargináramos, fue una cuestión correcta, porque nos salimos de toda esa bola de contradicciones de los intelectuales, de los famosos, nos ahorró muchas discusiones estériles, muchas tentaciones. Las tentaciones aisladas frente a alguien que tiene convicción no hay problema, pero las tentaciones aisladas con uno que tiene fuertes problemas y contradicciones, ahí sí ya adquieren una fuerza. Cuando tú tienes tus hijos y no tienes donde se duerman o ves que va pasando el tiempo y van creciendo

debiluchos porque no tienen una alimentación adecuada y por el otro lado te están ofreciendo el paraíso, no es igual a cuando estás lejos de todo eso, aprendes a resolver las cosas cuando tienes esos problemas, estás en otro plano, en otra realidad.

Salen estos grupos y finalmente ya no necesitábamos que CLETA fuera el apellido, vuelve a ser el nombre y nos metemos a una serie de congresos educativos en los que ya perfilamos una posición política de CLETA. Hay un programa más amplio en el terreno de la cultura, en un momento dado los trabajos periodísticos que hacemos ya no van a ser para apoyar la difusión de las obras de teatro, sino que vamos a hacer todo un proyecto periodístico y todo un proyecto de escuelas, lo que es ahora la Escuela de Cultura Popular.



El militante según Enrique Cisneros

Es la eterna discusión entre el querer y el deber. El militante para empezar hace del querer y el deber una sola cosa, así lo entiende y lo que lo hace pleno y lo hace fuerte es hacer lo que debe de hacer. El militante tiene que tener en cuenta qué debe de hacer, y plantear su vida en función de lo que debe de hacer, pero que el deber no se le convierta en un martirio. Si nada más puedes repartir un volante porque es lo más importante, asume que en repartir ahora un volante está la trascendencia del día de hoy y lo vas a hacer con gusto, lo vas a hacer con placer. Eso tiene que ver con otra cuestión que es el sentirse pleno.

El militante se tiene que sentir pleno con lo que hace, no feliz, esa es una confusión, la plenitud es un concepto que engloba una serie de conceptos más. O sea: ¿cómo se puede sentir pleno Nacho del Valle en la cárcel? En la medida en que sabe que lo que está haciendo es lo que debe de hacer, obviamente, a Nacho no le gusta estar donde está, pero el concepto de plenitud le da fortaleza para escribir y seguir resistiendo. Y entiende que la resistencia lo hace pleno con él mismo porque sabe que está abonando caminos. Entonces sí puede decir soy libre porque no hay cárcel que me encarcele.

Otra cuestión es que el militante tiene que estudiar, la parte científica es fundamental, tiene siempre que estarse cuestionando lo que sabe y querer saber más, porque sino puede estar defendiendo verdades a medias. Se debe de tener conocimiento y siempre una gana de estarte comiendo lo que sigue en torno a conocimiento.

El militante debe de ser el primero en todas las tareas. Si una maleta es de 20 y una de 5, el militante es aquel que siempre va por la de 20, aunque a lo mejor le digan “éste está más joven y él puede cargar más que tú.” El concepto actual es a la inversa, en el concepto capitalista-individualista-neoliberal, el que carga la de 20 es el pendejo, siempre vas a ir al trabajo que te cause menos problemas, en términos físicos, y también en términos intelectuales.

No puede haber militantes ricos, eso tiene que quedar claro. O sea “yo soy el militante pero como soy como Diego Rivera y gano mucha lana entonces pues me puedo dar un montón de concesiones”. No. “Ay, eres un dogmático planteando eso, te pueden dar aquellas cosas”. No, no, el que no vive como piensa termina pensando como vive. Eso es fundamental, por eso el Estado, el enemigo, te da y te rodea. La humildad entendida desde esta perspectiva es fundamental para el militante.

Eso no quiere decir que te autoflajeles. “Yo no me subo a un avión porque es burgués, es más revolucionario irme en burro”, ¡nombre!, si te vas a tardar cinco días en irte en el autobús o si te vas en el avión, pues en lugar de dar una función de teatro das cinco, y va a servir más. Pero cuando tú ya dices “yo ya no voy a esa comunidad porque no hay avión ahí,” entonces ya hay un problema ideológico, en el que no quieres hacer un esfuerzo, en el que puedes hablar del proletario pero tus conceptos proletarios ya no van con tu práctica proletaria. El militante tiene que estarse revisando constantemente y por eso siempre tiene que estar trabajando en equipo. Si tú eres un militante que puede tener excedentes económicos en su manera humilde de vivir, tienes que entender que esos excedentes económicos no son tuyos. El hecho de que un cuate que está en una oficina, administrador de no sé qué, gané 50 veces lo que un obrero en una fábrica, no es porque sea 50 veces más chingón, sino porque está establecido en las leyes de este sistema que él puede ganar 50 veces más. Si tú necesitas tres partes para subsistir de manera humilde, las otras 47 no son tuyas, son de la revolución y tienes que invertir las en la revolución. Quien se plantee tener recursos económicos excedentes, no puede ser un militante, tiene que plantearse otra manera, e insisto: no autoflagelarse, porque qué bueno que ese militante tenga resuelta la problemática de la educación de sus hijos, para que no le quite tiempo en su trabajo otro en que se le necesita también, en la educación de los demás.

El militante tiene que ser abnegado, a muchos les molesta la palabra, suena así como religioso. Necesitas hacerte a la idea de que esta es una profesión, el ser militante o el pretender ser militante revolucionario, requiere que entiendas que aunque no tengas un jefe que te diga ahora tienes que hacer esto, tú sabes que las cosas van a caminar una milesisisisisísima más hacia la revolución si tu haces eso y entonces lo tienes que hacer.

Yo estoy en contra de los militantes frustrados, los que no logran transmitir alegría a la gente, los que llegan a viejos y se arrepienten de lo que hicieron aunque no lo digan pero lo gritan en su actitud, o sea, envejecen, el militante siempre es joven. La revolución es la que te da la posibilidad de hacer de tu vida una vida tremendamente trascendente. Y esto no quiere decir que no te vayas a una fiesta, que no te tomes una copa si te gusta hacerlo, no se trata de monjes budistas.

Tienes que tener una voluntad férrea, que cuando ya todo mundo se cansó, tú puedas tener de dónde agregar para sacar otro respirito, otro poquito de oxígeno y dar un pasito

más. No para ser el primero, ni para ser el mejor, levantar el dedo cuando llegas en primer lugar en los 100 metros planos como lo plantea la burguesía o las pláticas de superación. No, tienes que tratar siempre de ser mejor pero contigo mismo, a como fuiste ayer. Entendiendo que no es lo mismo tener 20 años que tener 60, pero puedes seguir siendo joven, porque el militante siempre va a ser joven y va a morir joven si es un buen militante. Tendríamos que irnos a aquello que creo que dijo el Che: todo ser humano tiene derecho a cansarse, pero el que se cansa no tiene derecho a ser un hombre de vanguardia.

Esa es una lección: no todo el mundo tiene que ser militante, inclusive podríamos decir que no todo mundo tiene capacidades para ser militante, pero sí las puede desarrollar, alguien que ha vivido siempre en una silla de ruedas, aún así puede ser un magnifico militante, a lo mejor no lo será para irse a la montaña, pero lo será en otros campos donde él puede hacer, con sus otras capacidades, todo de una manera militante.



Conclusión y análisis

La edición de las entrevistas abre muchas vetas por las cuales podría encaminarse una línea analítica. Aquí sólo mencionaremos algunos caminos de los que puede recorrer el análisis de esta fuente oral, tratando de aportar los contextos necesarios para darles un mejor marco de interpretación. Aunque en la narración de la historia de vida hay muchos conceptos que se van entrecruzando, trataremos de ordenar el análisis en dos partes: la primera, sobre la evolución del personaje en función del contexto histórico social en que se desenvuelve; la segunda, sobre los aportes de esta historia de vida a la discusión sobre la pertinencia de la relación entre arte y militancia.

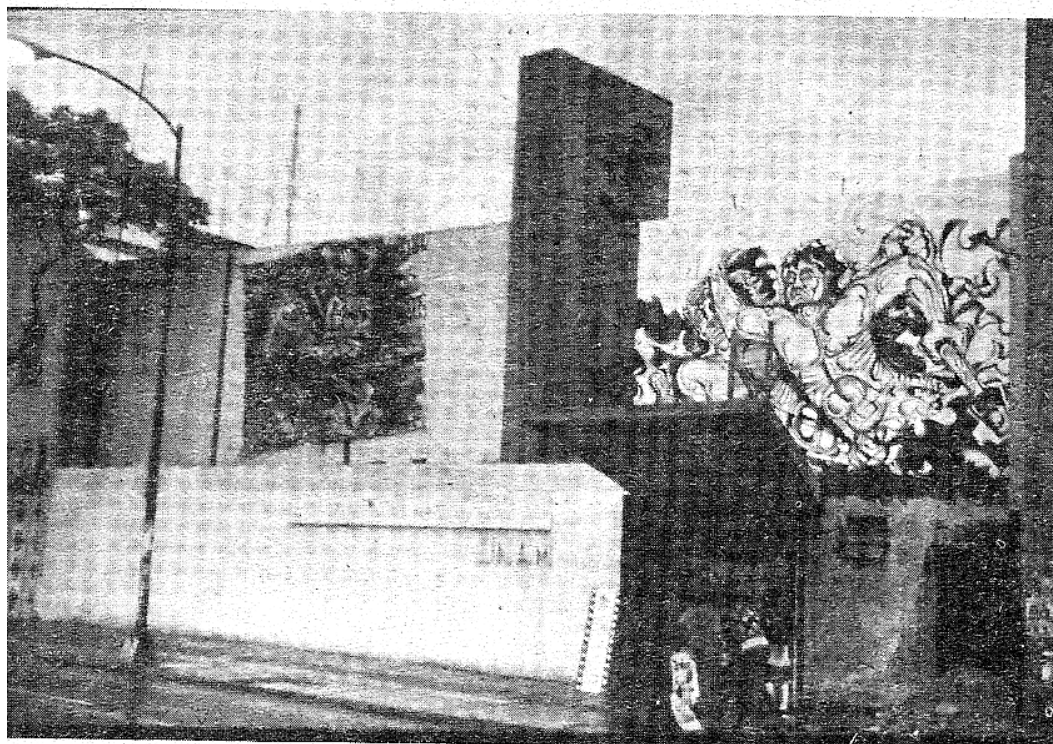
Primera parte, la trayectoria de vida amarrada al contexto en que se desenvuelve

Enrique Cisneros nació alejado de la actividad política, en una familia humilde y católica; asumió desde muy temprana edad tareas y compromisos acordes con las necesidades propias de la clase social a la que pertenecía, *estaba en la friega cotidiana de sostener económicamente a mi familia*.

Sin embargo, podríamos decir que casi naturalmente, se desarrolla en él una inquietud que busca romper con los parámetros asignados por la sociedad, *no tenía estas ansias de tener lana, por el contrario, estaba en una búsqueda de algo*. El viaje por América Latina representa ese deseo de romper con lo que su sensibilidad le señala como malo dentro de la sociedad: el consumismo. Se trata de una primera tentativa de disidencia social, pero que aún no se concreta en un planteamiento político, pues aparece como una acción individual y abstracta, sin objetivos claros.

Esta primera disidencia no evoluciona ni toma forma por sí misma, sino que se resuelve dentro de un contexto mucho más amplio y con la participación directa de personalidades que influyen de manera directa en la trayectoria de vida. El primer referente a la historia política que aparece en esta historia de vida es el movimiento estudiantil-popular de 1968. Aunque Enrique no participó directamente en dicho movimiento, es el impulso de 68 lo que

lo politiza y le proporciona más consistencia en su actuar disidente: *La perspectiva política se objetiva en las pláticas en la cárcel de Lecumberri con algunos compañeros presos del 68*. Salvador Ruiz Villegas y Heberto Castillo aparecen como esas personalidades que determinan el actuar político de Enrique, sin embargo, esta es la única mención que se hace a ambos personajes en toda la historia de vida, dándoles el reconocimiento de contribuir a transformar la disidencia primitiva en un proyecto político, pero desdibujándolos de inmediato, dado que éste no se desarrolló junto a ellos. El episodio de encuentro con la política del militante entrevistado mantiene la presencia de personalidades como un elemento fundamental de su ingreso a la participación.



Después de la salida represiva que se le da al movimiento estudiantil en 68, los espacios de acción para el desarrollo de un trabajo político por fuera del sistema eran muy acotados. Los partidos de izquierda estaban expulsados del juego político institucional, no había vías para incidir en el rumbo del país de alguna forma que no implicara confrontación. 1968 marcó el inicio de una nueva ola de resistencias que se caracterizaban por la insurgencia, es decir, por la acción por fuera de los límites legales del Estado, con medidas de fuerza;

nutridas por el reacomodo de militantes formados en las universidades y que mantenían una participación en otros sectores ya no estudiantiles. Al mismo tiempo, estas secuelas de 68 son las que le dan cuerpo al proyecto político-cultural al que Enrique ha dedicado su vida entera: el CLETA. Así como el movimiento estudiantil resultó una bocanada de aire para el movimiento social, y engrosó las filas del movimiento obrero y campesino, de las organizaciones políticas y de las guerrillas, también fortalece al movimiento artístico y cultural.

No debe entenderse por esto que el movimiento estudiantil dejó de actuar, de hecho, dentro del contexto del movimiento estudiantil post 68 se encuentra la toma del Foro Isabelino, que fue otro de los acontecimientos que definieron la práctica política de Enrique. A principios de 1973, un grupo de estudiantes de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, lograron que se les permitiera realizar la presentación de la obra “El Fantoche” en el Foro Isabelino. Días después de haberseles permitido la presentación, durante los ensayos, se les comunicó que podían utilizar el Foro sólo si pagaban por él. Siendo estudiantes de la UNAM, utilizando un espacio universitario, este cobro no tenía razón de ser. Se trataba más bien de un intento de la burocracia teatral y cultural por bloquear el trabajo independiente de un conjunto de estudiantes. En respuesta, se realizó la toma. Esta acción no significó el cierre del Foro, todo lo contrario, se realizó la presentación de “El fantoche” de forma gratuita o de cooperación voluntaria.

Así se inició una larga etapa en la que el Foro Isabelino sirvió de tribuna para un trabajo de arte popular dirigido hacia un público distinto al que habitualmente frecuentaba ese espacio. Para ese momento había ya una corriente de trabajo artístico popular, disgregada por todo el país, pero con una actividad sostenida. Todos estos referentes fueron convocados a utilizar el Foro Isabelino, conformándose así una gran organización de organizaciones de artísticas, que rápidamente tomó forma en el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística. El primer manifiesto de CLETA salió fechado el primero de febrero de 1973.

Enrique Cisneros, como casi todos los militantes, es una persona consciente de su proceso de politización. Reconoce el *planteamiento pequeño burgués* del primer manifiesto de CLETA, pero lo acepta como una necesidad, una etapa que la organización debía cubrir

para tener la capacidad de trascender hacia la vinculación con el sector popular. Una vez más aparece la noción de clase social como elemento que define su actividad política al mismo tiempo que le proporciona una identidad en el trabajo artístico. El primer planteamiento gremial, acotado a las necesidades de quienes se dedican al arte, es superado para que el proyecto artístico encuentre el espacio de acción en el que se puede realizar: con la formación de CLETA's populares, CLETA se va *proletarizando*.

Este paso de lo pequeño burgués a lo proletario no se da de forma lineal. En el trabajo desarrollado en Tepito, Enrique encuentra que proletario no es sinónimo de pobre, que la clase social a la que aspira orientar sus energías políticas y artísticas no necesariamente es aquel que se encuentra en las peores condiciones sociales. El trabajo con el lumpen resulta *muy bonito, pero a larga improductivo*. A pesar de la imposibilidad de mantener el trabajo y de la difícil salida del barrio, la experiencia de Tepito es también un capítulo en el proceso politización de Enrique; se involucra vivencialmente con la pauperización y logra objetivarla en la perspectiva de un proyecto político, al mismo tiempo que tiene la oportunidad-obligación de desarrollar su trabajo artístico.

A partir de esa experiencia, la vinculación con lo popular está más ligada al sector popular organizado (o cuando menos al que tiene posibilidades de organizarse). Surgen entonces dos vertientes en el trabajo de Enrique y de CLETA: Por un lado hay una relación más activa con el movimiento social (el Campamento 2 de octubre, la huelga de SPICER, el sindicalismo universitario) y por otro lado, se consolidan espacios propios para la actividad (CLETA's populares, Casa del Lago, Cervantino callejero).

La historia del proceso de politización de Enrique Cisneros tiene como correlato una evolución general del movimiento social en México. La decisión de vincular todo el trabajo artístico con la construcción de una estética popular, implica invariablemente la relación con el movimiento social. Toda esta evolución política y artística se produce en constante contacto con las luchas del pueblo, poco a poco Enrique se va vinculando más a una militancia política en la medida en que CLETA comienza a jugar un papel dentro del movimiento social.

En la década de los años 70 el movimiento popular se va recuperando del golpe represivo y 1968 comienza a dar frutos muy palpables. Son los años del fortalecimiento de las guerrillas en distintas partes del país, de la efervescencia dispersa del movimiento

campesino, del surgimiento del movimiento urbano popular y de la insurgencia sindical. En el último caso, el proceso de maduración política del contingente obrero es muy marcado. En principio, las protestas contienen las demandas económicas más básicas: mejores salarios, mejores condiciones laborales, seguridad social, etc. Sin embargo, estas luchas se topaban con una sólida, elaborada y muy estricta estructura corporativa sobre los sindicatos, típica y representativa del Estado construido por el PRI.

Desde la formación de las organizaciones laborales en México, la línea del Estado priísta fue la de integrarlas al sistema político, de modo que los trabajadores organizados pudieran ser partícipes, aunque fuera de manera marginal, de los “progresos de la sociedad”, siempre con un límite muy claramente establecido en que dicha participación no interfiriera con las ganancias del capital. Esta integración permitía encauzar las demandas y dosificar las concesiones de modo que las rebeldías se mantenían siempre bajo control. Al cabo de muchos años de poner en práctica esta línea de acción, en la década del 70, la inmensa mayoría de los sindicatos, las federaciones y los líderes gremiales eran parte orgánica del Estado con la tarea de mantener a raya al movimiento obrero, garantizar la estabilidad para el gobierno, y no interferir con la acumulación de capital. El gobierno reforzaba al corporativismo para adelantarse al descontento, combinando la negociación con la represión.

Las luchas de los trabajadores por las demandas económicas evolucionaron rápidamente hacia la lucha por la independencia sindical, con una clara influencia de la maduración política de masas que significó 68, (incluso con los cuadros formados en ese movimiento al frente de los trabajadores), pero también determinada por una situación económica y política objetiva. La economía mundial entró en una recesión que afectó a México reduciendo las posibilidades del gobierno de mantener el sistema corporativo, pues al reducirse sus ingresos, la capacidad para contener la protesta obrera incluyendo a los trabajadores en la repartición del pastel de la producción se vio disminuida, lo que trajo como consecuencia el crecimiento del movimiento obrero independiente. Se inició la etapa de la llamada insurgencia sindical.

Con los efectos de la recesión haciendo mella, el gobierno adoptó una política de “austeridad programada”, que implicaba el recorte en el gasto público. El gran estallido de cientos de huelgas en diversas ramas de la industria en todo el país va delineando el

contenido principal de la insurgencia sindical: La creación de sindicatos paralelos e independientes de los oficiales, los cuales tenían que ganarse su reconocimiento político y jurídico por medio de medidas de fuerza que los confrontaban abiertamente con el Estado y los patrones. En algunas ocasiones, se consumaron salidas negociadas a las movilizaciones que implicaron la coexistencia de los sindicatos independientes con los corporativos. Rebasada la burocracia sindical, el gobierno optó por la represión y ahogó a la insurgencia, cerrando los espacios para la lucha obrera. Esta etapa modificó la relación del corporativismo con el Estado y de éste con la clase obrera.

El movimiento artístico también sufrió una embestida estatal que utilizaba al corporativismo y a la cooptación con la intención de mantener ese trabajo independiente dentro de su control. En el camino que implicó aprender a defenderse de este embate y navegar por una realidad política complicada, dicho movimiento siguió madurando y encontró una definición política más consistente, aunque eso implicó que se fuera decantando la gran organización de organizaciones que inició con la toma del Foro Isabelino.

Una primera escisión al interior de CLETA fue producto de la política corporativa del Estado. Al ver que el movimiento artístico no desaparecía y por el contrario se iba fortaleciendo, se fundó la Carpa Geodésica, con la intención de dar una alternativa de trabajo artístico a un conjunto de integrantes del proyecto de CLETA, pero sin la cercanía al movimiento social ni el contenido político que se fue desarrollando. Sin embargo, el movimiento en el que participaba Enrique Cisneros no desapareció y se mantuvo activo, siguiendo una táctica y una evolución similar a la del movimiento obrero.

De la protesta por cuestiones elementales para desarrollar su trabajo, se pasó a la pelea contra el aparato de control cultural y artístico que se manejaba desde el Estado. Aunque en este caso no se forman sindicatos independientes, sí se elaboran proyectos que levantan una estructura de producción y difusión de arte paralela y contrapuesta a la oficial, definida principalmente por esta relación con lo popular, donde Enrique y CLETA encuentran un gigantesco espacio para probar sus obras y explayarse en la creación artística. Un ejemplo de la construcción de esta estructura es la creación del Festival Cervantino callejero, que se contrapone absolutamente a la idea de cultura que desde el Estado se lleva a cabo. En el seno de un Festival muy importante en términos económicos y de proyección política para

el gobierno mexicano, sobrevive y se consolida un proyecto que prioriza el acercamiento de una serie de producciones artísticas a capas de la población que quedan excluidas del Cervantino oficial.

TEATRO CARPERO
MEROLICOS
Y
CANCIÓN POPULAR
Los Chidos
DEL CLETA EN EL
Décimo Cervantino
AFUERITA

Miércoles 12	17 hrs.	A un lado del Mercado
	20:30	Plazuela de Los Angeles
Jueves 13	15 hrs.	Yuriria
	20:30	Plazuela de los Angeles
Viernes 14	17 hrs.	A un lado del Mercado
	20:30	Plazuela de los Angeles
Sábado 15	12 hrs.	San Miguel de Allende
	17 hrs.	Teatro Juárez...A fuerita
	20:30	Plazuela de los Angeles.

Apartado Postal 14-539, México 14 D.F.

En la medida en que el corporativismo iba perdiendo efectividad, el Estado debió acudir cada vez más frecuentemente a la represión para enfrentar al movimiento social, con lo cual acumulaba un gran desprestigio que lo dejaba en una situación de vulnerabilidad frente a nuevos retos.

Obligado por el movimiento social y por la necesidad de restablecer su autoridad, el gobierno implementó una nueva estrategia para represtigiarse: Se adoptó un discurso autocrítico acerca del cerrado sistema político que se vivía en México, al mismo tiempo que ante los distintos sectores sociales en lucha se combinaban las salidas represivas con las concesiones políticas y económicas, dependiendo de la amenaza que representara cada uno.

Esta nueva estrategia llegó a su máxima expresión con la llamada reforma política impulsada desde el gobierno. La reforma consistía básicamente en abrir espacios políticos y distribuir financiamientos estatales a fuerzas políticas tradicionalmente marginadas, pero susceptibles de acercarse al aparato de control del Estado. Se trataba de encauzar al movimiento social por las vías institucionales, donde el gobierno mantenía las reglas del juego. Esta estrategia tuvo un fuerte impacto en muchas organizaciones y en la izquierda en general. Se formaron dos alas dentro de la izquierda que se distinguían muy claramente: de un lado, los que decidían aceptar las ofertas del gobierno y tener financiamientos y espacios de representación en condiciones minoritarias; de otro lado, los que se mantenían en la total independencia del Estado y seguían con un trabajo aparte, aún a riesgo de ser blanco de la represión. Esto dividió al

movimiento en su conjunto, hubo escisiones en el movimiento estudiantil, en los partidos de izquierda, en los sindicatos y en las guerrillas, lo cual permitió apagar una tendencia creciente de movilización por parte de vastos sectores sociales.

El discurso ideológico que le dio base a la nueva estrategia apelaba al nacionalismo, a la no violencia, a la democracia y a la estabilidad. El Estado trataba de mostrarse autocrítico y dispuesto a corregir las reglas del juego político en pro de la paz social. A partir de ese momento, las dos posiciones presentes en esta polémica desde la izquierda caminaron por caminos separados. Un sector se dedicó a la lucha electoral y parlamentaria que eventualmente dio como fruto el Partido de la Revolución Democrática, cuyos primeros gobiernos locales llegaron en los años 90; el costo de seguir por ese camino fue una paulatina pero constante asimilación al aparato institucional. El sector que se mantuvo en el trabajo independiente se encontró de pronto aislado y dividido, por lo que remontar o mantener el trabajo en esa condición de desventaja fue muy difícil, aunque a la larga conservar varios de esos referentes políticos representó una alternativa para nuevas luchas que se confrontaron al sistema. Dada la represión y la propia desorganización, este sector nunca pudo concentrar su fuerza en una sola organización partidaria, sino que se mantuvo actuando de modo disperso, si bien se creaban redes de solidaridad y coordinaciones muy generales.

El movimiento artístico popular sufrió la represión, y enfrentó, no sin contradicciones, la nueva etapa de definiciones a la que se vio sometido el movimiento social. Este nuevo embate significó una nueva escisión, más profunda y dolorosa para CLETA, pues significó la separación de compañeros que llevaban un proceso más avanzado en el terreno artístico y que hasta ese momento le daban mucha vida a la práctica política de la organización, se fueron quienes eran más artistas profesionales que militantes profesionales. La reforma política alcanzó también el ámbito cultural, fueron abiertos muchos espacios que generaban la perspectiva de un desarrollo artístico profesional no totalmente desvinculado del contenido social, aunque sí dentro de las reglas del juego puestas por el Estado para todo aquel que aceptara su nueva política y que ayudara a darle soporte y prestigio social. La experiencia de la expulsión del grupo Mascarones es una muestra representativa del impacto que ejercía esta nueva táctica del régimen que inició con la llamada apertura democrática: llevaba a ciertas fracciones de los movimientos, y a veces incluso a

personalidades de los movimientos, a establecer acuerdos lejos de las bases, en los cuales se proporcionaban elementos para el desarrollo de proyectos a cambio de prebendas políticas favorables al régimen. Dentro de ese amargo trayecto en su vida, Enrique se define como partidario de una forma radical de enfrentar al corporativismo: no aceptar nada, mantener la actividad siempre por fuera de lo que el Estado ofrece y más bien construir independientemente la estructura del propio trabajo, *que nos automargináramos fue una cuestión correcta*.

Las divisiones profundas en las organizaciones, usualmente, traen como consecuencia el resquebrajamiento de la organización misma, en el caso de CLETA no fue así. La medida de relajar la relación entre los grupos que participaban en CLETA (al convertir el membrete en apellido), permitió un proceso relativamente “suave” de ruptura, en el que cada quien se fue colocando de forma distinta ante la nueva situación, y quienes terminaron por romper con CLETA no lo hicieron con la consigna de quebrar a la organización en su conjunto.

La reflexión que Enrique Cisneros desarrolla en torno a quienes en ese momento priorizan el desarrollo artístico, y al mismo tiempo encuentran una posibilidad de relajar su participación política, es interesante en la medida en que lo define a él mismo. Entre los que salen en ese momento de la organización, se encuentran varios de los maestros de Enrique en el terreno artístico, a los cuales no les deja de reconocer una calidad superior a la suya. Ellos, los que se fueron, eran muy buenos artistas, pero de un pobre compromiso revolucionario; nosotros (el nosotros de Enrique), los que nos quedamos en CLETA, mantenemos como prioridad la lucha política y correspondemos a esa idea de *abnegación* de la militancia, preferimos enfrentar una serie de dificultades que harán más complicado el proceso artístico pero que nos permiten actuar dentro de lo político con mayor consecuencia. A partir de ese momento, el grupo que se mantiene dentro de CLETA no sólo es más pequeño, sino que tiene la gigantesca tarea de seguir desarrollando el trabajo artístico y político en una situación interna más complicada y ante un escenario político nuevo.

La reforma política que permitió una representación legal de la izquierda en el aparato institucional, generó al mismo tiempo un declive del movimiento social independiente: se terminó la insurgencia obrera, bajó la actividad en las universidades y en otros centros de

masas, las guerrillas fueron aplastadas, la izquierda en general estaba en repliegue. Para la década de los 80, el Estado había retomado la iniciativa y se disponía a enfrentar un nuevo cambio en la política económica y en la base misma de su sostenimiento, acorde a los requerimientos del capitalismo internacional. El fracaso de la política de desarrollo basada en la exportación petrolera, la crisis económica en aumento y la presión de los organismos financieros internacionales para que se adoptara un nuevo modelo económico acorde con el cambio en la correlación de fuerzas mundial llevó al gobierno mexicano a adoptar poco a poco el proyecto neoliberal de modo más abierto. La nueva política económica tenía como ejes principales la reducción del gasto público, caída de salarios reales, privatización de empresas públicas, mayor participación del capital extranjero en la planta industrial, apertura comercial, adelgazamiento del Estado y mantenimiento religioso del pago de la deuda. Se inició entonces un proceso de privatizaciones que en los años subsecuentes adquiere una celeridad nunca antes vista.

Surgieron nuevos movimientos y sectores sociales de lucha que relevaron a los anteriores. La fracción del movimiento que optó por el camino electoral alcanzó un punto máximo de movilización y fuerza en las elecciones de 1988, cuando Cuauhtémoc Cárdenas fue derrotado en una elección fraudulenta, y a partir de ahí entra en una serie de contradicciones que lo van debilitando como movimiento social, aunque lo fortalecen como institución política. Un sector que toma una fuerza considerable es el movimiento urbano popular, como una respuesta a los intentos del gobierno por descansar los costos de la crisis económica sobre los sectores populares, como expresión de hartazgo de una serie de pendientes que la poco planeada urbanización del país fue dejando a lo largo de los años en cuanto a servicios y vivienda, y como la única forma de enfrentar situaciones sociales y naturales adversas en los asentamientos populares frente a un gobierno incapaz o indiferente a esos problemas.

Se coloca como uno de los sectores más importantes en la escena de la movilización social el magisterio, que tenía una vasta historia de lucha pero que en esta década toma particular fuerza en la pelea por la mejora de sus condiciones laborales, la democratización de su sindicato y contra la privatización de la educación. La caracterización que hace Enrique sobre el magisterio da muestras de un potencial de movilización social enorme. El maestro en una comunidad adquiere un status político que rebasa el trabajo de la enseñanza;

no sólo es el encargado de la educación de los niños de la comunidad, sino que al ser una persona con preparación académica, la comunidad acude a él para consultar sobre la solución de una amplia gama de problemas que la afectan. De este modo, el maestro establece una relación profunda con la comunidad en que enseña, no sólo por ser la persona con preparación, sino porque vive en la comunidad, y sufre junto a los demás las carencias y conflictos. Esta peculiar relación sin duda ejerce una concientización en el propio maestro sobre los problemas concretos de los sectores populares en México, pero sobre todo lo coloca en la posición de concientizar al mismo tiempo a la comunidad acerca de un espectro más amplio en el cual mirar y comprender sus problemas y necesidades, que al mismo tiempo plantea la perspectiva de relacionarse con otros que padecen una situación similar. La relación de las organizaciones políticas con el movimiento magisterial se traduce en una vía idónea para establecer una relación más directa con muchas comunidades en las que vive un amplio sector popular, sin la necesidad de tener presencia física en esos espacios. Esta vinculación abre la posibilidad de dirigirse a un conjunto cada vez más amplio de dicho sector, lo cual es de una riqueza incalculable para cualquier organización social.

Se llevan a cabo también varios intentos de crear frentes amplios que respondan a las necesidades comunes, que aunque no trascienden a organizaciones políticas más estructuradas, sí representan instrumentos del movimiento de masas para enfrentar diversas coyunturas concretas. Así surgen las coordinadoras del magisterio, de campesinos, de colonos, etc. En todo este proceso, Enrique Cisneros se mantiene presente en la actividad política, no sólo apoyando a las luchas que se daban desde otros sectores, sino consolidando un espacio desde el que se desarrollaba el proyecto político y artístico propio de CLETA: la Casa del Lago. El foro abierto que se estableció en esta instalación universitaria tenía la virtud de encontrarse en el interior del bosque de Chapultepec, uno de los lugares de recreación más concurridos por el sector popular de la Ciudad de México. En ese foro, se presentaban funciones de teatro con contenido social periódicamente, al mismo tiempo que servía de tribuna para un sinnúmero de movimientos que podían exponer sus conflictos y solicitar apoyo. Este trabajo fue creando un público asiduo que luego resultaba muy impregnado de la lucha social.

La política privatizadora ubicó a CLETA en la defensa del bosque de Chapultepec como espacio público. Ante el avance del Estado en su nuevo proyecto económico, la tarea de las organizaciones sociales y de la izquierda en general se colocaba en el terreno de la resistencia, pero se trataba de una resistencia difícil de encarar porque los problemas que se presentaban eran relativamente nuevos para el movimiento social. Es por eso que Enrique asume que esa lucha estaba perdida, el enemigo era muy grande y no había fuerza suficiente para pararlo, sin embargo, mantener una actitud de resistencia resultaba importante en una perspectiva de largo plazo para el movimiento social. El terremoto de 1985 se presenta en la trayectoria de Enrique no sólo como una catástrofe natural, sino que genera un cambio en la relación de fuerzas a nivel social y político, que permite a CLETA detener la privatización del bosque.

Durante la trayectoria de Enrique Cisneros hay dos nociones que se plantean desde el inicio y que terminan condensadas en la idea de la militancia que él profesa; ambas son parte del contexto social en que se desarrolla la historia de vida que aquí se presenta.

La primera frase de la entrevista (*mi familia es una familia humilde*), de inmediato muestra el marcado sentido de pertenencia a una clase social como una de las características que define a Enrique. A lo largo de la entrevista, esa característica identitaria se reforzará para darle sostén no sólo a su definición personal, sino también a la política. A lo largo de la trayectoria de vida esta característica lo acerca y lo separa de los conjuntos sociales con los que se va relacionando: En CLETA había artistas profesionales y *uno que otro colado que éramos barrio*, dentro de la heterogeneidad de la organización se fueron *los que querían que les pagaran, no pude haber militantes ricos*, etc. La identidad que crea Enrique se realiza en la cercanía con la pobreza, en primera instancia, y se va reforzando y puliendo en la trayectoria de vida en la medida en que se asume como un refuerzo que le permite no perder la brújula en el actuar político. Esta identificación es como un amarre que lo mantiene apegado al sector social al cual aspira a representar con su actividad política.

En varias de las características que le cuelga al militante: el primero en todas las tareas, abnegado, con voluntad férrea, humilde, se encuentra una matriz de su formación cristiana. Antes de la participación política organizada, Enrique tiene la idea de que una virtud es *tener la caridad cristiana de ayudar a los demás*; con el inicio de su actividad política esta

idea de virtud no es desplazada por otra, por el contrario, la participación aparece como una vía idónea para desarrollar esa ayuda al otro, en particular, al desprotegido.



Segunda parte, arte y militancia

La decisión de mantenerse al margen de los círculos de poder ha definido la trayectoria de vida de Enrique Cisneros y ha ido configurando un discurso que le da soporte teórico al trabajo del arte al servicio del pueblo, es decir, ha ido delimitando una estética para la militancia de izquierda, que tiene como eje central la creación de un arte popular.

Por arte popular no entendemos arte con popularidad, que llega a las masas (en un sentido cuantitativo), ya que en esta sociedad, ese tipo de creación sólo alcanza fama a base de no ser auténtico. Tampoco nos referimos al arte populista, que basa su elemento popular únicamente en los temas que aborda y en las formas que desde fuera, y a menudo despectivamente, se entienden como cercanas al pueblo. Este arte en realidad establece una relación exclusivamente superflua con lo popular, ya que no tiene calidad al no formar sensibilidad estética ni comunicar nada.

El arte popular será el que “exprese profundamente la esencia y las aspiraciones de un pueblo históricamente determinado.”¹ Para hacer arte popular la belleza no basta, pero tampoco la intención; debe corresponderse, como cualquier obra de arte digna de ser llamada así, en fondo y forma.

El carácter popular del arte es la forma en que éste se liga a lo concreto, a la particularidad que requiere para elevarse a lo universal. En este sentido, el arte popular enriquece a la creación artística, y de este modo, también al propio ser humano.

Arte y sociedad

El análisis de una obra artística nunca puede desvincularse del contexto histórico social en que se crea, o más correctamente, del contexto histórico que la crea. El teatro, por ejemplo, es siempre político en la medida en que es una actividad humana, tratar de desvincular al teatro de la política es tratar de inducir a un error, por lo tanto, esa es también una actitud política.²

Al expresar el arte los intereses del pueblo en un contexto histórico, es político, y este carácter político lo hace tendencioso, más aún si se crea en una sociedad de clases. Sin embargo, su carácter político no es externo ni inmediato y no debe disolver lo artístico.

¹ Adolfo Sánchez Vázquez. *op.cit.* pp 265

² Augusto Boal. Teatro del oprimido, teoría y práctica. Nueva imagen. México, 1980. pp 7

Se puede asumir el carácter político del arte, pero no pretender identificar la obra artística con el planteamiento político totalmente, ya que la obra tiene una coherencia interna que la define por sí misma, tampoco se puede esperar del arte un resultado en el terreno político que está fuera de su naturaleza. El arte transforma a la realidad transfigurándola para que surja una nueva, mientras la política transforma la realidad en lo concreto, de modo incompleto y transitorio. Ambos tienen ritmos distintos.

El arte y la sociedad nunca se separan totalmente, ya que el artista es un ser social, la obra que realiza es un lazo de unión con otros miembros de la sociedad y ésta afecta a quien la percibe, jugando como una fuerza social.

Lo problemático de la relación entre el arte y la sociedad viene de la propia naturaleza del arte: Toda obra artística tiene que partir de lo particular pero con la intención de universalizarse. La trascendencia del arte en el conjunto histórico de la humanidad no se identifica con una visión abstracta o idealista, sino que el arte universaliza su particularidad, preserva lo que tiene de concreto. El valor estético está en la capacidad de extender la realidad humana al objetivar un contenido ideológico y emocional en una materia modificada. En el arte lo particular y lo universal son armónicos o la obra artística no se da.

Para alcanzar valores universales (de extensión de la propia realidad humana), el artista parte de otros valores, que son sociales: la política, la religión, etc. La dificultad se presenta porque en la sociedad esos valores son particulares (de clase), y tratan de ceñir al arte a sus intereses, “el arte dominante será sólo el de la clase dominante, porque es la única con los medios para difundirlo.”³ El arte dominante tiene como correlato una estética dominante, que genera parámetros de las formas, los contenidos y los espacios para la creación que pueden ser socialmente aceptados. Estos parámetros se establecen, a través de los medios con que cuenta el sistema para imponer la enajenación, como los únicos válidos. De esta forma, las clases dominantes en el capitalismo tratan de apropiarse de la única opinión autorizada.

Para Enrique Cisneros, es importante, dentro de su visión estética, desdoblar las críticas que se hacen a su trabajo a partir de esta apropiación de la “única opinión” por parte de las

³ Augusto Boal. *op cit.* pp 157.

clases dominantes: *Como la parte política no nos la podían ganar, nos llevaban a un terreno donde ellos son los que tienen toda la opinión, que era el artístico; la crítica a la calidad artística de CLETA se repite incluso sin conocer su trabajo, porque éste se sale de los parámetros establecidos en el capitalismo y es de inmediato condenado. Pero más allá de la defensa de su trabajo, una línea del planteamiento estético de Enrique se define en contraposición a los parámetros de las clases dominantes, al reivindicar las creaciones que se realizan por fuera de la “única opinión”: Un campesino de Guerrero, que canta sus corridos [no] está haciendo una trampa porque no tiene buena voz en términos convencionales [...] Hay una serie de cuestiones mínimas que es que tenga afinada su guitarra, que haya una métrica en sus líneas etc., pero no tiene que ser como lo hacen ellos, o sea la clase dominante, para que tenga calidad. Es lo que nosotros defendimos muchos años.*

Las relaciones entre el arte y la sociedad son históricas: cambia el artista en sus valores y objetivos y cambia la sociedad en su actitud hacia la creación. Aún cuando las condiciones sociales imponen su forma y contenido al arte, a una producción material desarrollada no corresponde un arte superior, ni viceversa. El ejemplo más claro del desarrollo desigual entre el arte y la sociedad se encuentra en la comparación entre el arte griego, surgido de una sociedad basada en un medio de producción esclavista y al mismo tiempo con un desarrollo artístico muy grande; y el arte del capitalismo, con una fuerza productiva infinitamente más avanzada y donde el arte encuentra múltiples obstáculos para florecer. Como el arte no responde a las exigencias de producción del capitalismo, no le resulta rentable; esa condición le da cierta autonomía al arte que genera una desproporción entre el desarrollo artístico y el productivo.

El trabajo y el arte, en principio, están unidos en tanto el trabajo es la vía mediante la cual el ser humano humaniza al mundo; en ese sentido ambas son actividades libres y creadoras. El trabajo, al crear un objeto (aunque tenga valor de uso), objetiva su carácter humano en él, en ese momento, el ser humano no es indiferente al trabajo que realiza ni al producto que provoca, sino que lo reconoce como propio.

En el capitalismo, el trabajo asalariado divorcia al trabajo y al trabajador del producto final, crea una división entre las condiciones materiales de trabajo y la capacidad productiva del ser humano. El trabajador se enajena y el trabajo, el material y el propio producto le resultan ajenos, su individualidad se desvanece. En esas condiciones, el trabajo pierde su carácter artístico, creador.

La enajenación del trabajo que provoca el capitalismo se extiende al arte al convertirlo en una actividad productiva que produce mercancías en forma de trabajo asalariado. La forma de trabajo capitalista destruye la naturaleza del arte, pues éste no puede prescindir de su individualidad y forma concreta, ni el artista puede ser indiferente a su trabajo y producto, no puede crear arte si trabaja de modo enajenado. Si el arte se vuelve producto de mercado, valorado únicamente por su valor de cambio, con las leyes de producción capitalista, el arte se niega a sí mismo como creación conciente, humanizadora.

Cuando la producción artística cae en las leyes de la producción capitalista, es decir cuando el arte se mercantiliza como condición necesaria para subsistir, la libertad de creación se limita, pues el artista ya no crea para satisfacer sus deseos de comunicación, sino conforme a los gustos, necesidades y expresiones ideológicas de otros (otros entendido como el mercado). En ese momento el arte se enajena, su calidad se nivela a la de la clase social que emana a los potenciales compradores, deja de ser un fin para convertirse exclusivamente en un medio de subsistencia en el capitalismo.

El capitalismo es hostil al arte a partir de su fundamento como modo de producción, el arte se enfrenta a un sistema que busca sujetarlo a sus leyes de producción y trata de cosificarlo (como trata de cosificar todo lo humano). El artista, al tratar de mantener su independencia, se aleja de la posibilidad de comunicación, mientras el público, por su grado de enajenamiento, no puede desarrollar sensibilidad estética. El arte, como la expresión por excelencia de lo humano, resiste de modo natural a la cosificación, lo que trae como consecuencia que el artista se separe de la sociedad capitalista y sea confinado al aislamiento. Esta contradicción no se basa en la actitud del artista frente al sistema, sino que es objetiva por la propia naturaleza del arte y del capitalismo. La paradoja del arte en el capitalismo consiste en que, al mismo tiempo que se divorcia del público, la necesidad de la creación artística crece, porque la amenaza de cosificación de lo humano es mayor que nunca.

El crecimiento de las formas artísticas independientes, en particular en el teatro, que se desarrolló durante la década de los 70 (crecimiento del cual CLETA es un pilar en México), tiene como causa la decisión de las autoridades de quitar los subsidios a la creación del arte que no respondía a los parámetros del sistema (al cual dichas autoridades representaban). Pero la fuerza que la respuesta de los artistas alcanzó tiene una explicación ligada con el impulso contestatario que dejó el movimiento de 1968, del cual muchos de esos artistas fueron parte, y que los acercó a una definición política que proponía la lucha contra el capitalismo por la vía del acercamiento a lo popular.

Una posible reacción contra la hostilidad del capitalismo, cuando el artista advierte la enajenación y cosificación de las relaciones humanas y no ve en esta sociedad la posibilidad de la creación, consiste en el amurallamiento de la creación, es decir, el artista se desentiende de una realidad que no le permite crear y trata de ignorarla. Esta reacción ante la hostilidad básicamente consiste en dejar de hacer arte, pues se pierde cualquier posibilidad de comunicación y el arte no se realiza, se deshumaniza.

Otro fallido intento de respuesta la hostilidad consiste en mantener o reestablecer la comunicación del arte con el público, y así salir del aislamiento, a costa de que el arte se vuelva pobre (fácilmente inteligible), como una exaltación a la enajenación de un público formado bajo el capitalismo, con los valores y principios de éste. En este caso el arte popular deja de serlo, ya sea porque la popularidad lo catapulta a las representaciones en espacios de la burguesía y la creación comienza a ser pensada en función de ese público, o porque abandona su contenido social y rebaja su calidad, llevando el elemento popular al divertimento vulgar que en lugar de humanizar, se recrea en la enajenación.

Existe también la opción de dar una respuesta dual, es decir, el artista trata de producir arte para el mercado y arte para sí; en esta respuesta, el artista hace a un lado su conciencia del daño ideológico que la creación mercantilizada hace a la sociedad, en función de su posibilidad de realizarse. En muchos casos la actividad impersonal de la creación para el mercado termina frustrando a la otra actividad creadora.

Para sobrevivir en el capitalismo, el artista puede desdoblar su personalidad, ser de día contador y de noche poeta; esta opción implica vivir la cotidianidad con una mutilación del artista en su humanidad y es probable, por las propias características del sistema capitalista, que el tiempo de subsistencia consuma al tiempo de creación.

Una respuesta alternativa a la hostilidad del capitalismo es reafirmar la creación en contra del sistema. El artista produce para sí, pero al no estar en el mercado, no encuentra vías de comunicación, la obra se contrapone a los gustos del sistema y no tiene comprador. Mantener la libertad de creación en estas condiciones resulta un trabajo arduo, el precio de estar de espaldas al mercado o incluso en su contra, es el aislamiento. En esta forma de resistencia se niega la producción para el mercado a costa de muchas privaciones para la labor artística, y para asumir esa posición el artista necesariamente debe ser conciente de la relación entre el arte y la sociedad, y la necesidad de transformar a la última para que el primero pueda desarrollarse. Surge un arte contrapuesto al sistema y a su clase dominante que no aspira ni espera al mercado, el reto de este arte es hacerse escuchar entre *su público*.

Si el arte pretende regresar a la realidad, debe elevar su calidad estética para trabajar en la sensibilización del público, como una forma de no dejarse absorber por la lógica del capitalismo. De esta forma, el artista sólo puede crear en contraposición y en protesta, negando al capitalismo. El artista se vuelve rebelde por el solo hecho de mantener su voluntad creadora sin banalizar lo humano, y cuando trata de ampliar su radio de acción por fuera de las leyes de producción capitalistas, se vuelve parte de las fuerzas sociales que luchan contra un sistema enajenante. La tarea del artista, ante un sistema que bloquea el desarrollo de la sensibilidad estética de la sociedad, es crear públicos que puedan desarrollar esa sensibilidad, conciente del límite que le impone el capitalismo y los medios de difusión.

Esta formación de la sensibilidad estética en el público tiene, desde una perspectiva militante, una tarea política de contribuir a la liberación de ese público. Mantener una actitud abierta a la creación artística, lleva por sí mismo una connotación de contraposición al sistema capitalista enajenante, pues con esta sensibilidad se rescata la original necesidad del arte como herramienta humanizadora. Enrique Cisneros asume esa tarea liberadora de modo muy conciente: *Todos en nuestra vida estamos haciendo arte, aunque no nos digan que lo es [...] La sociedad está para que lo dejes de hacer, madurar es dejar de hacerlo, dejar de ser cursi, pero esto es parte de nuestra cultura. No lo podemos separar de nuestra cotidianidad, las manifestaciones cotidianas son en sí artísticas [...] Que la gente adquiera conciencia de ello y que vaya tomando la técnica y que se haga de manera masiva, eso tiene que ver con la revolución. Porque alguien que desarrolla eso, desarrolla su*

sensibilidad y quien es sensible no puede ver a un cuate que se esté muriendo de hambre y pasar encima de él y no sentir nada, si tú eres sensible, eres sensible para eso.

La idea de que *madurar es dejar de hacerlo*, se liga también a una actitud política ante la vida que es asumida por Enrique desde la perspectiva militante: *Yo estoy en contra de los militantes frustrados, los que no logran transmitir alegría a la gente, los que llegan a viejos y se arrepienten de lo que hicieron aunque no lo digan pero lo gritan en su actitud, o sea, envejecen, el militante siempre es joven*, es decir, no madura en el sentido que la sociedad capitalista le da este vocablo; más claramente, el militante no pierde la sensibilidad, no cae en la enajenación.

Es necesario un reencuentro entre arte y público, pero este no se resolverá sólo con nuevas formas estéticas, sino con nuevas formas sociales. El problema de fondo para la producción artística en el capitalismo remite a la raíz económico-social de éste, y la solución, por lo tanto, no es estética, sino social, no hay que cambiar la reacción artística, sino la forma de producción social; como dice nuestro entrevistado: *eso tiene que ver con la revolución*. El artista puede ayudar al desarrollo estético, pero acabar con la enajenación es tarea de la revolución; el reencuentro entre el arte y su público sólo se dará en una sociedad sin enajenación. Conciente de esta situación, Bertolt Brecht proponía llevar el compromiso del artista hacia su obra más allá del ámbito exclusivamente artístico: “el teatro no hace la revolución, pero ninguna revolución artística exenta al ser humano de ir a la calle para subvertir el orden social.”⁴

El capitalismo divide al arte, como a la sociedad, en clases: arte “auténtico” para las minorías y pseudoarte para las masas. El artista que se aleja de estos parámetros crea arte para todos (aunque el todos no es una categoría real), y así mantiene la calidad estética de su obra. No debe caer en el exclusivismo de crear para la minoría, ni en la enajenación en función de acceder a la mayoría.

El arte, y el teatro en particular, es un arma eficaz, por eso las clases dominantes tratan de adueñárselo y usarlo como arma de dominación, pero puede ser un arma de liberación con las formas y los contenidos adecuados. En el teatro se da una batalla paralela a la de la sociedad: en algunos momentos la oligarquía reproduce sus valores para su público y

⁴ André Giselbrecht. *op cit.* pp 146

desprecia al teatro popular, pero cuando es necesario, fuerzas estatales o de derecha recurren al teatro popular para hacerse oír entre la masa y dar la lucha ideológica. Por otro lado, en la lucha contra la estructura de la sociedad (el modo de producción capitalista), el teatro puede hacer visible la superestructura que la primera produce. Para usar el arte como arma de liberación, propone Augusto Boal, es necesario lanzarse a la conquista de los medios de producción teatral



Teatro popular latinoamericano

Las raíces del teatro popular que practica Enrique Cisneros se encuentran en un amplio recorrido que ha tenido esta disciplina en América Latina. La tradición del teatro popular puede rastrearse desde la época precolombina, donde el espectáculo dramático estaba muy ligado al ritual y era realizado por todos los integrantes de la comunidad. Durante la tarea evangelizadora de los conquistadores, también se recurrió, después de un trabajo antropológico, al teatro dirigido a las masas con la intención de convertirlas al cristianismo.

El ritual indígena y la doctrina cristiana son las dos tradiciones que se fusionan en el teatro latinoamericano para crear nuevos métodos de procedimiento.

El teatro popular moderno en América Latina comienza en los inicios del siglo XIX, cuando se rebasa el teatro costumbrista (que tiene la función de transmitir un código moral y justificar la existencia de una sociedad dividida en estamentos) y el tema político se refuerza gracias al ambiente de agitación generado por las independencias. La temática de este teatro busca ridiculizar a las viejas autoridades coloniales, asumiendo un papel liberador, y fortalece su carácter popular al salir las representaciones de los escenarios, y ligarse a la vida nocturna de los barrios pobres.

Durante el siglo XIX, el teatro popular fue clarificando su contenido y ofreciendo críticas sobre la estructura de clases, el impulso era el mismo que le había dado origen, al ser la situación del pueblo muy parecida a la de la Colonia y al seguir la sociedad marcadamente dividida.

El espectáculo popular dentro del cual este teatro encontró una vía de desarrollo fue el circo. Mientras la nueva oligarquía de finales del siglo XIX tenía como única guía de su formación estética a la preocupación por estar al día con las tendencias europeas y europeizantes, el teatro popular pasó del circo al escenario. Su popularidad se basaba en ser un producto local, en el lenguaje, los personajes, la música, etc., pero también en sus temáticas y preocupaciones políticas.

El teatro popular latinoamericano, desde sus inicios, aparece como un instrumento de oposición a la autoridad y al orden que ésta representa. Trata de desautorizar a los regímenes a los que se combate ideológicamente, por lo tanto, tiene un auge en los momentos históricos en que en la arena ideológica se encuentran contrincantes de una fuerza similar. Con el siglo XX toma un sentido más marcado como medio de expresión política, siguiendo su tradición de presentar un retrato de la realidad social, que contribuye a su transformación.

En México, en particular, toman fuerza los sainetes, que eran piezas satíricas de oficios y costumbres locales que tenían como objetivo la comunicación con las masas: Se buscaba que el espectador tuviera acceso a una formación social, para que se sintiera parte de la comunidad. La construcción dramática de este teatro exponía las contradicciones sociales, y

el constante fracaso de quien intenta superarlas desde una posición subordinada, la enseñanza es que el propio sistema empuja a la rebeldía y ésta se concreta con un gesto que separa a los personajes del sistema. La utilización de la comedia juega un papel muy importante al generar en el espectador la risa, y al mismo tiempo la incomodidad por la situación del personaje que trata de integrarse a un sistema que sistemáticamente lo expulsa.

La corriente de teatro popular de la que Enrique Cisneros es más directamente heredero es la que proviene de la revista política, expresión teatral prerrevolucionaria que recurría a la sátira y a los personajes autóctonos mexicanos. Esta revista evolucionó a la carpa en la medida en que lo folclórico se fue poniendo en el centro del espectáculo; paradójicamente, en la carpa resurgió el contenido de clase de este teatro al perfeccionar el retrato folclórico de las capas bajas de la población urbana. Al mismo tiempo que la carpa, el teatro formal se llenó de contenido revolucionario, aunque con una forma dramática muy elemental; representativo de este teatro es Ricardo Flores Magón.

Después de la Revolución Mexicana, surge un proyecto de teatro dirigido a las masas, pero organizado desde el nuevo poder establecido en función de su reivindicación. Este teatro mantiene la lógica y estructura del esquema evangelizador acorde con la nueva visión de la educación, es decir, el Estado toma la imagen paternal que antes tenía la Iglesia, pero mantiene la intención misionera. Con la época Cardenista, este teatro de masas se aproxima más a la creación de conciencia de clase, para estar acorde con el proyecto de educación socialista. Estas obras son de escaso valor estético, pero su preocupación central es la eficacia en la creación de una identidad política (nacional, de clase, etc.)

Como parte de este proyecto surge el Teatro de la Artes, un grupo de profesionales del teatro, que a medida que se involucran más en la discusión teórica se van separando de la esfera institucional. Este grupo plantea por primera vez una estética que rechaza la realización del arte por el arte, se pronuncia por una creación fuera del mercantilismo y el “profesionalismo degenerado”, se plantea como un arma de lucha en manos del pueblo, con una temática realista, y al servicio de la democracia. Esta primera tentativa será efímera, pero anuncia el reconocimiento de una corriente artística que pone el acento de su creación en el contenido político y militante.

Para la mitad del siglo XX, en México, el teatro popular se realizaba por dos vías: desde el Estado y dedicado a sostener los ideales del régimen derivado de la Revolución, y otro con más impulso desde la formación de un clase media rebelde.

En el siglo XX aparece en América Latina un teatro que representa el elemento social y lo pone en la lógica de la lucha de clases, realizando este trabajo con una explosión de formas atractivas como la carpa mexicana. Toma fuerza la creación colectiva y alternativa, el compromiso teatral y estético encuentra en el compromiso político el espacio adecuado para expresarse y enriquecerse, con una nueva poética. En Chile, por ejemplo, surge el teatro obrero, que busca exponer su visión mundo y sus aspiraciones de cambio. Se trata de una compañía teatral formada directamente por los trabajadores, surgida a partir del movimiento obrero impulsado por Luís Emilio Recabarren al sur de Chile; este teatro refuta al teatro oficial que inculcaba la búsqueda del “alma nacional”, reformulando la interpretación de esa “alma” actuando sobre el presente.

Un elemento que le dio mucha vitalidad al desarrollo del teatro popular en el siglo XX en América Latina, fue la aparición de las compañías independientes de matriz universitaria, que reinterpretaban el pasado utilizando técnicas teatrales novedosas. Los grupos surgidos en la década de los 30 son los predecesores del movimiento de los 60 y 70. A partir del gran impacto que tienen la teoría y la práctica teatral de Augusto Boal,⁵ surgen varios movimientos teatrales en todo el continente que asumen los principios del Teatro del Oprimido y comienzan a realizar experimentos de una actividad cada vez más íntimamente ligada a un público popular y, en mayor o menor medida, con una línea militante.

De este modo, el TEC, y en general el teatro colombiano, (por una situación social e histórica que reduce en ese país los espacios de expresión política y los acerca al arte) tiene un proceso de vinculación muy fuerte con diversas comunidades, a partir de la construcción de obras basadas en los intereses de los espectadores, casi construidas por ellos. La Candelaria, la otra gran compañía de teatro popular colombiano, encontraba la motivación para abordar un montaje en la práctica política, y realizaba una investigación para pasar a

⁵ La teoría del Teatro del oprimido surge a partir de las experiencias del Teatro Arena de Sao Paulo y de las campañas de alfabetización en Perú. La aportación de Boal está concentrada en sus libros “Teatro del oprimido, teoría y práctica” y “200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro”, entre otras publicaciones.

buscar el tema dramático por medio de improvisaciones sobre las fuerzas en conflicto, de esta forma la obra, y su contenido, se van aclarando por sí mismas.

En Nicaragua, con el impulso de la Revolución Sandinista, se da un teatro que responde a las necesidades de las comunidades al mismo tiempo que rescata memorias colectivas como una forma de reivindicar identidades culturales, sobre todo en las poblaciones indígenas, trabajo para el cual el teatro ofrecía símbolos accesibles para las culturas indígenas (por ser propios), deshaciéndose de aquellos que no podían comunicar nada al venir desde fuera de la comunidad. En Perú (ligado al proyecto de alfabetización del gobierno de Juan Velasco Alvarado) y en Brasil, donde Boal realiza la mayor parte de su actividad, también hay un repunte de compañías teatrales que experimentan nuevas formas dramáticas y métodos de enseñanza poniendo en el centro de su actividad la eficacia del teatro como instrumento de concientización. El teatro argentino, ya en plena dictadura, tuvo que aprender estrategias de distanciamiento con metáforas, alusiones y alegorías históricas para hacer pasar sutilmente un contenido político a través del teatro, por ejemplo, se utilizaban las obras de carácter histórico en que el contexto delimitaba la acción de los personajes, pero los actores salían de su papel para dirigirse al público y romper, aunque fuera mínimamente, con la secuencia lógica que la situación exterior les imponía a los personajes; se organizaban también representaciones teatrales con contenido nacionalista en que se presentaban sólo autores, directores y actores argentinos, pero todos miembros de organizaciones antidictatoriales. Rápidamente abandonados por los partidos y las organizaciones que estaban muy ocupados en sobrevivir, los artistas crearon sus propios referentes a través de los espacios de resistencia artística, entre los cuales el más importante es el Teatro Abierto, que supo evitar la represión poniendo en el centro de su actividad el combate a la censura, lo que permitió un agrupamiento muy amplio del sector artístico argentino que daba una cobertura internacional al trabajo del Teatro Abierto, el único espacio cultural que realizó actividades públicas en contra de la dictadura.

Una de las experiencias de teatro popular que fue particularmente importante es el Teatro del Escambray, de Cuba, dirigido por Sergio Corrieri. Este grupo surgió en 1968, por un lado, como parte de un impulso de los estudiantes de teatro cubanos que buscaban fortalecer su formación por la vía de acercarse a las comunidades del interior de la isla; pero por otro lado, también fue parte de un trabajo involucrado en el movimiento

revolucionario, con el objetivo claro de hacer trabajo en una región conflictiva, la más atrasada y violenta de Cuba en ese momento, que además estaba saliendo de la guerra en contra de las guerrillas contrarrevolucionarias que había usado esa zona como base de operaciones. El propio Corrieri definía entre los objetivos del Teatro del Escambray formar un arte que fuera útil al proceso revolucionario, “hacer del teatro un arma eficaz al servicio de la revolución”, sin demeritar la calidad artística, al contrario. Con una línea de trabajo de esta naturaleza, la calidad estética no tiene que ver con convencionalismos o academismos, sino que se mide en lo concreto, en su eficacia para el desarrollo de la revolución. Para lograr dicha eficacia, tanto política como estética, el arte debe partir de la realidad concreta, en el caso cubano (y latinoamericano) el arte debe lidiar con el subdesarrollo, sin caer en la tentación de abstraerse de esa dificultad aduciendo razones estéticas.

Los estudiantes de teatro venidos de La Habana no tenían intenciones de aculturarse para volverse campesinos, ni de preparar de antemano un gran espectáculo para llevar la cultura a las regiones apartadas, la principal preocupación era ser útiles para la revolución. No se trataba de culturizar con obras consagradas en lo universal, sino de plantear una reflexión cargada de elementos de juicio, para que la gente incidiera en su realidad. Con esas premisas, se adoptó una forma de trabajo que implicaba un compromiso muy fuerte con el proyecto. El grupo se fue a vivir a las montañas del Escambray, para realizar investigaciones socio-culturales de las cuales partieran las puestas en escena, los referentes culturales de la comunidad eran desconocidos para el grupo, pero había que descifrarlos para comunicarse efectivamente. La experimentación trajo nuevos temas y nuevas formas dramáticas, que daban como resultado una nueva forma de comunicación con el público, buscando la creación de nuevos valores revolucionarios así como la formación artística de éste.

Uno de los resultados de esta línea de trabajo experimental fue la creación de estructuras teatrales que permitían la interacción del público dentro de la puesta dramática, se buscaba la relación entre escena y público, entre el teatro y la vida nacional con una mirada crítica de la realidad cubana. De este modo, el espectador mantiene una actitud activa ante el hecho artístico, que lejos de ser complaciente, llama a la reflexión, con el objetivo de llevar la realidad cultural cubana y las difíciles discusiones de la construcción del socialismo a

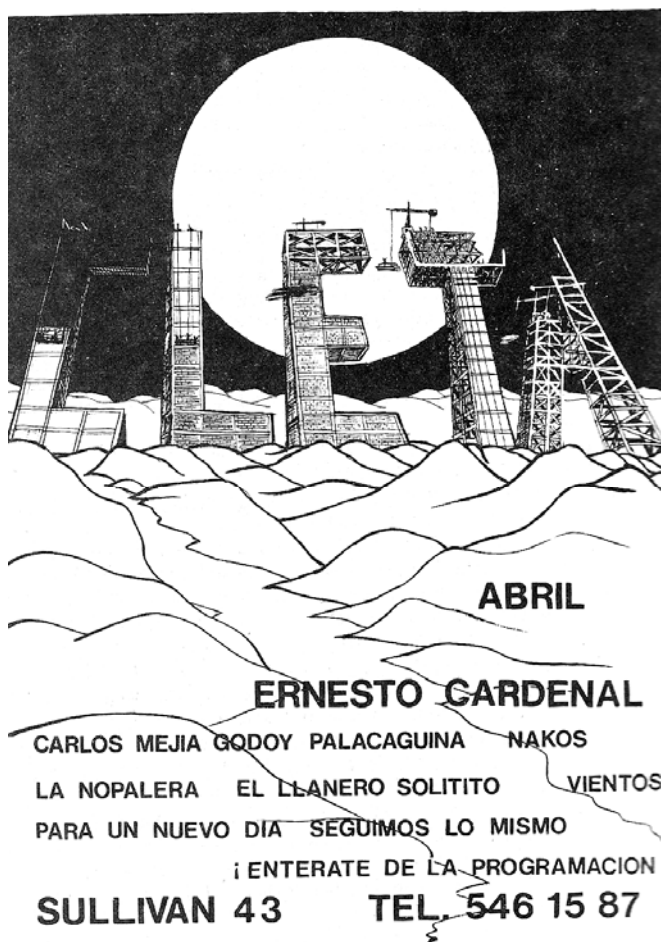
zonas de difícil acceso. Entre los temas que el grupo abordó con su arte están: los problemas de la tierra, el proceso agrario cubano, los planes de desarrollo, la creación de las cooperativas, los procesos productivos y empresariales; los problemas de la guerra y sus secuelas en la comunidad del Escambray, del proselitismo contrarrevolucionario dentro del medio rural; el proceso educacional, los problemas del universo obrero, la acción negativa de determinadas sectas religiosas en la región, los problemas de la familia cubana, la formación de valores, los prejuicios sociales en torno a las relaciones de pareja. Todos estos temas fueron abordados desde un bagaje cultural autóctono, a partir de investigaciones socio-culturales, creando una comunicación directa entre el arte y la realidad cubana.

Teatro del Escambray logró crear un público nuevo que había transitado por la etapa convulsa de la lucha armada contra las guerrillas y al cual se le planteaba ahora la posibilidad de renunciar a la parcela de tierra para incorporarse a planes de desarrollo agropecuarios del Estado; fue pionero en la vinculación entre arte y sociedad, la búsqueda de nuevos públicos, medir la eficacia del teatro a partir de la estrecha relación con la comunidad, y mediante ese arte se mantenía la crítica y la participación en el proceso de construcción del socialismo. El grupo era el principal motor de la formación de la propuesta artística e ideológica, no eran sólo ejecutantes, sino que participaban en el proceso creador, con lo cual era más que una compañía, también era una estructura de formación permanente. Como ejemplo de su trabajo está “La Vitrina,” que nació después de una investigación sobre la realidad cultural del lugar, planteaba la contradicción entre los obreros agrícolas y los pequeños productores (en el marco de la desparcelización) y en la que el público intervenía para decidir el final del nudo dramático planteado. Los personajes se creaban contradictorios y provocadores, no solamente convincentes, de este modo resultaban espejos del público y lo confrontaban. Este tipo de trabajos acercaban al arte con el pueblo al tiempo que ponía a discusión temas particularmente difíciles en el camino del socialismo. Así, el teatro aparecía como la vida misma, y la relación con los espectadores era por tanto muy intensa.

Toda esta experiencia latinoamericana se ve favorecida con la realización de los festivales continentales de teatro popular (dentro de los cuales el V Festival chicano organizado por CLETA tiene un lugar muy importante), que permiten el intercambio de

experiencias, estrategias y técnicas de representación teatral. Sin embargo, los festivales pueden tener un efecto nocivo, cuando se vuelven el centro de la creación dramática más que el punto de encuentro de ésta. Cuando los participantes comienzan a montar obras en función del público del festival, el teatro pierde su componente popular, pues ya no se vincula a los intereses del público local, al cual debería estar dirigido.

Las experiencias de teatro popular en México en la segunda mitad del siglo XX estuvieron, por un lado, ligadas a la educación y al trabajo rural, compañías como Arte Escénico Popular del INBA realizaban campañas que llevaban al campo información sobre programas y técnicas de desarrollo, pero resultaban con poco contenido y no se ligaban con el elemento popular al asumir su trabajo no desde la perspectiva de la militancia, sino como filantropía educacional. El otro lado del desarrollo del teatro popular en México está sin duda ligado a la historia que aquí contamos, de un grupo que, suscribiendo primero una serie de principios estéticos y después una línea política, hereda directamente parte de esta historia y se forma a partir de ella.



Estructuras y estrategias de un teatro militante

Para entender el trabajo artístico de Enrique Cisneros dentro de una perspectiva militante, es imprescindible analizar su trabajo en el marco de la estética brechtiana y del Teatro del Oprimido de Augusto Boal.

El arte que tiene como definición un contenido social no se ocupa de cuestiones triviales, sino que confiere importancia a cualquier tema que trate, dejando de lado las verdades evidentes. En particular el teatro debe ser considerado como un lenguaje que puede ser utilizado por cualquier persona que lo desee, por lo tanto, estando al servicio de los oprimidos, puede expresarlos. Al mismo tiempo que se utiliza este lenguaje, se descubren nuevos contenidos de comunicación. El trabajo artístico así entendido sólo se pone en movimiento ante una necesidad concreta: la militancia.

El centro en torno al cual gira el teatro, cuando se le concibe como un medio de propaganda, es el espectador; no para cautivarlo, sino para hacerlo tomar posición de lo representado y de su forma de representación. En algunas de las obras descritas por Enrique Cisneros hay una exhortación explícita al espectador, como poner el final de la trama en sus manos o hacerlo parte del escenario; pero también en las obras con un propósito más marcadamente pedagógico, que tratan de asirse de un punto de conflicto social y exponerlo, la preocupación central no es que el teatro se realice en sí mismo, sino en el efecto que puede tener sobre el espectador. Como cualquier trabajo de propaganda.

Este trabajo resulta ineficaz si únicamente genera una emoción efímera, si sólo busca representar el comportamiento íntimo y no el social. Esto no quiere decir que la intimidad está fuera de la vocación del arte, pero debe ubicar la forma en que el ser humano vive sus sentimientos en determinada época. El teatro se representa en forma histórica, y por lo tanto irreplicable, no retrata sólo al ser humano, sino al ser humano de su tiempo, con sus relaciones sociales, sus preocupaciones íntimas y colectivas, su búsqueda de soluciones, etc. El contenido del teatro es la relación del ser humano con el ser humano, la examina y la expresa. Cuando nuestro entrevistado refuta la neutralidad de la obra artística afirma que *el amor existe en lo concreto*, está expresando una directriz de su trabajo estético que comulga con el planteamiento brechtiano de que la intimidad tiene un reflejo en lo social y que ahí radica su trascendencia.

Una de las tareas que asume la militancia, como una actividad constante y complementaria a las necesidades inmediatas del movimiento social, es la sensibilización y la concientización. El combate contra el capitalismo en el terreno ideológico busca desnudar al sistema para erradicar los espejismos que le dan una base social de apoyo, incluso entre las filas del proletariado: la falacia de que cualquiera puede servirse parte del pastel de la acumulación capitalista y la fatalidad de la desigualdad y la miseria como hechos naturales. La tarea de desmontar la ideología burguesa encuentra un instrumento poderoso en la sensibilidad del arte.

Entre las descripciones que en las entrevistas aparecen sobre el trabajo de CLETA, se pueden tomar ejemplos de esta tarea asumida por el arte: La imagen simbólica que utiliza la obra “Fantoche” es la destrucción paulatina del muñeco gigante, con la que se representa el progresivo desenmascaramiento de un régimen de opresión al caer cada uno de sus componentes; “El chocolate o la técnica” se enfoca en demostrar cómo el discurso religioso institucional es parte de los instrumentos del capital para justificar la explotación; “Gringo el dragón” trata de evidenciar a través de la sátira la relación dialéctica, interesada y desigual del gobierno local con el imperio; “El fútbol” utiliza una imagen fácilmente aprehensible para exhibir el problema de tratar de combatir al sistema dentro de sus propias reglas. Enrique Cisneros ubica esta doble tarea de la sensibilización y la concientización como una *acción reflexiva* en que el arte pasa de la denuncia al análisis, como una evolución estética que determina *el cambio fundamental de los contenidos* en el arte militante.

El teatro de Brecht trata de obligar al espectador a tomar una decisión a partir de mostrarle su situación en el mundo. El Teatro del Oprimido propone liberar al espectador para que no sea pasivo ante la ideología de las clases dominantes, haciendo del teatro acción a través de la cual el espectador se libera. La toma de conciencia del espectador se realiza a través de la puesta en escena, pero para trascender más allá del escenario se requiere de una actitud política que el teatro no presenta de modo explícito, así el teatro se abre a la militancia, no trata de anticiparse a ella.

Lograr este resultado no resulta nada sencillo y no siempre ha sido bien resuelto por CLETA. En el coloquio sobre la historia del CLETA, organizado en 2007, Enrique Ballesté

presentó una crítica que retrata el error de anticiparse a la militancia, lo cual lleva a perder eficacia en la transmisión del mensaje:

“Se había encontrado una estructura dramática simple, que se repetía hasta el exceso: Había un malo y varios buenos, el malo se comportaba lo más malo posible, y los buenos se veían sufridores pero resistentes. Por obra y gracia de lo inexplicable, los buenos ganaban, levantaban el puño y cantaban una canción triunfadora [...] El texto variaba de acuerdo a los personajes del conflicto en cuestión, había que estar informados para interesar a los espectadores, pero en realidad siempre era lo mismo. Podíamos decir: esa es una estructura que puede presentarse frente a los trabajadores [...] nada más cambiábamos los nombres de los personajes. Hacer reír era lo importante, levantar el ánimo, el objetivo, juntar la mayor cantidad posible de público, primero la diversión y luego el líder, la información y las medidas que tomar. Aunque se dude, muchas de estas funciones ayudaron al éxito de los conflictos [...] Pero con el tiempo aburrieron y dejaron de cumplir su cometido, también nosotros nos dimos cuenta de que ya no puedes regresar a un mismo sitio con una misma fórmula, la misma gente te voltea la cara y ya no te ve, entonces te tienen como mariachi cantando ahí.”⁶

La trascendencia del teatro brechtiano no se encuentra en el resultado del espectáculo, sino en la forma en que se arriba a ese resultado. De ahí la necesidad de un teatro que fuera al mismo tiempo pedagogía y donde el público y los actores aprendieran mutuamente. Este arte no busca justificarse por medio de su calidad artística abstracta, sino en su efectividad como herramienta de educación. El carácter pedagógico del trabajo de Enrique Cisneros se refleja en proyectos como el de CLETA Tepito, (desde la forma en la que el propio Enrique se acercó al trabajo teatral), donde las obras podían ser muy elementales pero tenían como objetivo responder a una necesidad educativa concreta en la comunidad (la defensa cultural del barrio, la lucha contra el Plan Tepito, la crítica a la salida fácil que parecía el boxeo), y en obras como “La fábrica de billetes”, donde la sencillez es la virtud, pues se intenta poner conceptos económicos al alcance de un público lo más amplio posible.

⁶ Enrique Ballesté. Ponencia presentada en el Coloquio sobre la historia de CLETA. Casa del Lago Juan José Arreola, 11 de junio 2007. Audio en posesión del autor.

Enfocar una actividad artística como parte de las tareas de la militancia, implica no sólo un énfasis en ciertos objetivos de la obra artística, sino en adecuar la estructura de ésta para que cumpla con su función, especialmente en el teatro. Al intentar hacer realidad un arte que sirva como instrumento para la lucha de clases, se enfrenta un problema con lo que Brecht llamaba “la primacía del aparato” (la infraestructura artística, cultural, económica y social con la que se trabaja). Dentro del aparato institucional (la estética de las clases dominantes) sólo es posible reproducir lo que cierto tipo de sociedad necesita que sea reproducido, no se permite la creación, sino que se atenta contra ella. Como en todas las confrontaciones de la lucha de clases, la burguesía pretende apropiarse de la única opinión válida. Para desarrollar otra línea teórica del arte es necesario romper con el aparato y desarrollar nuevos sistema de creación, sólo así es posible cambiar su función de una actividad de deleite a un medio para la discusión de lo político. El arte que aspira a cumplir con ese papel debe demoler a la sociedad burguesa que existe en su propia entraña.

En el caso concreto del teatro, la forma dramática tradicional se caracteriza porque la acción es producto de los conflictos entre personajes, esa acción lleva a un desenlace por medio del cual se restablece un orden armónico. Toda la acción dramática está dirigida al apaciguamiento definitivo con la instauración de un orden aceptado por todos, que juega el papel simbólico de una sociedad que acepta ese final. En esta forma dramática la acción teatral pierde su valor pedagógico, el conflicto se borra, lo único que queda es la narración de una transformación premeditada, la escena pretende ser la verdad en sí misma. Para romper con ese teatro que no puede enseñar nada es necesario romper con la forma dramática que lo engendra, quitarle el valor simbólico representado y prescindir de la exigencia de una conclusión definitiva, no modificar sólo el contenido de las obras sino toda la concepción de la representación teatral. Con este rompimiento se restituye al teatro su vida social, su realidad viva y contradictoria y su sentido pedagógico.

Contra la primacía del aparato y el abuso del melodrama lacrimógeno, pero también contra el abuso catártico de la propaganda política, Brecht opone lo que llama teatro épico (una categoría engañosa, como dice Augusto Boal, “la poética de Brecht es más marxista que épica”)⁷. El teatro épico crea nudos de contradicciones particulares en que convergen los de la sociedad toda. La elegancia del engrane entre lo representado y lo real define el

⁷ Augusto Boal. *op cit.* pp 159

éxito de la obra: la capacidad de persuasión. Brecht mete su escena en la historia, no la evoca hacia el escenario para exorcizarla, sino que la confronta y la presenta maleable, como la realidad. El teatro épico no es por lo tanto un estilo, sino un método que representa a la realidad como transformable, por eso no se queda en la escena sino que rompe el sistema cerrado de ficción escénica para dar al espectador herramientas de concientización acerca de su lugar en la sociedad y en la historia. El teatro épico tiene como objetivo forjar una nueva conciencia, una de las tareas más apremiantes de la militancia.

Brecht procura unir el placer del público al verse reflejado en la escena, con la voluntad de enseñanza. El teatro épico es un medio para un fin no sólo estético, sino social; su materia prima son las relaciones humanas, lo trascendente es el comportamiento y el pensamiento de los individuos-personajes con significación social e histórica, la cual se muestra sin mayor comentario, haciendo más legibles para el espectador contradicciones de la sociedad. El relato de este teatro no es un drama cerrado con conclusión, no se termina en la sala, es el espectador quien debe ir más allá de la misma obra de teatro y continuar el drama a su modo. El juego del teatro épico es entre la escena y la sala, no sólo arriba de la escena, el horizonte del teatro abre paso a la realidad histórica en que viven tanto la escena como la sala. Un fundamento del teatro épico es que el texto teatral contiene un arsenal de cultura colectiva que es imprescindible rescatar, por eso sintetiza una reinención del drama que vuelve a los orígenes del teatro cercanos a la expresión de la vida del pueblo, entendido como un servicio público, no sólo como un divertimento. Esta resignificación es al mismo tiempo una estrategia de supervivencia del teatro en momentos en que su capacidad creadora está subsumida por la lógica mercantil capitalista.

El Teatro del Oprimido va un poco más allá, ya que además de generar conciencia, pone todo el acento en la acción misma. El espectador no delega ni el pensamiento ni la acción en el personaje, sino que es protagonista, cambia el drama, propone y discute soluciones y proyectos, se entrena para la acción real. El teatro es percibido como un ensayo de la revolución, lo que es trascendente es lanzarse a la acción (aunque sea ficticia). Las divisiones en el teatro se terminan. El teatro del proletariado no representa un mundo ya acabado, como el de la burguesía (que lo hace porque la sociedad capitalista es su mundo acabado), su teatro es un ensayo que estimula la práctica del acto en la realidad. Este paso más allá que da Boal, es lo que Enrique Cisneros identifica con *latinoamericanizar los*

planteamientos de Brecht. El sólo hecho de participar en CLETA era ser activo, tomar posición ante la sociedad; pero la comunión del trabajo de Enrique con el Teatro del Oprimido, se refleja en la innovación de las formas de difusión, en la búsqueda de transformar a trabajadores, campesinos, colonos y más sectores populares en público, y después convertirlos de público pasivo en público activo.

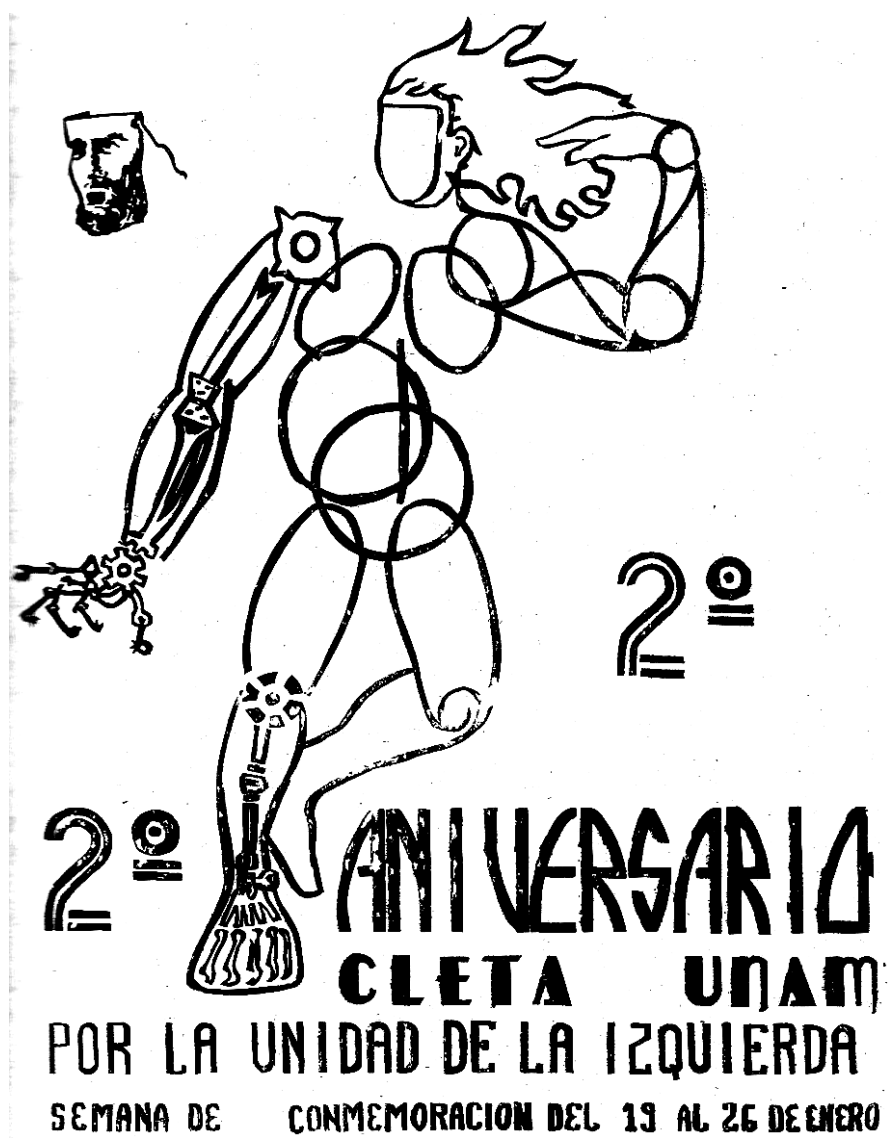
Una técnica que busca romper con el relato armónico del teatro clásico y somnífero es la sustitución de relatos lineales por una sucesión de cuadros independientes, con los cuales se realizan múltiples cambios bruscos y saltos de tiempo que permiten la interrupción de la fábula para incorporar la reflexión, el drama se puede dilatar o plegar a tiempos y espacios según la necesidad de la demostración. Esta técnica es utilizada en las presentaciones del Llanero Solitito y en varias de las obras montadas por CLETA.

En el planteamiento estético de Enrique Cisneros aparece en diversos momentos esta intención de romper con la primacía del aparato: desde el primer manifiesto de CLETA que planteaba la necesidad de una serie de reformas en la infraestructura teatral institucional que permitieran el desarrollo de nuevas rutas creativas, la reivindicación del arte fuera de los espacios habituales y los estándares en que se realiza, la caracterización de la propia creación como un trabajo dirigido a la creación de públicos no vinculados con la actividad artística, y en la propia escena, sobre todo con el trabajo del Llanero Solitito, cuyas representaciones acostumbran plantear una serie de reflexiones, más que relatos acabados.

Como parte del rescate del teatro épico aparece en la actividad artística de CLETA una constante preocupación por el acercamiento a lo popular, pero no en la forma de quien lleva el arte a quien no lo conoce, sino un acercamiento que busque retomar la cultura colectiva en la cual nace y se recrea: *No tenemos ni siquiera que formar, sino rescatar la apreciación artística en el público. Nuestro pueblo [...] tiene una tremenda sensibilidad artística, y esa se mama. El propio Llanero Solitito la gente me ayudó a irlo armando, realmente lo fue haciendo la gente, es una creación del pueblo.*

Para cualquier tipo de militancia, la vinculación con los centros de masas y la creación de una organización de lucha se logra a partir del trabajo que busca resolver las necesidades de la comunidad, combinado con un proyecto político que rebasa dichas necesidades. Cuando se propone la formación de CLETA's populares, como un acto de militancia política, la creación artística retoma esa noción de servicio público, en particular el teatro, a

través de la puesta en escena de obras con objetivos claros sobre problemas locales como los narrados por Enrique en la experiencia de CLETA Tepito.



La teoría surge de las necesidades de la práctica, al mismo tiempo que la transforma. Brecht vivió en la Alemania nazi, fue perseguido y exiliado. Esta situación no impidió que continuara desarrollando un trabajo artístico con contenido político, por el contrario, logró una confluencia entre la capitulación y la táctica, poniendo por delante el compromiso social. Con Hitler había que andarse con rodeos, emplear la astucia para hacer propaganda sin despertar la alerta que llevaría al aniquilamiento. Esta forma de actuar de Brecht tiene

como resultado un contenido social no explícito en la representación teatral. Nace así lo que se conoce como el efecto de extrañeza o de distanciamiento.

La lucha de clases como tema dramático puede atraer público, pero sólo a condición de verla de reojo, mostrarla en su absurdo, presentando situaciones anómalas que al tratar de ser explicadas lleguen a una conclusión: la lucha de clases existe. No plantearlo, sino deducirlo. Cuando el teatro genera esa certeza en los hechos, la lucha de clases aparece como algo natural y transforma los actos individuales o colectivos, los determina haciendo al ser humano asunto de esta lucha, no al revés.

Hay muchas formas de propaganda (y de arte) provenientes de la izquierda que levantan barricadas discursivas que sirven al enemigo para ocultarse. La enumeración de las contradicciones del capitalismo es una historia vieja que no causa asombro, el teatro requiere que exista facultad de sorpresa, despojando al formulismo de la lucha de clases de su dogmatismo para darle el efecto de la extrañeza.

La parábola aparece como la mejor forma de narración teatral, ahí se funden lo abstracto y lo concreto, la didáctica y la poesía, la lección y la imagen. Es astuta porque introduce verdades dando rodeos a la imaginación, haciéndolas visibles, logrando que con la fuerza de la metáfora se digiera la teoría. La parábola lleva la realidad palpable a lo exótico, así la disfraza para que acapare interés. El realismo directo no convence en el teatro, es preferible el realismo poético, símbolos y metáforas que no pierdan piso y concreción, que se ocupan de demostrar, más que de mostrar.

El efecto de extrañeza apela a la capacidad de indignación y de rechazo del espectador, no busca su consentimiento; quiere provocar un malestar, no una displicencia. Los acontecimientos que se presentan en la escena se tratan como acontecimientos históricos, situados en una época determinada y con un horizonte finito. El comportamiento que los personajes representan no es un comportamiento humano general y abstracto, sino un comportamiento singular, irrepetible, determinado por el momento histórico. De este modo, el teatro brechtiano presenta comportamientos humanos que en la marcha de la historia han sido superados, o que pueden serlo. El espectador debe descifrar el carácter temporal de lo que asume como “lo natural”, y reconocer que lo que ahora es normal es sólo producto de un momento histórico.

Tal como la ciencia, el teatro (y el arte en su sentido más amplio) debe tener una técnica que permita sistemáticamente poner en duda todo lo existente. La distancia entre el presente y el espectador lo invita a juzgarlo y a construir un futuro propio. Los hechos representados así no son naturales, exigen una explicación, pero ésta no la da la escena. El efecto de extrañeza se basa en los desencajes que generan un discurso ficticio aunque pegado a la realidad, golpea la demagogia de la burguesía y derrumba la conciliación de clases, pero sin decirlo de modo explícito.

Con el juego que propone el efecto de extrañeza, el espectador se descubre a sí mismo, se identifica de forma distanciada, es parte de una toma de conciencia colectiva sobre su ubicación en la sociedad. El teatro brechtiano construye actores a partir de los espectadores, pero actores no para una nueva escena, sino para la vida. En el largo plazo, este teatro está formando militantes, capaces de entender su momento histórico e influir sobre él. Esta formación no se da de modo dogmático: no se enseña cuál es el comportamiento y la moral adecuada, sino que se enfrenta a los espectadores a situaciones que exigen la toma de una decisión en términos históricos reales, se trata de destruir ideologías armadas, de sacudir las representaciones que el ser humano se hace de sí mismo.

El principio de esta técnica es no caer en la sequedad de la didáctica cuadrada, sino revitalizar al espectador. Instruir es divertir, es emocionar, pero se emociona con medición, selección y control, según las necesidades del combate, dando herramientas al espectador para que la emoción que le provoca el teatro regrese a lo social en forma de indignación, de voluntad, de claridad.

Hay dos niveles en que se puede ejemplificar el uso del efecto de extrañeza en la trayectoria de Enrique Cisneros, una más ligada a la creación artística y otra como parte de una actividad netamente política.

En el primer ejemplo, la obra de teatro “El fútbol” no receta un conjunto de tesis, análisis y estudios que traten de convencer al espectador de que dentro de los límites del sistema vigente es imposible generar un cambio social profundo. Recurre al efecto de extrañeza al atraer en primer término al espectador hacia un terreno conocido (un partido de fútbol) pero con una situación anómala (un equipo controla todos los elementos del juego), al tratar de explicarse el por qué de esta circunstancia absurda, el espectador deduce el contenido político que la obra de teatro contiene. Lo exótico de un partido de fútbol de

ricos contra pobres se transforma rápidamente en la metáfora del juego social y político: Que se haga trampa en un juego de fútbol genera rechazo, y al digerirse el contenido subrepticio del símbolo, ese rechazo se extiende a otros aspectos de la sociedad en que la posición económica determina la capacidad de éxito. De este modo, el hecho de que los ricos siempre ganen deja de ser una condición natural de la sociedad, para ser producto de una situación injusta que genera indignación. En algunos casos, esta indignación puede generar nuevos jugadores de fútbol que actuarán con la claridad de que el equipo contrario hace trampa.

En el segundo ejemplo, cuando Enrique afirma *nosotros éramos los que hacíamos los eventos que no podía hacer ninguna organización*, apela al recurso del efecto de extrañeza como estrategia para la actividad política, que es realizable sólo a partir del trabajo cultural y artístico. El acto en la plaza de Tlatelolco es una puesta en práctica de la premisa que dio lugar al efecto de extrañeza: andarse con rodeos. Ante una situación políticamente adversa, en la cual la propia fuerza no es capaz de soportar la embestida que generaría una reivindicación explícita sobre una denuncia política, (en este caso la masacre de 1968), se recurre a una forma de agitación que aumente el costo político de una represión y por lo tanto disminuya la posibilidad de ésta: la cultura popular. Este recurso le permite a CLETA actuar políticamente bajo el manto de la actividad artística y cultural.

Uno de los encuentros más evidentes entre el compromiso político y la formación estética es la decisión de CLETA al respecto del trabajo que debían desarrollar sus integrantes. Por regla general, todos tenían que hacer trabajo administrativo y operativo, y todos tenían la obligación de aportar a la creación artística. Desde el punto de vista de la filosofía política adoptada por CLETA (aunque no fuera de forma muy conciente), esta resolución responde a la necesidad de formar seres humanos que fueran capaces de desarrollar la mayor cantidad posible de sus capacidades. Enrique Cisneros lo identifica con el planteamiento del Che: *El hombre nuevo, la mujer nueva, pueden ser especialistas en algo, pero desarrollan íntegramente todas tus capacidades [...] Es el ser humano íntegro que combina lo manual y lo intelectual [...] [Todos] asumieron otras tareas que también los engrandecían y les permitían un proceso de desarrollo.*

Desde el punto de vista de una formación estética, trata de rescatar la original identificación entre el arte y el trabajo, asumiendo la creación artística como una forma de

humanizar la realidad y reivindicar al trabajo como actividad creadora. *Esa resolución de que en CLETA todos tenían que hacer trabajo artístico y administrativo hizo que fuéramos mucho más capaces, tanto los que hacían solamente la parte artística fueran más capaces para hacer su escenografía, para en un momento dado llegar y escoger un espacio y acondicionarlo y generar todo un desarrollo de un grupo, etc., como aquellos que estaban metidos, como era mi caso, solamente en la parte de la talacha burocrática o de la talacha manual, que también desarrolláramos las otras partes de nosotros.* La coincidencia con Brecht se hace patente cuando él afirma: “Yo participo en todo, formo actores y puedo ser mi propio iluminador, aprendí mi oficio de raíz.”⁸

La trayectoria de vida de Enrique Cisneros es un ejemplo de la posible vinculación entre el arte y la militancia política que responde a un contexto histórico-social. A pesar de los errores y los aciertos, esta vinculación genera un particular punto de vista, tanto del arte como de la militancia, y los conjunta en una práctica que es indisolublemente artística y política.



⁸ Rodrigo Jonson, et. al. Brecht en México a cien años de su nacimiento. UNAM, 1998. pp 138

Bibliografía

- Aceves, Jorge (comp)
Historia Oral. Instituto Mora-UAM. México, 1993
- Aguilar Monteverde, Alonso, *et.al.*
La nacionalización de la banca. La crisis y los monopolios. Nuestro tiempo. México, 1989
- Álvarez Béjar, Alejandro
La crisis global del capitalismo en México, 1968-1985. Era. México, 1987
- Basurto, Jorge
En el régimen de Echeverría: rebelión e independencia. Colección La clase obrera en la historia de México coordinada por Pablo González Casanova. Siglo XXI. México, 1983
- Benjamín, Walter
Tentativas sobre Brecht. Taurus. Madrid, 1975
- Boal, Augusto
Teatro del oprimido, teoría y práctica. Nueva imagen. México, 1980.
- Boudet, Rosa Ileana
Teatro nuevo, una respuesta. Letras Cubanas. La Habana, 1983
- Brecht, Bertolt
Teatro completo. Nueva Visión. Buenos Aires, 1981
- Cisneros, Enrique
Si me permiten actuar. CLETA. México, 1987
- Dort, Bernard
Lectura de Brecht. Six Barral. Madrid, 1973
- Gisselbrecht, André
Introducción a la obra de Bertolt Brecht. Pléyade. Buenos Aires, 1973.
- Cosío Villegas, Daniel, *et.al.*
Historia General de México, El Colegio de México. México, versión 2000.
- Hormigón, Juan Antonio
Brecht y el realismo dialéctico. Alberto Corazón. Madrid, 1975
- Jonson, Rodrigo, *et.al.*
Brecht en México a 100 años de su nacimiento. UNAM. México, 1998.
- Lenin
La literatura y el arte. Progreso. Moscú, 1976

- Marx, Carlos y Federico Engels
Obras escogidas en tres tomos. Progreso. Moscú, 1973.
- Necoechea Garcia, Gerardo
Después de vivir un siglo. Ensayos de historia oral. INAH, México, 2005
- Necoechea Garcia, Gerardo, *et.al.*
Historia Oral y militancia política en México y en Argentina. El colectivo. Buenos Aires, 2008
- Portelli, Alessandro
La orden ya fue ejecutada. Roma, las fosas argentinas, la memoria. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003
- Robledo Esparza, Gabriel
La crisis del capitalismo mexicano. Centro de Estudios de Socialismo Científico. México, 1995
- Sebe Bom Meihy, José Carlos
(Re)introduzindo História Oral no Brasil. USP. Sao Paulo, 1996
- Velázquez Zárate, Enrique (comp.)
Crónica del sexenio de la crisis. CIES-UNAM. México, 1998
- Versényi, Adam.
El teatro en América Latina. Cambridge University. Cambridge, 1996
- Revista Guanajuato voces de su historia. Laboratorio de historia Oral, Universidad de Guanajuato
No. 7, noviembre 2006.