

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El Proyecto de Arte Escénico Popular (1977-1982), una propuesta
vigente.**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA

ANA DANIELA MATTES MEJÍA

ASESORA: LIC. ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) por la beca concedida para la elaboración y conclusión de esta tesina y por el apoyo concedido al proyecto de investigación IN 402309-3 “Historia social y cultural de la educación artística en México (1920-1970 ca.)”

A la Dirección General de Administración del Personal Académico (DGAPA), por el apoyo y la atención a los becarios.

Al Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE) y a todos los que lo componen, por el apoyo brindado desde la realización de mi servicio hasta el día de hoy.

A la Dra. Ma. Esther Aguirre Lora, responsable del proyecto PAPIIT por permitirme participar en el seminario: Historia social y cultural de la educación artística en México, por su apoyo incondicional así como compromiso y entrega a este proyecto.

A mi familia, principalmente a mis papás: Ana Luisa Mejía y Daniel Mattes; por apoyarme en este proceso y por haber sido siempre una muestra de perseverancia.

Finalmente, a mi asesora: Araceli Rebollo, por ayudarme a encontrar el camino entre mi laberinto de ideas.

Capitulario

Capítulo 1 Contexto del Nuevo Teatro Popular Latinoamericano

- 1.1 Contexto político-social en México 1970-1982
- 1.2 Contexto teatral de México en los años setenta
- 1.3 Nuevo teatro popular latinoamericano

Capítulo 2

Teatro CONASUPO y Proyecto de Arte Escénico Popular

- 2.1 Teatro CONASUPO de Orientación Campesina
- 2.2 Proyecto de Arte Escénico Popular (1977-1982)
 - 2.2.1 Historia del proyecto
 - 2.2.1.1 Primera etapa (junio de 1978- julio de 1980).
 - 2.2.1.2 Segunda etapa (septiembre 1980- julio 1981).
 - 2.2.1.3 Tercera etapa (julio 1981- diciembre 1982)

Capítulo 3

El Método de Creación

- 3.1 Fundamentos
- 3.2 Conformación del grupo y sesión de trabajo
- 3.3 La creación colectiva
- 3.4 La formación del actor
- 3.5 El espectáculo

Capítulo 4

Propuesta de taller de Arte Escénico Popular para la Red de Faros

- 4.1 Experiencia docente en el Faro del Viento
- 4.2 Propuesta de taller de Arte Escénico Popular para la Red de Faros
- 4.3 Carta descriptiva

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Cuando fui invitada a realizar mi servicio social en el Seminario de Investigación sobre la Historia de la Educación Artística en México, a cargo de la Dra. María Esther Aguirre Lora en el IISUE (Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación), se me instó a elegir un tema de investigación relacionado con la historia de la enseñanza teatral en México. Me pareció importante no centrarme en los grandes maestros que trajeron metodologías extranjeras a las escuelas de teatro más reconocidas de nuestro país; sino enfocarme en algún intento significativo realizado por mexicanos de apropiarse de estos métodos y generar uno que responda a nuestras necesidades específicas, cuyos productos reflejen nuestra realidad, intereses, inquietudes y forma de entender el entorno.

Estudiando los grupos de teatro popular en México hallé similitudes tanto entre ellos, como con otros grupos latinoamericanos de enfoque popular. Fue así como encontré el Proyecto de Arte Escénico Popular y lo elegí como mi tema de investigación, porque precisamente respondió a mis inquietudes: ellos estructuraron un método de enseñanza y creación teatral cuyo protagonista es el habitante del campo mexicano. De esta manera me encontré con un esfuerzo sincero por generar un método consciente y comprometido con su entorno que además se esfuerza por generar productos de calidad artística.

Asimismo, estudiando la trayectoria de este grupo descubrí que contenía en sí las diversas etapas por las que suelen pasar los grupos dedicados a hacer teatro comunitario. Éstos tienden a repetir el mismo proceso una y otra vez debido a la falta de documentación que hay al respecto, por ello me pareció valioso recopilar en un solo lugar la información que hay sobre el grupo. Además, el Proyecto de Arte Escénico Popular logró dar un paso más con la estructuración de su método de enseñanza-creación teatral.

A mi investigación se sumó la experiencia laboral que fui generando a la par que me llevó a concluir que el trabajo realizado por dicho grupo no sólo tiene relevancia histórica y docente; sino que trasciende los límites para los que fue destinado y continúa vigente: una de las fuentes de trabajo para los egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro es la docencia, la cual se divide comúnmente en dos áreas: el trabajo en centros escolares

(primarias, secundarias, universidades) y el trabajo en centros de cultura. En mi caso, el primer trabajo que conseguí fue en el Faro del Viento, perteneciente a la red de Faros de la Ciudad de México.

En el inicio de mi taller procuré transmitir a mis alumnos los conocimientos que había adquirido sobre el método de las acciones físicas, centrándome en que desarrollaran conocimientos y habilidades reconocidas para poder interpretar cualquier personaje con verosimilitud y creatividad; sin embargo, me di cuenta que con ello no respondía a sus intereses y me vi forzada a cambiar el ángulo desde el cual estaba planeando las sesiones.

Los destinatarios de las clases que muchos de los egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro vamos a impartir no son personas que tienen dentro de sus objetivos convertirse en actores profesionales. Entre ellos, mis alumnos. Las razones por las que asistían a mi clase era por curiosidad, porque sus papás los hicieron elegir una actividad para las tardes, para conocer otras personas, etc. Solamente una de mis alumnas manifestó interés por profesionalizarse en el teatro.

Además, el medio en el que tuve que impartir mis clases constantemente llamaba mi atención: la temática de las pláticas de mis alumnos, sus improvisaciones y mi experiencia en el ambiente estaban permeadas de violencia y falta de información. Entonces me pareció que la enseñanza teatral impartida en centros de cultura, si bien puede elegir hacerse desde el enfoque profesional, puede optar por responder a las necesidades inmediatas del lugar.

El teatro, en una de sus acepciones más básicas es un medio de comunicación: genera y transmite mensajes. Ante la situación que encontré, me pareció que investigar, dialogar y difundir información sobre un tema ya es una contribución importante a la comunidad. Por ello decidí replantear los objetivos de mi taller y centrarlos conscientemente en las habilidades y actitudes que el teatro desarrolla en quien lo practica, no como logros secundarios, sino como protagonistas del proceso con el propósito de contribuir al desarrollo comunitario y para promover la participación activa y valoración de la cultura.

El método de creación teatral desarrollado por el Proyecto de Arte Escénico Popular fue mi guía en este proceso. Su preponderante interés por la comunidad y sus necesidades, que

no limitan su calidad estética, fueron guía para trazar un taller con estas premisas. Toda comunidad, ya sea urbana o rural puede beneficiarse de la labor teatral mientras esta sepa adaptarse a su entorno y situación específica como lo hizo Arte Escénico y por ello sostengo que su propuesta es vigente.

Este trabajo está compuesto de cuatro capítulos: el primero hace un estudio del momento en que surgió el Proyecto de Arte Escénico Popular, tanto teatral como socialmente, para poder comprender las implicaciones de sus alcances y las necesidades a las cuales respondió.

El segundo capítulo se centra en el estudio del grupo, en dicho apartado hago una recopilación de los datos que encontré sobre el Arte Escénico Popular en archivo, revistas y estudios previos: su historia, sus objetivos, las fases que atravesó y las premisas con las que desarrolló su método.

En el tercer capítulo se presenta el método que unifica la enseñanza con la creación teatral, procurando que quien lo practique sea desde siempre un comunicador y creador.

Finalmente, el cuarto capítulo contiene mi propuesta de un taller dirigido a centros de cultura, basado en el método del Proyecto de Arte Escénico Popular y mi experiencia en la Red de Faros.

Primer Capítulo

1.1 Contexto político-social en México 1970-1982

Este primer capítulo está dedicado a plantear la situación en que surgió el Proyecto de Arte Escénico Popular. Comencemos diciendo que su enfoque en la clase popular mexicana es únicamente una muestra de algo que estaba sucediendo tanto a nivel nacional como internacional en la década de los setenta, cuando varios acontecimientos atrajeron la mirada hacia el sector popular y las distintas culturas que integran a cada nación. Por un lado, en el plano internacional se formalizó la Guerra Fría (1948-1991) y la Guerra de Vietnam (1965-1975). Se enfrentaron en ella las dos potencias atómicas dividiendo el mundo en dos grandes bloques: el capitalista y el socialista representado cada uno por Estados Unidos y la URSS.

Esta guerra es llamada “fría” porque no se llegó al enfrentamiento bélico directo por las implicaciones de la bomba atómica, sin embargo la guerra se llevó a otras áreas: propagandística, económica, científica y política. Implicó a todo el mundo debido a que cada país se vio forzado a tomar una postura y los medios de comunicación masiva permitieron llevar la ideología de la guerra a todos lados. Es decir, fue una guerra mundial donde se emplearon como armas el poder de los medios económicos, científicos y de comunicación. Sus mecanismos hicieron evidentes las consecuencias negativas que los medios pueden tener en la conformación de la identidad de las diferentes culturas y por tanto en la unidad de cada nación. En esta toma de conciencia fue muy importante la participación de los Países No Alineados¹ y la UNESCO², como lo evidencia el discurso inaugural del Director General de este organismo, Rene Maheu, en la “Primera Conferencia Intergubernamental Mundial sobre los aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales” (1970):

Frente a una industrialización que despersonaliza, la cultura aparece como el medio para que la persona recupere su identidad y su capacidad de crear y de expresarse. Frente a la expansión de los nuevos medios de comunicación de masas y a su influencia uniformadora, la cultura se afirma como el medio de juzgar y el acto de escoger. En un momento en que la urbanización separa el individuo de sus raíces, la cultura le ofrece la posibilidad de mantenerse en contacto con sus tradiciones y de

¹ Países que decidieron no tomar una postura oficial ante la Guerra Fría.

² Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en inglés *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, abreviado internacionalmente como UNESCO).

adquirir al mismo tiempo un conocimiento del patrimonio y de las actividades culturales del resto de la humanidad, multiplicando así las fuentes en que se alimenta su creatividad (Harvey, 1990: 75).

Esta fue la primera de una serie de conferencias³ convocadas por la UNESCO cuyos temas principales fueron las políticas culturales y de comunicación con la finalidad de analizar la situación cultural en las diferentes áreas geo-culturales, así como definir objetivos y estrategias para optimizarla a partir del estudio y la comparación de las acciones llevadas a cabo en cada país.

A partir de ellas, la UNESCO generó varias recomendaciones que instan a los países a proteger los derechos culturales mediante políticas que los atiendan y que rijan los medios de comunicación, todo lo cual surge de una nueva concepción de la cultura planteada en dichas conferencias:

...la cultura, o por lo menos la que es objeto de la política cultural, no puede seguir concibiéndose y tratándose como una actividad de lujo, privilegio de una minoría selecta, y menos aún como un conjunto de bienes valiosos, reservados a una minoría de poseedores o de especialistas, sino que es necesario concebirla y practicarla ante todo como una determinada dimensión de la vida humana accesible a todos y gracias a la cual todos puedan lograr la plenitud de su personalidad. La introducción de la noción de derecho a la cultura como derecho del hombre marca el final de la cultura-cosa y de la cultura para minorías selectas, así como del liberalismo abstencionista del Estado ante la actividad cultural (Harvey, 1990b: 73).

Como resultado de las conferencias de la UNESCO, se hizo conciencia de que la composición de los países es multicultural en todos los casos y que todas las culturas en conjunto conforman la identidad de cada nación. El desarrollo de la nación es uno sólo, pero debe atender de manera particular las necesidades de cada cultura para garantizar verdaderamente la igualdad entre los individuos. No basta con el reconocimiento de los derechos culturales, es preciso complementarlos con herramientas legislativas y

³ El resto trataron la situación en regiones específicas: Europa (Helsinki, 1972), Asia (Yakarta, 1973), África (Accra, 1975) y América Latina y el Caribe (Bogotá, 1978); finalmente una última buscó hacer síntesis del aprendizaje y avances conseguidos a partir del inicio de este proceso: México (1982).

administrativas particulares.

Resulta legítimo y, de hecho, ineludible, complementar los derechos humanos tradicionales con los derechos de las minorías. En un Estado multicultural, una teoría de la justicia omniabarcadora incluirá tanto derechos universales, asignados a los individuos independientemente de su pertenencia de grupo, como determinados derechos diferenciados de grupo, es decir, un "estatus especial" para las culturas minoritarias. (Kymlicka, 1995 c. p. Sanz, 2010: 17).

Los miembros de la UNESCO se comprometieron en estas conferencias a tomar las medidas necesarias para proteger la identidad de las culturas que integran cada país y a establecer las bases que garanticen el respeto a los derechos culturales del individuo, tomando como patrón los ideales de desarrollo integral y democracia cultural, como se estipula en la Recomendación relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural (1976):

Se recomienda a los Estados Miembros, si no lo han hecho todavía que, con arreglo a los procedimientos constitucionales nacionales, adopten disposiciones de orden legislativo o reglamentario y modifiquen las prácticas vigentes, con los fines siguientes:

a) garantizar en tanto que derechos humanos, los derechos relativos al acceso a la vida cultural y a la participación en ella, en el espíritu de la Declaración Universal de Derechos Humanos, del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales y del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, con arreglo a los ideales y a los objetivos definidos en la Carta de las Naciones Unidas y la Constitución de la Unesco;

[...] f) garantizar la igualdad de las culturas en su diversidad, incluidas las culturas de las minorías nacionales y las minorías extranjeras, si las hay, como parte del patrimonio común de la humanidad, así como su promoción en todos los niveles sin discriminación, garantizar a las minorías nacionales y a las minorías extranjeras el acceso a y la participación efectiva en la vida cultural de los países donde se encuentran a fin de enriquecerla con sus aportes específicos, respetando su derecho a la salvaguardia de su identidad cultural;

g) proteger, salvaguardar y rehabilitar todas las formas de expresión culturales como las lenguas nacionales o regionales, los dialectos, las artes y tradiciones populares, pasadas y presentes, así como las culturas campesinas y obreras y las de otros grupos

sociales; [...] (UNESCO, 1976).

El objetivo principal de estas conferencias fue erradicar la idea de la cultura única de un país y garantizar legalmente la participación activa en la cultura de todos los miembros de ella, con base en sus motivaciones particulares y con el fin de contribuir al desarrollo integral de la persona.

A la vez, México pasaba por un momento de transición: en las décadas de posguerra se vivió un periodo de bonanza y movilidad social constante. Sin embargo, esta situación empieza a cambiar durante el sexenio del Presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y culmina violentamente con la Matanza del 68.

México se encontraba inmerso en un enorme cambio político y económico, lleno de contradicciones y con avances cuya contrapartida fueron grandes costos sociales. [...] En 1968 estalló violentamente esta contradicción entre cambio económico, social y cultural por un lado e inmovilidad política por el otro, teniendo como catalizador a un movimiento estudiantil de protesta en la ciudad de México, movimiento al que el presidencialismo autoritario no supo dar solución política y que finalmente intentó resolver por la vía de la represión abierta. [...] Fue a partir del 68 que se inició una lenta, difícil y contradictoria evolución del sistema político impulsada por la nueva pluralidad mexicana. (Meyer, 2000: 883-884).

La década de los setenta inicia con mucha inconformidad por parte de las masas debido a los albores de la crisis económica del 76 y la crisis político-social que evidenció el movimiento estudiantil del 68. El presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) inició su gestión tratando de demostrar que haría una diferencia contundente con la administración anterior para ganarse la confianza del pueblo y asegurar su posición. Con este objetivo hizo uso del populismo en todos sus discursos y se comprometió con el pueblo a mejorar su situación. La crisis afectó de manera particular al sector popular. La administración de Echeverría tomó algunas medidas para mejorar la situación del campo como el reparto de tierras y la creación de la Secretaría de la Reforma Agraria, esfuerzos significativos por reagrupar las organizaciones campesinas independientes a las centrales oficiales y contener

el descontento⁴; así como la canalización de una gran cantidad de recursos hacia el campo por medio de fondos y fideicomisos como el Plan Huicot⁵ y el Fidepal.⁶ No obstante, ninguna medida fue suficientemente contundente como para generar un cambio radical y el sexenio finalizó con la crisis del 76, que se caracterizó por la “fuga de capitales, aumento notable del déficit en el intercambio con el exterior, un aumento de la deuda externa y una devaluación del 40% en septiembre de 1976”. (Meyer, 2000: 897).

El escenario se transformó transitoriamente durante el sexenio del Presidente José López Portillo (1976-1982), que es el periodo conocido como “el milagro mexicano”. Se descubrieron grandes yacimientos de petróleo y la economía se vio grandemente beneficiada con ello. No obstante, la mala administración y el derroche hicieron desaparecer las ganancias generando una nueva crisis en el 82 aún peor que la del 76.

En 1982 los precios del combustible habían caído como resultado del ahorro de combustible en los países centrales y de rupturas en la alianza de países productores de petróleo. En 1982 la economía estaba de nuevo paralizada pero sin una salida fácil como habría sido en 1977 la exportación de petróleo. De nuevo se tuvo que recurrir a la devaluación, y la confianza, tanto de los inversionistas como del público en general se evaporó. (Meyer, 2000: 897).

En cuanto a la política de este sexenio en materia agropecuaria, se instrumentó el Sistema Alimentario Mexicano (SAM)⁷ y la ley de fomento agropecuario.⁸ Asimismo, se establece la Alianza para la Producción, con la que se pretende recuperar la autosuficiencia alimentaria y se cancela la fase distributiva de la reforma agraria (Encinas, 1983: 50-56). Sin embargo, una vez más los esfuerzos no resultan suficientes, se termina el sexenio con una nueva crisis y los avances en las condiciones del campo no se sostienen.

⁴ Como la creación del Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CNPI), el Congreso Permanente Agrario (CONPA) y el Pacto de Ocampo.

⁵ Destinado a promover el desarrollo de los grupos indígenas huicholes, coras y tehuanes, así como de mestizos que cohabitan con los indígenas en la misma región.

⁶ Fideicomiso para el mejoramiento integral y el desarrollo de las artesanías derivadas de la industria de la palma.

⁷ Ampliación de créditos y subsidios para revitalizar la producción de granos y en tierras de temporal.

⁸ Planificación de la agricultura en tierras de temporal.

El ritmo de desarrollo de la agricultura [...] entre 1975 y principios de los ochenta volvió a crecer con celeridad cuando el Estado hizo grandes inversiones en ese sector buscando la autosuficiencia alimentaria, pero a partir de entonces la economía agropecuaria se deterioró de manera rápida y notable, pues a malos años agrícolas se aunó un cambio de prioridades en política económica y la crisis general de la economía. En cualquier caso, el crecimiento económico del sector rural fue, en promedio, menor que el de la industria y el sector terciario. (Meyer, 2000: 933- 934).

Determinados por esta situación, el movimiento indígena-campesino⁹ se volvió más activo y organizado, lo cual se tradujo en constantes manifestaciones por parte de estos sectores para reclamar sus derechos. Sus demandas no van más allá de los derechos que les corresponden,¹⁰ y después de décadas exigiéndolos la resistencia pasiva de algunos se tornó activa ya sea mediante acciones jurídicas, manifestaciones o movimientos armados.

El período de 1970-1983 se caracteriza por el avance cuantitativo y cualitativo del movimiento indígena-campesino, expresado en el surgimiento de múltiples y mejores formas organizativas con mayor fuerza, cohesión y dinamismo. El movimiento popular asciende en todo el país debido a la crisis que afecta al sector agrícola y de manera particular a la economía campesina e indígena (Encinas, 1983: 45-46).

Durante el sexenio del Presidente López Portillo, campesinos e indígenas consideran que las organizaciones creadas por el Estado para la coordinación del sector, han dejado de representarlos y se inicia de manera más fuerte la creación de organizaciones independientes, llegando incluso a hacer un intento de organización nacional en el Frente Nacional por la Defensa del Salario y la Carestía (FNDSAC) y la Coordinadora Nacional Plan de Ayala (CNPA); lo cual representa un avance muy importante y sin antecedentes para el movimiento.

Todo lo anterior generó cuestionamientos de parte de antropólogos respecto de la política indigenista que había determinado las acciones en este sector desde los años cuarenta hasta

⁹ Es difícil hablar por un lado de la cuestión étnica y por otro del problema campesino, cuando en la realidad de presentan juntos.

¹⁰ Exigían el derecho a la tierra, la democracia sindical, la educación científica, crítica y popular, y el respeto a la identidad étnica, entre otras (Encinas, 1983: 46).

principios de los setenta. El indigenismo planteaba que la solución a los problemas de los indígenas era sumarlos a la cultura dominante en pro del desarrollo, para lo cual el Estado articuló una serie de acciones que pretendían mejorar la situación mediante la desaparición de las etnias; todo lo cual era planeado sin intervención de los indígenas.

Hasta mediados de los años setenta, hubo un gran ausente en todas las discusiones y debates sobre la política indigenista, a saber, el propio indígena. [...] en estas discusiones solamente tomaban parte los funcionarios, los pedagogos, los lingüistas y los antropólogos, pero nunca los propios indígenas. La ideología de la política indigenista, con sus variantes, era elaborada lejos de las comunidades; en ausencia de los interesados. (Stavenhagen y Nolasco, 1988: 14-15).

El proyecto indigenista propone la integración del indio en el Estado mexicano, para conseguir el desarrollo y la modernidad, tanto de la población en general como de los propios indígenas. En la terminología de la época, esta integración debe llevarse a cabo haciendo que el indígena abandone sus “aspectos negativos”, los que le relegan al subdesarrollo, y manteniendo los “positivos”, que son los rasgos indígenas, fundamentalmente prehispánicos, que subyacen en la cultura mexicana (Sanz, 2010: 1).

Se conoce como “antropólogos clásicos u oficialistas” a quienes defendieron y contribuyeron a articular la política indigenista; Manuel Gamio, Alfonso Caso y Gonzalo Aguirre Beltrán son algunos de sus principales representantes. Hasta el momento se concebía a la antropología como un auxiliar del gobierno. Por otro lado, los “antropólogos críticos” se definen a sí mismos como “una nueva corriente de opinión que subraya la obligación de que los antropólogos asuman una actitud crítica ante su propia ciencia y ante su propia sociedad (Warman, et al, 1970 c. p. Sanz, 2010: 5). Se dieron a conocer en 1970 con la publicación del libro compilado por Arturo Warman, *De eso que llaman antropología mexicana*. Arturo Warman, Guillermo Bonfil, Mercedes Olivera, Margarita Nolasco y Rodolfo Stavenhagen son algunos de sus representantes. Ellos llevaron a cabo diversas investigaciones sobre la conformación cultural del país y la manera en que debe ser tomada en cuenta por las políticas públicas.

Las medidas que van a proponer los estudiosos de la cultura se centran en regresar a los indígenas el poder de decisión para reducir los problemas de continuidad que trae el fin de cada sexenio y la falta de comunicación generada por los intermediarios. Algunas de las

propuestas que surgen son: la educación bilingüe-bicultural, la animación cultural y el etnodesarrollo, donde se concentran tanto las necesidades jurídicas del sector popular, como los ideales de descentralización, autodeterminación, desarrollo y democracia cultural en una nueva propuesta para la relación entre el estado y las distintas etnias.

Como consecuencia, en 1977 se instauró de manera oficial el “indigenismo de participación” la cual busca que los indígenas mismos sean quienes tomen decisiones sobre las políticas públicas encaminadas hacia ellos.

Se quiere que ellos decidan su destino y planifiquen su futuro, solicitando el apoyo oficial cuando lo consideren necesario y conveniente. De ahí que se hable de un indigenismo con los indígenas y no para los indígenas. [...] En este trabajo conjunto, la voluntad del grupo será lo determinante, y no la voluntad de los agentes y dependencias gubernamentales. La iniciativa debe venir de los mismos indígenas, que son los verdaderos protagonistas de su proceso de liberación (Colombes, 1980: 92).

Estas reflexiones van muy acordes con el rumbo que tomaron las Conferencias de la UNESCO mencionadas anteriormente. Como resultado de la identificación de las necesidades culturales y respuesta a las recomendaciones de la UNESCO, se creó la Dirección General de Arte Popular (1971), que en 1977 se convirtió en la Dirección General de Culturas Populares, cuyos objetivos fueron:

...estudiar el arte popular en todas sus manifestaciones [...]; formar un archivo general de tradiciones y arte popular, asesorar artesanos; divulgar las tradiciones por medio de cursos, publicaciones y exposiciones, así como establecer acciones coordinadas con instituciones afines para conseguir dichos objetivos (Sheffler, 2005: 17).

Es en esta institución donde surgió el Proyecto de Arte Escénico Popular como respuesta a los acontecimientos de la época, ceñido a los objetivos de la institución que lo acogió, la cual, al ser dirigida por un antropólogo crítico: Rodolfo Stavenhagen, tendría un acentuado interés en tomar acciones para promover el indigenismo de participación; es decir, por regresar la voz a indígenas y campesinos, promoviendo la democracia cultural.

1.2 Contexto teatral de México en los años setenta

El periodo de bonanza económica que atravesó México de 1940-1960 fue también un momento propicio para el teatro:

Las actividades teatrales se vieron muy favorecidas ante el hecho de una economía sólida y ante la constitución de grupos sociales que de pronto se encontraron con la posibilidad de gozar de una oferta escénica que esta situación les brindara (Partida: 1998, 10).

Se sentaron las bases del teatro universitario con la fundación de los principales espacios dedicados a la enseñanza profesional del teatro: Escuela Teatral del INBA (1946) y la Cátedra de Teoría Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras (1941); y con la presencia en México de figuras determinantes para el desarrollo de los métodos de enseñanza como Seki Sano y Dimitrio Sarrás. Asimismo, este momento histórico dio a luz a autores como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza y Jorge Ibergüengoitia, quienes tuvieron mucho reconocimiento a principios de los años cincuenta ya que respondían a los intereses del público mexicano.

La década de los setenta se caracteriza por la experimentación de nuevos dispositivos creativos, la ruptura con el estilo costumbrista y el fin de la supremacía del texto sobre la escena. Todo lo cual fue posibilitado por la presencia en México de directores como Alejandro Jodorowsky, quien desafió la censura mexicana para proponer una nueva manera de concebir el teatro, donde el director no estaba limitado por el texto, sino que lo usaba únicamente como un elemento más de su creación, y donde el actor jugaba un papel más activo en la búsqueda de una experiencia trascendente en el espectador. Asimismo, durante esta década llegaron a México textos de las vanguardias europeas como *Fin de Partida* de Samuel Beckett y *Las sillas* de Eugene Ionesco, que difícilmente eran representados porque significaban un riesgo económico, pues todavía no se había creado un público para este tipo de espectáculo. Sin embargo Jodorowsky las puso en escena el mismo año de su llegada a México (1960), e impulsó el trabajo de dramaturgos mexicanos innovadores como Margarita

Urueta, Luis Spota, Elena Garro y Carlos Solórzano.

Es en gran porcentaje gracias a Jodorowsky que en la década de los sesentas se opera una renovación del teatro mexicano hacia la postmodernidad. [...] El teatro en México en aquel año no se había abierto a la vanguardia, a pesar de los esfuerzos de algunas individualidades y de grupos renovadores que existieron desde principios del siglo. Y si los textos vanguardistas fueron condenados al cajón del olvido, los montajes escénicos renovadores eran prácticamente islas flotantes en un mar de zargazos. Principalmente, porque para ellos hacía falta bien el concurso económico del estado, bien el interés de los productores teatrales que como buscaban la recuperación de sus inversiones, elegían un teatro que fuera de fácil acceso para el público burgués que era el que podía pagar el espectáculo. Así, emisores y destinatarios permanecían en un estado de letargo, sólo sacudido eventualmente por intentos que no lograban romper con los moldes petrificados (Del Río, 1999: 56).

La censura a fines de los sesenta constituía un problema importante, como lo señala John Dowling en su crónica sobre el teatro en 1969:

A disquieting incident occurred in October, 1969. The Antonio Caso Theatre was preparing to stage *Los incendiarios* (*Biedermann und die Brandstifter*, 1958) by Max Frisch, the German-Swiss dramatist. He and his compatriot, Friedrich Dürrenmatt, are the leading dramatists of the German-speaking world today; with *Biedermann and the Incendiaries*, Frisch ventures into the Theatre of the Absurd. According to newspaper reports, Mexico City police blocked the way of would-be spectators as they approached the theatre, and they also removed the actors and the director from the building. The supervisor of the Oficina de Espectáculos of Mexico City, Víctor Moya, was quoted in the press as saying that the play was prohibited because the author "is a communist." (Dowling, 1970: 61).

Dowling nos presenta también la postura de Jodorowsky ante la censura, de la cual fue víctima en numerosas ocasiones:

Commenting on his first encounter with censorship, Jodorowsky recognized his own ingenuousness: "Nunca creí que el teatro pudiera prohibirse cosas. Supuse que estaba haciendo una obra para adultos y que ellos sabían muy bien a dónde iban." He came to terms with the situation, however, rationalizing his position in these words quoted by Jed

Linde: "Es menester conocer las particulares limitaciones de cada lugar donde se trabaja, y ser libre dentro de esos confines. Debiendo escoger entre trabajar con limitaciones o no trabajar, yo elijo lo primero." (Dowling, 1970: 61)

La represión no estaba presente únicamente en el teatro, sino en la manera de llevar al país en general. Por ello, la década de los setenta ve surgir una nueva generación de dramaturgos conocidos como "La generación perdida"¹¹ quienes buscaron reflejar el descontento del pueblo, sus necesidades y su lucha. La libertad a que se aspiraba se plasmó en los textos trayendo temáticas y personajes que no se habían visto antes y que reflejaban la situación del momento, lo mismo se hizo con el habla de estos personajes e incluso en el manejo del tiempo y el espacio.

...la subversión en las relaciones sociales y familiares, la verdadera y universal revuelta juvenil que se apropia de nuevas formas de comportamiento, la liberación sexual y la crítica a las instancias del poder se alían a la libertad formal que las corrientes vanguardistas ofrecen a la construcción dramática, el manejo del lenguaje –cada vez más permisivo en nuestro teatro- y la elaboración de los personajes. Por ello un mismo entorno social dará lugar a búsquedas y hallazgos diferentes y muy personales, con lo que se establece una ruptura de las formas más convencionales de hacer teatro que eran casi una constante entre nosotros (Partida, 1998:21).

Además de la censura, otro problema al que tuvieron que enfrentarse los nuevos dramaturgos, fue el poco apoyo que recibían los dramaturgos mexicanos en general y particularmente los más recientes. De la misma crónica mencionada antes: "the 1969 season gave evidence that it is easier to see an avant-garde foreign play than to attend a performance by a Mexican author, either new or stablished" (Dowling, 1970: 61). Asimismo, presenta las opiniones despectivas de los críticos sobre el teatro Jesús Urueta (a cargo de Margarita Urueta), uno de los pocos lugares donde se podían encontrar obras mexicanas en el momento: "Some critics fear that such a nationalistic direction may serve only to perpetuate what they call a "maguey curtain" at a time when cosmopolitanism is needed". (Dowling, 1970: 57). Por ello, los nuevos dramaturgos se vieron obligados a encontrar espacios alternativos

¹¹ Llamada así por Guillermo Serret, coordinador de teatro en la UAM en 1970.

que les permitieran difundir sus ideas y estar cerca del público que necesitaba escucharlas. Schmidhuber, uno de los nuevos dramaturgos redacta:

Los dramaturgos se han refugiado en grupos teatrales pequeños no profesionales, con los que encuentran abundantes puestas pero de baja calidad, esa es la razón de la sobreabundancia de piezas de un acto con pocas dificultades escénicas. Aun dramaturgos tan apreciados como Carballido y Leñero encuentran obstáculos para montar sus piezas con grupos profesionales (Schmidhuber, 1984: 15).

Fue así como surgieron distintos grupos de teatro independiente influidos por los movimientos de teatro de este tipo que se estaban dando en Latinoamérica por personajes como Augusto Boal¹² en Brasil y Enrique Buenaventura¹³ en Colombia; lo cual fue posible gracias a la presencia en México de teatristas exiliados por sus ideas revolucionarias como los uruguayos Blas Braidot y Raquel Seoane de “El Galpón”, y el grupo guatemalteco “Sol de Río 32”; y a la proliferación de festivales de teatro a nivel internacional donde México participó activamente. Por ejemplo:

Casa de la Paz [...] was the sponsor in 1968 of the I Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica. Conceived by Carlos Solórzano, the Guatemalan playwright long resident in Mexico, it was held to coincide with the Olympic games. Eighteen short plays from as many countries were presented in six programs (Dowland, 1970, 54).

A las dificultades para recibir apoyo, se agregó el factor económico, como lo demuestra el análisis hecho por Margarita Mendoza sobre la producción y financiamiento del teatro en 1976:

El setentaicinco (SIC) por ciento de las producciones, tuvo un financiamiento estatal o paraestatal, en algunos casos parcial y en otros total resultado que el alto costo que la producción tiene en la actualidad en México [...] se debe a las arbitrariedades de los concesionarios de las páginas de espectáculos en los periódicos diarios, a las

¹² (1931-2009) Uno de los principales representantes del *Nuevo teatro popular latinoamericano* y cuyo trabajo influyó en la creación de diversos grupos teatrales. Director del “Teatro Arena”. Desarrolló y documentó el “Teatro del oprimido”.

¹³ (1924-2003) Al igual que Boal, uno de los directores de teatro más influyentes en el *Nuevo teatro popular*. Director del Teatro Experimental de Cali (TEC). Desarrolló y documentó el método de “Creación Colectiva”.

exigencias sindicales que obligan al Productor a una serie de pagos que deberían ser por cuenta de las propias organizaciones sindicales, y a la política impositiva estatal que grava exageradamente a los espectáculos escénicos. (Mendoza, 1977: 66, 69).

Por otro lado, en el área comercial el teatro musical estaba teniendo mucha demanda con Manolo Fábregas al frente, a quien Kirsten F. Nigro, cronista del momento, compara con un productor de Broadway aprobando la calidad de la importación que se hizo de musicales norteamericanos (Nigro, 1985: 122). La misma popularidad tuvieron musicales de origen mexicano, sin embargo, en opinión de Nigro, la calidad dejaba mucho que desear. Sobre el musical mexicano basado en *Hamlet*:

This was a perfectly dreadful affair, a butchering of Shakespeare's text with (taped and mimed!) rock songs and dance routines interspersed for no discernible reason other than that it seemed a trendy (and I suspect money-making) thing to do. The music, singing, choreography and dancing were embarrassing, and this in a play that had the highest ticket price of anything I saw, including opera. Of course, mine may well be a minority voice, for this *Hamlet* had all the earmarks of being a great popular success, due in large part, I think, to its perceived "uniqueness" and to the notable amount of printed and televised publicity it was getting (Nigro, 1985: 123).

Por otro lado, la universidad se encuentra centrada en la experimentación escénica, con discursos dirigidos a la élite intelectual de la sociedad, sobre la cual existen muy diversas opiniones. El investigador, crítico y dramaturgo Fernando de Ita opina al respecto:

... "la corriente universitaria" que incluye a Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margulles, Juan José Gurrola, Julio Castillo, Germán Castillo, Luis de Tavira, José Caballero, animadores muy principales del teatro mexicano de los años setenta que según los dramaturgos de las pasadas y nuevas generaciones, se habían apropiado de la Universidad Autónoma de México para imponer el teatro del director sobre la escena. Si esto fue cierto tuvo su lado positivo porque cada uno de estos directores fue un multiplicador de una visión del teatro como obra de arte y campo de batalla para el intelecto y el espíritu. Su mejor cátedra estuvo en los escenarios, aunque todos ellos formaron parte algún día de la nómina de maestros del Centro Universitario de Teatro (Ita, 1976:114-115).

Por otro lado, la postura de Guillermo Schmidhuber de la Mora, perteneciente a la “generación perdida” de dramaturgos es:

En México existe un movimiento serio e importante de directores, sus nombres son tan conocidos por el teatrófilo mexicano como los de Emilio Carballido y sus contemporáneos. Gurrola, Castillo, Tavira y Mendoza, por decir los más importantes, no creen en el teatro mexicano de autor y miran al texto dramático como un pretexto, además están ebrios de las corrientes europeas de dirección escénica. Uno de ellos, quizás el más dotado, Luis de Tavira, ha dicho: "mostrar teatro contemporáneo mexicano es ser anacrónico." Por otro lado el Director de la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes ha dicho recientemente que "no hay dramaturgo mexicano que valga la pena de ser llevado a escena." Y cuando por fin se logra una puesta de altura, el texto es mutilado, el orden de las escenas es alterado, el tono cambiado y hasta el final reescrito por manos ajenas. Cito solamente dos casos: la premier mundial de *El martirio y muerte de Morelos*, última pieza de Vicente Leñero, bajo la dirección "creativa" de Luis de Tavira, quien introdujo personajes, además de caballos y cañones, logrando, por una vez más en la historia del teatro mexicano, que la suma fuera menor que las partes, y Leñero seguirá esperando ver su pieza algún día mostrada a lo Leñero. (Schmidhuber, 1984: 15).

Hasta aquí el contexto en el que surgió “La generación perdida”, también conocidos como “Nueva Dramaturgia”. Víctor Hugo Rascón Banda comenta que oficialmente se han llegado a contar 37 autores, los cuales no se caracterizan por un estilo particular, un género o una línea estética; lo único que los caracteriza es:

Estos no ignoran que están inmersos en una circunstancia y en una realidad de las que no pueden sustraerse; saben que todo lo que hagan debe tener un sentido y una orientación y que, después del compromiso de todo autor, que consiste en escribir bien, debe existir algo más, una solidaridad con los otros, los muchos, los marginados, los que nada tienen; se dan cuenta que en un país como el nuestro no pueden darse el lujo de hacer teatro bonito, *de buen gusto*, de ése que la gente ve, en un cómodo y ostentoso lugar y sale feliz exclamando qué bien la pasamos, qué decorados, qué joyas, qué terciopelos, qué peinados, qué elegancia...(Rascón, 1985: 90).

Estos dramaturgos surgieron principalmente de talleres bajo la tutoría de Carballido, Argüelles, Leñero y Héctor Azar; y fueron conocidos gracias al apoyo de estos maestros, las universidades y la crítica:

La crítica de México ha querido apoyar a la nueva y también a la no tan nueva dramaturgia. Ellos acuñaron el nombre de nueva dramaturgia. Las dos asociaciones de críticos que México tiene han patrocinado ciclos de teatro de atril con nuevas obras. [...] Más de una universidad se ha aliado con múltiples puestas de bajo presupuesto y éxito discreto. (Schmidhuber, 1984: 16).

Fue determinante el apoyo de personalidades como Emilio Carballido y Gustavo Zúñiga, quienes se esforzaron porque se conociera el trabajo que se estaba realizando en el momento y fomentaron la publicación de los textos surgidos así como su escenificación en espacios de la UAM, la UNAM y la Universidad Veracruzana. Se dieron a conocer estos textos por primera vez con la publicación de *Teatro joven de México* (1973) editado por Carballido; sin embargo esta antología no tuvo éxito y desapareció. En 1979 Carballido publica una nueva antología con el mismo título pero esta vez logra aceptación por lo cual en 1982 publica *Más teatro joven*. La revista *Tramoya* y la serie “La Nueva Dramaturgia Mexicana” también forman parte importante en la difusión de estos dramaturgos. Con base en las dos versiones de *Teatro joven de México*, Ronald Burgess divide “la generación perdida” en dos etapas, donde, la primera escribe en la primera mitad de la década de los setenta y, en su opinión, no logra el éxito, porque:

...se quejaban del gobierno, de los maestros, y de los padres. El público del teatro comercial—que en su mayoría era de la generación mayor—iba al teatro, se veía atacado y como resultado, condenaba las obras por mal escritas o montadas, y dejaba de hacerles caso (Burgess, 1985: 84).

Mientras los de la segunda parte de la generación, más que dedicarse a criticar, se sumergen en una reflexión sobre la situación actual y la analizan desde diversos ángulos. En sus palabras:

Los primeros escritores de la generación vieron la condición de México, aceptaron su existencia, y la criticaron; los de la segunda etapa indagan en el por qué de esa condición, buscan los elementos esenciales que han formado el alma mexicana y cuestionan la verdad de esa esencia (Burgess, 1985: 84).

De la primera corriente Oscar Villegas y Willebaldo López anticipan los contenidos de la segunda y logran persistir e influir a los siguientes. Entre los más reconocidos se encuentran: Enrique Ballesté, José Agustín, Dante del Castillo, Tomás Espinoza, Juan Tovar, Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón, Felipe Galván, Sabina Bergman, Felipe Santander, Alejandro Licona y Hugo Hiriart. Sin embargo, la crónica de Kirsten F. Nigro a mediados de los ochenta, denota que, a pesar de que el teatro mexicano logra abrir espacios, los prejuicios contra él persisten con fuerza:

One concern that runs throughout many of these newspaper items is the underappreciation of Mexico's native theatre talent. There are, however, signs that just maybe this is beginning to change, for, as noted in the Radio UNAM's program included here, nearly 20 Mexican plays were represented in the 1984 theatre season. Another event that singled out Mexican playwrights for special attention was the four-week program sponsored by the UAM and the INBA, Dramaturgos Nacionales y sus Obras Premiadas por Bellas Artes; those honored were Sabina Berman, Guillermo Schmidhuber, Felipe Santander and Wilberto Canton. Even with this attention, Mexican plays unfortunately still account for a very small percentage of what is performed, and those that I saw were usually poorly attended. (Nigro, 1985: 122).

1.3 Nuevo teatro popular latinoamericano

A nivel internacional entre 1949 y 1979 se dio el movimiento llamado “Nuevo teatro popular latinoamericano”, el cual está conformado por una serie de grupos surgidos de manera independiente entre los que se encuentra el Proyecto de Arte Escénico Popular, motivo del presente trabajo. Donald Frischmann define este movimiento de la siguiente manera:

...un teatro no comercial, creado por y para las clases populares, un teatro de recursos materiales limitados, y cuyo propósito de promover los valores culturales populares generalmente se complementa con otros de tipo político y social (Frischmann, 1990: 28).

A pesar de tratarse de grupos no coordinados entre sí desde el inicio, se les ha ubicado dentro de un mismo movimiento porque comparten una perspectiva sobre el teatro:

El teatro latinoamericano es históricamente una forma artística que únicamente refleja los intereses e inquietudes de los opresores coloniales y neocoloniales de aquella región del globo. Cada uno a su modo, estos creadores se han planteado el cometido de liberar al teatro de esas estructuras heredadas, pero les une el deseo común de llegar a un resultado: poner en manos del propio pueblo latinoamericano los medios de hacer su propio teatro. [...] (Versenyi , 1993: 239).

Podemos encontrar un resumen de los objetivos y filosofía del movimiento en la Declaración de Principios de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes escrita en 1962, citada por Weiss (1993: 140). En pocas palabras lo estipulado en dicho documento es: su compromiso con el pueblo para generar productos teatrales de calidad, que atiendan sus necesidades y hablen de temas nacionales en su propio lenguaje; que su estructura organizacional sea democrática, promueva el intercambio cultural y se sume a la lucha por la libertad, la ciencia y la cultura. En suma, los caracteriza su concepción del arte como un medio para promover la revolución y la conciencia de clase:

The main objectives are to expose mechanisms and dynamics determining general and

specific social phenomena and the class character of economic relations, and to demystify the various strategies for manufacturing consensus among different social classes. (Weiss, 1993: 137).

A finales de los setenta, este teatro fue llamado “Nuevo Teatro” por Enrique Buenaventura y el término popular no se utilizaba mucho. Fue en México que se acuñó el término “Nuevo Teatro Popular” por Donald Frischmann¹⁴, donde el sentido del vocablo “popular” corresponde a los productos culturales relacionados con los sectores marginados en cualquier sentido: económico, cultural, político, etc.

Entre las principales influencias del movimiento podemos mencionar el trabajo realizado por Brecht, el Teatro campesino del norte de México, las enseñanzas de Seki Sano y los festivales de Manizales a principios de los setenta donde, entre otros, teatristas mexicanos acudieron a estudiar con los maestros Buenaventura, García, Boal y Del Cioppo; directores de las compañías de teatro más importantes e influyentes del movimiento.

Se apuesta por la concepción del arte como un lenguaje, en palabras de Boal:

Los analfabetos no son personas “que no se expresan”: sencillamente son personas incapaces de expresarse en un determinado lenguaje, que es la lengua castellana. Todos los idiomas son “lenguajes”, pero hay infinidad de lenguajes que no son idiomáticos. Hay muchos lenguajes además de las lenguas habladas o escritas. El dominio de un nuevo lenguaje ofrece a la persona que lo domina una nueva forma de conocer la realidad y de transmitir ese conocimiento a los demás. (Boal, 1974: 146).

En cuanto a la forma, los grupos del Nuevo Teatro Popular presentan un estilo ecléctico. Rescatan cualquier tipo de expresión tanto antigua, como clásica, experimental o comercial; siempre de una manera crítica. Cabe añadir que existe en estos grupos la inquietud de encontrar un lenguaje propiamente latinoamericano y por ello hay un importante interés en recuperar las formas de expresión nacionales, pero, conscientes de que el ser latinoamericano actual no se reduce a su pasado, incluyen en su búsqueda todas las formas

¹⁴ The term *nuevo teatro* was coined or at least first widely circulated by Enrique Buenaventura, the leading authority on and of the movement, in the late seventies. The hybrid term *nuevo teatro popular*, which appears to have first become common currency in Mexico (Frischmann 1991), seemed to us to be the most adequate, because it could not be identified with uses of the term *popular* that were not sufficiently precise (Weiss, 1993: 219).

de expresión tratando de configurar a través de la experimentación la fórmula que transmita correctamente la identidad latina.

Combining dormant forms and types of performance that had been marginalized for decades with classical European, pre-Columbian, African, and modern experimental theatre, from Brecht to psicodrama, along with current forms of commercial culture, such as soap operas. (Weiss, 1993: 136).

Consecuentes con su compromiso, presentan formas estéticas comprometidas que, a la vez que amplían su panorama de “lo artístico”, buscan ser accesibles y promover el público activo, tanto en las representaciones artísticas como en su propia vida, que el público se adueñe de su cultura y de los medios de producción a través de generar en él conciencia de lo que es y de su realidad: “La palabra espectador no cabe en esta concepción del teatro porque el público es participante, no se limita a ser sólo receptor de lo que ve y oye en el escenario” (Frischmann, 1991: 35).

En lo que lo que toca a su forma de organización y creación, se estructuran en colectivos sin jerarquías donde las decisiones son tomadas a través de métodos rigurosos que garanticen la democracia. Esta relación igualitaria también la encontramos en su forma de relacionarse con el público, tanto en el dispositivo generado como en la forma en que trabajan su lenguaje.

La universidad resultó un terreno fértil para estos proyectos ya que brindaba la formación necesaria tanto en el área técnica como en el conocimiento de lo que se ha hecho en el teatro. La mayor parte de los grupos pertenecientes al Nuevo Teatro Popular fueron formados ya sea por un estudiante o maestro de las escuelas universitarias de teatro (p. e. el ICTUS de Chile o el INBA en México). Pero dentro de los integrantes podemos encontrar tanto a los actores formados profesionalmente y con muchos años de experiencia como a los actores y técnicos del pueblo, formados en los talleres que fueron parte de los proyectos promovidos por estos grupos. Los temas tocados en sus obras son muy variados, pero principalmente se enfocan en el contenido social o histórico y siempre buscando reflejar la cultura nacional; ya sea mediante obras individuales o de creación colectiva, originales o

clásicas y en todos los géneros y estilos.

To develop its relationship with its social and political environment, the group or its individual members often participate in various types of cultural activity with their organizations. They will also explore a range of themes that reflect on that social context, from child abuse and the oppression of women to the analysis of a community's economic woes in the context of global monetarism. (Weiss, 1993: 164).

Asimismo, caracteriza a estos grupos por el manejo de textos surgidos mediante creación colectiva. Si bien este proceso se ha dado a conocer por la documentación e investigación realizada por Enrique Buenaventura, no fue él el único en manejarla. Las necesidades y objetivos de estos grupos de teatro obtuvieron como respuesta natural la creación o modificación de textos para que resultaran útiles en las comunidades particulares a las que los presentaban pudiendo estar influidos o no por el trabajo de Buenaventura. "Ha surgido el teatro de creación colectiva como la respuesta necesaria a la carencia de autor que creara la obra que la época, la gente y sus problemas reclamaban." (Domingo Piga c.p. Frischmann, 1990: 36). En general, la creación colectiva se compone de: una investigación dentro de la comunidad para conocer los temas y opiniones relevantes en el momento, la adaptación o creación de un texto¹⁵ para representarlo a partir de improvisaciones sobre el tema y una retroalimentación con el público después de la presentación para asegurarse de mostrar las situaciones de la forma más completa posible; así como reflejar las opiniones de la comunidad. Finalmente, la obra era presentada en prácticamente cualquier lugar que les permitiera estar cerca del público, como mercados, camiones, iglesias, prisiones, etc. Las consecuencias de este trabajo fueron variadas, en ocasiones no ocurría nada, pero en otros casos se generaron cambios claros:

La creación de una pieza teatral que trata de un determinado problema que tiene importancia para una comunidad dada, su representación y el debate posterior a ésta,

¹⁵ All too often collective creation would be equated with original texts, in the mind of the novice, but this is only partially an accurate understanding. The collective process involved much more, of course, and it is often a vehicle in the appropriation and modification of classical texts. The process can consist of adapting a classic to convey part of a political agenda or simply of resorking prose and poetry into avantgarde montages or choral poems. (Weiss, 1993: 68).

ha conducido a que se quite de sus puestos a determinados funcionarios del sindicato y del gobierno. Se trató de casos en los que el teatro fue el medio por el que la comunidad cobró conciencia de la incompetencia o la corrupción de aquellos funcionarios. Se elevó su nivel de conciencia de la realidad. [...] En cierto sentido se utiliza el teatro de un modo destinado a eliminar el teatro. La cuestión no es nunca el montaje final, sino el proceso que se pone en marcha. Y este proceso carece de valor a menos que demostrablemente contribuya a la construcción de una vida mejor (Versenyi, 1993: 245).

Por lo mismo, muchos de estos grupos tuvieron enfrentamientos fuertes con la autoridad resultado en encarcelamiento o exilio como el caso del grupo “Sol 32”; sin embargo, hubo casos contados en los que el Estado intentó hacer equipo con el grupo de teatro, como sucede con el Proyecto de Arte Escénico Popular.

The relationship between groups and the state varies according to at least two factors: the openness of the society (the degrees of tolerance exercised by the different levels of government and the degree of popular participation each one allows) and the extent of a group's radical propositions vis-à-vis the government. (Weiss, 1993: 160).

Se ha recolectado información de 25 grupos fundados entre 1949 y 1979, la mayor parte formados entre 1963 y 1978. De ellos, los más representativos y sus directores son: Teatro Experimental de Cali - Enrique Buenaventura, La Candelaria - Santiago García (Colombia), Teatro Arena - Augusto Boal (Brasil), Opinião, El Galpón - Atahualpa del Cioppo (Uruguay), Teatro Escambray - Sergio Corrieri (Cuba), Grupo Octubre - Norman Briski, Libre Teatro Libre - María Escudero (Argentina), Nixtaloyero-Alan Bolt (Nicaragua), Contigo América - Blas Braidot, Arte Escénico Popular - Rodolfo Valencia y CLETA - Enrique Cisneros (México). Ciertos grupos continúan existiendo a pesar de las dificultades económicas, políticas y de organización que han tenido.

Segundo Capítulo

2.1 Teatro CONASUPO de Orientación Campesina

Antes de crear el Proyecto de Arte Escénico Popular, los coordinadores de este grupo: Eraclio Zepeda (Escritor y poeta chiapaneco), Rodolfo Valencia (Dir. Teatral) y Germán Meyer (Dir. Teatral) ya habían tenido un acercamiento al teatro popular con el “Teatro CONASUPO de Orientación Campesina (1971-1976)”; en él se sentaron las bases del método de creación teatral que desarrollarían después.

El teatro CONASUPO de Orientación Campesina fue creado en 1971 con el objeto de enterar a la población rural de los programas que la CONASUPO¹⁶ estaba desarrollando para favorecer el comercio justo y mejorar la situación del campesino. Eraclio Zepeda resume los objetivos de este proyecto de la siguiente manera:

1. Técnico-económico: proveer conocimiento agrónomo, comercial y de nutrición a fin de lograr cambios sustanciales en el nivel general de vida.
2. Político: orientar hacia la organización a fin de acabar con las violaciones a la ley y la explotación del campesino por parte de acaparadores y caciques.
3. Cultural: rescatar o fortalecer los valores culturales propios a fin de que el campesino, sobre todo el indígena, mantenga su identidad de grupo. (Frischmann, 1990: 67-68).

Desde el inicio se trató de un proyecto que buscaba contribuir al desarrollo integral de la comunidad. Surge la idea de la conformación de un grupo teatral para esta tarea debido a que la comunicación entre el Estado y la comunidad se encontraba muy lesionada, el pueblo no estaba dispuesto a escuchar puesto que había recibido demasiadas promesas falsas. Así, se pensó que el grupo de teatro podría funcionar como un puente de comunicación entre ambos, ya que llevaría información en ambas vías. La primera brigada estuvo formada por estudiantes recién egresados de la Escuela de Arte Teatral del INBA, quienes realizaban su

¹⁶ La Compañía Nacional de Subsistencias Populares.

servicio social. Domingo Adame caracteriza a este grupo como el iniciador de la etapa de profesionalización y difusión del teatro rural (1984: 9) debido a que se contaba con actores dedicados de tiempo completo a esta labor y pagados por el Estado a través de la CONASUPO:

Estudiantes del último grado realizarían esta actividad en cumplimiento de su servicio social durante un año, en forma voluntaria y por medio de un contrato con el sueldo correspondiente, viáticos, transporte y prestaciones. La respuesta del estudiantado fue entusiasta, pero no sin condiciones:

1. No harían propaganda de ninguna clase al partido oficial.
2. No tomarían parte en ninguna campaña política de ningún partido ni candidato.
3. Su compromiso, claramente establecido, respondería a los intereses del campesinado (Valencia, 1996: 73-74).

El Teatro CONASUPO de Creación Colectiva y el Proyecto de Arte Escénico Popular, representan dentro del Nuevo Teatro Popular Latinoamericano, un caso muy especial, debido a que la mayor parte de las veces estos grupos estaban en pugna con las instituciones; sin embargo, este grupo logró equilibrar los intereses del Estado y los de los grupos revolucionarios.

Domingo Adame (1984: 82) ha dividido el trabajo del Teatro CONASUPO en dos periodos: sensibilización (el teatro va al pueblo) y creación (el teatro hecho por el pueblo). En el primer periodo la labor de este grupo fue estructurada en pequeños grupos itinerantes que llevarían obras cortas del repertorio universal (farsas francesas, medievales, entremeses, nacionales, Molière, Chèjov, etc.) seguidas de pequeñas improvisaciones con información sobre los programas de la CONASUPO. Sin embargo, este dispositivo (teatro clásico-improvisaciones informativas) fue modificado más adelante: estar en contacto con el campesino y su situación los hizo cuestionar su labor y la manera en que se estaba llevando a cabo. Descubrieron que más que conocer el teatro universal, este público tenía necesidades inmediatas que atender; necesidades que ellos mismos no podían alcanzar a

comprender cabalmente por no formar parte de esta población. Fue entonces como empezaron a experimentar con distintas estrategias para que el teatro fuera una herramienta de cambio que ayudara a mejorar la situación del campo en México. “La experiencia demostró que si se pretendía ofrecer una alternativa para la comunicación, la reflexión y una vía de transformación no era suficiente con llevar el teatro a las comunidades, sino hacerlo en ellas” (Navarro, 1989: 131-132).

La primera modificación que hicieron en su trabajo, fue sustituir las obras de teatro clásico por improvisaciones con personajes tipo, basadas en la Comedia del Arte pero retomando en este caso a personajes presentes en las comunidades tratando los temas de importancia para este sector a las que seguía una plática con el público al respecto. No obstante, esto siguió sin parecer suficiente y llegaron a la conclusión de que tenía que ser el mismo campesino quien alzara la voz en el teatro para hablar de la situación que vive con sus iguales. Soledad Ruiz habla al respecto:

Me había convencido de la imposibilidad de hacer un teatro popular mexicano, con actores desligados de la problemática como son la mayoría de nuestros actores profesionales. Sin embargo, tampoco era fácil inventarlos con personas de un sector tan altamente marginado y para las que el teatro era prácticamente inexistente” [...] Al principio parecía casi imposible hacer teatro con estas personas semianalfabetas, con poca costumbre de tratar con extraños y mucho menos de hablar en público. (Ruiz, 1980: 2).

Así llegamos a la segunda etapa del trabajo del grupo. En 1972 se produce un nuevo tipo de brigadas donde se sustituyeron paulatinamente los actores por campesinos. Para ello se reclutaba a campesinos que recibieron tanto estudios de primaria o secundaria (en su lengua y en español) como estudios teatrales.

Desde el inicio se hizo énfasis en que, si bien se buscaba generar teatro con calidad estética, el principal objetivo de este teatro era la comunicación al interior de las comunidades; por eso la formación no podía ser igual a la que se da a un actor profesional, sino aquélla que favoreciera la comunicación. Sin embargo, para este momento, el grupo, aún no había desarrollado su método de creación, por lo cual, se valieron de los métodos que

conocían:

La metodología empleada en esta primera etapa no podía ser otra que la que correspondía al momento teatral del país, y que oscilaba entre las diferentes lecturas de las investigaciones y conceptualizaciones del llamado sistema de Stanislavski y las posturas más formales de las escuelas europeas, ya que los primeros espectáculos estuvieron dirigidos por maestros en funciones o egresados de la misma escuela del INBA (Valencia, 1992: 3).

En el último periodo del grupo se hizo uso de la creación colectiva¹⁷, ya que se consideró que no había obras escritas que pudieran atender cabalmente las necesidades específicas de cada comunidad. Los campesinos crearon sus propias obras con temas de su interés, armados a partir de las improvisaciones y organizadas en una estructura dramática. De esta manera se inicia la exploración escénica y dramatúrgica que dará origen al método de creación empleado por este grupo. Algunas de las brigadas más importantes surgidas de este proyecto son: la brigada Flores Magón, quienes presentaron la obra “El tornillo suelto” escrita y dirigida por el maestro Valencia; y la brigada Xicotencatl, con la obra “Xochipitzahuac” y “El campesino y el rico” dirigidas por Soledad Ruiz. Ella habla sobre el trabajo de la brigada Xicotencatl:

Tenemos seis obras en repertorio que alternamos según las condiciones específicas del lugar en que se efectúa la representación. Esta es muy sencilla y no necesitamos de todo el aparato tradicional del teatro. Nada de luces ni escenografías. El vestuario son sus ropas cotidianas con algunos aditamentos, y su traje indígena de gala. Un espacio vacío en el que colocamos una silla y una mesa, objetos que cumplen variadísimas funciones y naturalmente el público alrededor que nunca falta y que siempre se afirma en su identidad nacional conjuntamente con los actores campesinos (Ruiz, 1980: 5).

Soledad Ruiz habla también sobre los resultados que obtuvo:

Se ha ampliado y fortalecido en ellos su natural sentido de solidaridad y todos sus esfuerzos de superación material y espiritual están encaminados al bienestar de toda la

¹⁷ Ver explicación sobre la creación colectiva en la página 27.

comunidad y no sólo de los miembros de la brigada. Han emprendido una serie de tareas concretas que reflejan claramente sus propósitos. Los de mayor trascendencia son sin duda la construcción en plena marcha de un taller textil que operará en forma de cooperativa y la explotación colectiva de la tierra (Ruiz, 1980: 4-5).

En un análisis hecho por Francisco Navarro, presenta sus conclusiones sobre los alcances del proyecto, que no en todos los casos, cumplió con sus objetivos:

Los resultados obtenidos en promoción no fueron los esperados. No siempre las comunidades seleccionadas fueron las idóneas, no siempre fue posible motivar a los miembros de la comunidad para incorporarse a la actividad teatral y no siempre fue fácil la incidencia del promotor en la dinámica comunitaria. Por otro lado, el trabajo meramente teatral también presentó obstáculos, ya que la realización de creaciones colectivas exigía una mejor preparación tanto en cuestiones de investigación de los temas seleccionados como de estructura dramática (Navarro, 1989: 132).

El Teatro CONASUPO de Orientación Campesina finalizó su labor en 1976, con el fin del sexenio del Presidente Luis Echeverría.

2.2 Proyecto de Arte Escénico Popular (1977-1982)

Al discontinuarse el programa de la CONASUPO en 1976, los coordinadores ofrecieron el proyecto a diversas instancias hasta conseguir el apoyo de la recién creada Dirección de Cultura Popular¹⁸ a cargo de Rodolfo Stavenhagen con quien se hizo un convenio donde la SEP se comprometía a aportar los recursos económicos y las instalaciones físicas requeridas a cambio de que el equipo generara teatro que representara fielmente los problemas de las comunidades en que se trabajara, lo acercara a sus iguales para intercambiar ideas y desarrollara sus habilidades de comunicación, análisis y crítica.

El programa se arma con base en la experiencia acumulada en los años del teatro de orientación campesina, que había alcanzado su metodología tanto en lo relativo a la formación actoral, como a la creación teatral (Valencia, 1996: 76).

A pesar de tratarse de un proyecto teatral, sus objetivos nunca estuvieron centrados en el teatro mismo sino en la comunidad¹⁹.

A nivel de contenidos la propuesta oficial sugería: el rescate de ciertos valores tradicionales como el conocimiento y la sabiduría popular, crear la conciencia de la posibilidad que tiene ella misma de resolver sus problemas, fomentar la identidad nacional, procurar el manejo de realidades concretas, no abstractas y apoyo a los esfuerzos de alfabetización. (Germán Meyer c.p. Frischmann, 1990: 115).

La base del trabajo realizado fue el manejo del “teatro de uso” como le llamó Germán Meyer (1983); es decir, el teatro como una herramienta para conseguir los objetivos buscados más que la creación autotélica del arte. Como se vio en el apartado anterior, la experiencia adquirida en la CONASUPO, les demostró que lo que el pueblo necesitaba no era “elevar su

¹⁸ En 1971 fue reestructurada y cambió su nombre por Dirección General de Arte Popular, y en 1977 se convirtió en la Dirección General de Culturas Populares. En adelante sólo usaré las siglas DGCP para referirme a ella.

¹⁹ La comunidad es concebida como el grupo de individuos que es regido por una determinada forma organizativa y que tiene en común ya sea territorio, origen, tradiciones, valores culturales, actividad productiva, problemática, intereses, aspiraciones u otro aspecto que pueda ser cohesionante. (Navarro, 1989).

nivel cultural” conociendo el teatro hecho en otros lugares; sino que cada comunidad tenía su propia cultura, pero era necesario incentivarlos para reconocerla, valorarla y participar de ella. Además, tenían otros problemas prioritarios por resolver y el teatro podía ayudar en ello; mientras que al mismo tiempo se difundía el teatro, como objetivo secundario.

El teatro como instrumento de comunicación y factor de cambio. Un teatro nacido de ellos, hechos por ellos, a partir de su realidad y en su propio idioma. Reconquista de un lenguaje teatral puesto al servicio no solamente de una expresión cultural genuina, sino inmerso en un amplio contexto socioeconómico mismo que cuestiona en vistas de transformarlo. No se trata de llevar teatro a los indígenas. Un auténtico teatro popular no se desarrolla solamente en función del aumento de sus espectadores, ni tampoco puede reducirse a una traducción del lenguaje de la entidad étnica. La proposición consiste en confrontar al indígena en una nueva posibilidad de expresión, sea revalorizando una forma de expresión hoy en desuso, sea, más bien, entregándole la herramienta que le permita tomar conciencia de su situación histórica. El teatro popular indígena es un teatro al servicio de los intereses, inquietudes y valores del medio: al mismo tiempo que el indígena descubre una nueva posibilidad expresiva para él, se vuelve un comunicador para los otros y por lo tanto señala los primeros índices de una transformación social. Y no solamente porque maneje contenidos de la realidad inmediata o pueda ser el portavoz de ciertas urgencias socioeconómicas, sino también porque cuestiona las estructuras cognoscitivas y emotivas del comportamiento del ser humano en general y del ser indígena en particular (Meyer, 1980: 7).

Por tanto, el interés principal fue terminar con la actitud pasiva de campesinos e indígenas ante los problemas que los afectan, pues ella fue a la vez causa y consecuencia del paternalismo del estado frente a este sector: sus problemas siempre terminaban siendo atendidos por personas externas que no los entendían cabalmente y cuyos esfuerzos tendían a estar limitados por la duración de la administración en turno. El teatro debía hacerlos conscientes y capaces de comunicarse entre sí, principios mínimos necesarios para ponerse de acuerdo sobre las acciones necesarias y organizarse. Para ser consecuentes con esto, el proyecto tenía como meta que ellos mismos se convirtieran en los productores y actores de esta manifestación social; que con el tiempo se independizaría de los promotores. Al apoderarse del teatro en su comunidad, ya estarían practicando la postura activa en cuanto a su cultura y generando a la vez un medio de comunicación interno. Se quería crear un teatro popular vivo, por ello no se hizo uso indiscriminado del teatro ya existente en la comunidad (si

lo había), pues éste había dejado de representar la realidad del pueblo mexicano. En general resultaba caduco. Un teatro que verdaderamente los representara los haría conscientes de su identidad, primer paso para valorarla. Lo cual requería también de altos estándares estéticos y de calidad, adecuados a la situación y cultura. Opina Valencia sobre el teatro popular de raíces hispánicas e indígenas que prevalece en los pueblos:

Actividades y tradiciones que, en el fondo, aunque mantienen la creatividad de los grupos campesinos y artesanales, bloquean el surgimiento de nuevas expresiones, capaces de incorporar el presente a esa masa aparentemente condenada a vivir en el pasado, enclaustrada en el trauma de su resquebrajamiento (Valencia, 1992: 1).

Es decir, el nuevo teatro buscaba ser consecuente con la realidad del país y los cambios en las políticas culturales y de comunicación que apuntaban hacia el reconocimiento de la multiculturalidad²⁰ como manera de fortalecer la identidad nacional y con ello el desarrollo del país en conjunto. Y consecuente a la vez con los lineamientos de la institución en la que surge, quienes habían señalado al desarrollo integral y el etnodesarrollo²¹ como la mejor manera de mejorar la situación del campo: es decir, que ellos mismos tomaran las decisiones y acciones, con apoyo del estado. Mas no al revés.

²⁰ Esta tríada (pluricultural, multicultural, intercultural) se refiere, con rigor teórico diverso, a las situaciones en donde actúan, entran en contacto, armonizan o divergen individuos o grupos sociales de culturas distintas. (Zolla, 2004).

²¹ “Ejercicio de la capacidad social de un pueblo para construir su futuro, aprovechando para ello las enseñanzas de su experiencia histórica, los recursos reales y potenciales de su cultura, de acuerdo con un proyecto que se defina según sus propios valores y aspiraciones” (Bonfil, 2005. En *Antología sobre las culturas populares...*).

2.2.1 Historia del proyecto

2.2.1.1 Primera etapa (junio de 1978- julio de 1980)

Al principio el proyecto contaba con tres áreas: rural, urbana e infantil. Dividas de esta manera debido a que se consideraba que cada una tenía necesidades específicas. El trabajo se dividió en dos equipos de la misma manera que se hizo en la CONASUPO: el área creativa se encargaría de formar grupos teatrales (de dos tipos: profesionales y de promoción); mientras que el área administrativa se encargaba de coordinar, programar y evaluar los recursos materiales, las relaciones interinstitucionales y la acción del teatro en las comunidades.

La coordinación operativa y política estuvo a cargo de Eraclio Zepeda, la dirección artística por Rodolfo Valencia, la administración de los recursos y coordinación operativa de los grupos de teatro por Susana Jones. Esther Selligson cumplió funciones de coordinación general y uno de los principales coordinadores de los espectáculos fue Germán Meyer quien además coordinó la realización del *Cuaderno de teatro campesino*. Entre los miembros destacados del grupo de profesionales podemos mencionar a Domingo Adame, Adriana Callori, Alejandro Ortiz, José Gelada, Armando Álvarez, Rafael Pimentel, Evaristo Liceaga, Mireya y Pablo Cueto, Margie Bermejo, Rodolfo Cuellar, Paloma Woolrich, Glenys Mc Queen, Francis Laboriel, Isabel Benet y María del Carmen Farías.

El taller, ubicado en Plateros 39 de la Colonia San José Insurgentes de la Ciudad de México, fue el centro de operaciones del programa. Era coordinado por el maestro Valencia, en él se capacitaba a directores, actores y promotores en una metodología teatral en común. Como modelo de trabajo se retomó el ocupado en CONASUPO: eran capacitados entre tres y cuatro meses para luego dar funciones itinerantes el resto del año. En la capacitación se desarrollaron tanto las habilidades actorales como las actitudes y se impartieron conocimientos necesarios para cumplir los objetivos del proyecto; es decir, aprendieron a transmitir conocimientos teatrales, nociones sobre dramaturgia, improvisación y creación colectiva; y recibieron pláticas sobre los aspectos sociales que se trabajarían en la comunidad.

A pesar de que los futuros promotores tenían una experiencia de dos años como actores en una brigada de CONASUPO, su experiencia tenía que ampliarse con una nueva modalidad: la coordinación y dirección de un espectáculo con base en el procedimiento de la creación colectiva y las improvisaciones. Recibieron para ello capacitación especial: cómo transmitir clases prácticas de actuación, conducir un grupo, llevar una sesión de trabajo y cómo estructurar una obra. Además de información sobre sociología, antropología, historia, economía, etc. Fueron seis meses de preparación (Meyer, 1985: 58).

Estos actores o maestros eran comisionados y tenían un sueldo fijo para dedicarse únicamente al teatro. La diferencia implementada en este proyecto fueron los grupos de promoción con los que se pretendía terminar con la capacitación centralizada en el DF para contar en las comunidades con alguien capaz de coordinar la creación. El trabajo se inició con cuatro brigadas de seis actores cada una: dos urbanas (Sombras Blancas con la obra *Arde Pinocho* y Teatro Encuentro con *Brutaldino, servidor de dos patronos*; ambas de Rodolfo Valencia) y dos rurales (Rieleros con *Corrido*, de Rodolfo Valencia y Labrador con *La Carcacha* de Susana Esponda); donde trabajaron también algunos maestros de la Brigada Flores Magón, formada en el proyecto CONASUPO.

El objetivo era formar tres brigadas por trimestre. De la capacitación resultaban las obras de promoción que se presentaban en primer lugar a actores y directores de teatro, empleados y autoridades del proyecto de la DGCP, así como a representantes de otras instituciones que colaboraban con ellos. Posteriormente se invitaba al diálogo con los invitados para incorporar sus observaciones al resultado final. Los grupos de promoción del teatro de la comunidad estaban formados por maestros rurales, es decir, personas pertenecientes a la comunidad. Los promotores fueron capacitados en el taller. Estos promotores estarían dedicados a una de tres áreas: formación de grupos teatrales en comunidades rurales, apoyo a grupos populares ya existentes para su mejoramiento y la participación en la capacitación de maestros y personal de la SEP adscritos en el medio rural mediante la presentación de obras de promoción en las escuelas normales y la organización de cursillos teatrales para los técnicos bilingües en culturas indígenas que estaba desarrollando la Dirección General de Culturas Populares.

Para ubicar los sitios de promoción se consideraba: si existían tradiciones teatrales para recuperarlas y enriquecerlas, así como el interés de la propia comunidad en hacer teatro. El promotor visitaba diversas comunidades buscando formar un grupo de teatro en cada una, pero no siempre lo conseguían, coordinaban asambleas para informar sobre el proyecto, voceaban, llevaban carteles... Para mantener vivo el teatro en las comunidades aprovechaban el calendario social para montar las obras y se incorporaban a las fiestas del pueblo. El primer resultado se vio en Acayucan, Veracruz; con la formación de un grupo teatral de jóvenes indígenas y su obra de creación colectiva.

Entre 1977 y 1979 se formaron tres grupos profesionales, de los cuales uno era infantil, y cuatro de promoción para el sector urbano (zonas populares del DF y alrededores). No hay datos de la cantidad de grupos rurales que se formaron. En general, los temas planteados en las obras resultantes del proyecto son: problemas de la explotación inmoderada, fortalecimiento y replanteamiento de la identidad cultural a través de la mitología, luchas de campesinos, analfabetismo y cuestionamiento de la educación formal de niños y adultos, crítica a la explotación de la mano de obra y a la comercialización de los productos de jornaleros, campesinos y cañeros del país. Convocan a la comunidad a unirse y organizarse para el trabajo, la reivindicación de sus derechos y defensa y revaloración de su cultura.

2.2.1.2 Segunda etapa (septiembre 1980- julio 1981)

En 1979 se dieron dos cambios importantes debido a la reorganización administrativa de la DGCP y cortes al presupuesto: se limitó el trabajo al área rural y se dejó de contar con maestros comisionados al proyecto. El proyecto sobrevivió gracias a convenios realizados con organismos interesados en mandar mensajes de esta manera; como son: la Dirección General de Educación Indígena, la Dirección General de Educación Inicial, el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA) , y el Fideicomiso de Obras Sociales para Campesinos Cañeros de Escasos Recursos (FIOSCER) .Esta etapa es conocida como el año de la crisis debido a la escasez de recursos y personal, lo cual llevó a no tener nuevas obras de promoción (es decir, no se expandía el área abarcada) y se suspendió el Encuentro de Teatro Indígena que se estaba planeando en Pátzcuaro. Se modificó también el modelo de

trabajo, limitándose a trabajar en los lugares donde se encontraban las Unidades Regionales de la DGCP (Chicontepec, Michoacán, Acayuca y Yucatán). Donde se aprovechó la capacitación de técnicos indígenas bilingües para difundir el teatro²².

2.2.1.3 Tercera etapa (julio 1981- diciembre 1982)

En julio de 1981 se reestableció por un año y medio el pacto con la DGCP, esta vez a cargo de Leonel Durán. En septiembre de 1981 los promotores Francisco Acosta, Régulo López, Demetrio Hernández y Maximina Zárate; coordinados por Germán Meyer se concentraron en la Sierra de Juárez en Oaxaca, para montar una obra de promoción. Se opta por la concentración debido a que la dispersión había sido uno de los principales factores que habían afectado la consolidación del proyecto. De esta manera todos podían compartir sus experiencias y registrarlas para posteriores consultas. Se tuvo un triple objetivo: conocer cabalmente la zona a nivel cultural y político, elaborar una obra de promoción y redactar un cuaderno de teatro campesino. De este periodo resultaron cuatro obras: *El Gran Tiempo*, *El Juicio*, *La Cucarachita Marina* y *Noche de Difuntos*. Es en este momento cuando se consolida el método de creación ocupado. Desafortunadamente, al terminar el sexenio del Presidente López Portillo, se da fin a este proyecto que tuvo como resultado 26 grupos de teatro, 36 obras nuevas, 2213 funciones y más de un millón de espectadores (Torres, Archivo DGCP).

Una reflexión hecha por Domingo Adame (1984: 142-143), reconoce que hubo un avance considerable en cuanto a lo teatral; sin embargo no se logró que los campesinos se apropiaran del teatro como una herramienta interna de comunicación. Los grupos sólo respondían mientras duraba el contrato y se tenía que lidiar constantemente con deserciones. A los maestros convocados para las obras de promoción, al dedicarse únicamente a esto, y dada su condición itinerante, terminaban por perder el vínculo con la comunidad y perdían interés en continuar la labor. Por tanto, no se cumple uno de los objetivos principales del proyecto. Sin embargo, el teatro vuelve a probar su eficacia como herramienta didáctica y de difusión de ideas.

²² Sin embargo, el informe de labores presentado por el grupo, informa de alrededor de 300 funciones y 200,000 espectadores presentes en el periodo de septiembre 1980 a junio 1981 (DGCP, 1981: s/n).

Tercer capítulo

El método de creación²³

El principal creador del método que se va a presentar fue el maestro Rodolfo Valencia, quien se encargaba de la coordinación artística en los dos proyectos de teatro comunitario de que ha tratado esta tesina. Rodolfo Valencia menciona como sus influencias el estudio de los reflejos condicionados de Pavlov para conseguir la organicidad en escena, las tesis conductivistas de Skinner, la deconstrucción, la bioenergética de Wilhelm Reich, Alexander Lowen y seguidores.

Él empezó a trabajar los principios de este método en el Estudio de Artes Escénicas en que colaboró con Seki Sano y en el estudio que fundó con varios maestros entre los que se encontraron Juan José Arreola, Guillermo Arriaga, Alejandro Jodorowski y Héctor Azar; los cuales a la vez tienen múltiples influencias características del momento: Stanislavski, Artaud, Grotowsky, Brecht, Brook, Barba, Freire, Luis Valdez, etc. (Valencia, 1992).

Los principios de esta metodología habían sido ya introducidos en el estudio de artes escénicas en el que colaboré con Seki Sano, Sin embargo su utilización para el entrenamiento de grupos de campesinos mestizos, así como de aborígenes de distintas etnias, constituía un reto. No sólo por el hecho de tratarse de gente para quienes la palabra teatro apenas tenía algún sentido y que, desde luego, carecía de toda experiencia práctica -fuera de su participación en algún festival escolar-, sino por tratarse de grupos marginados de toda actividad cultural no tradicional, y desde luego teatral; inmersos en tradiciones folklóricas que en su aspecto negativo, actúan como impedimento del surgimiento y desarrollo de nuevas manifestaciones de su cultura (Valencia, 1992: 3).

Aunque la primera premisa al investigar este método fue la de que se trataba de un método de formación teatral, a partir de su estudio he decidido que se trata a la vez de un método de formación y creación puesto que cumple y se estructura en las fases del proceso creativo: 1. preparación, 2. incubación, 3. iluminación y 4. verificación. (Amaury, 2008).

²³ La mayor parte de la información sobre el método fue obtenida del *Cuaderno de teatro campesino (1985)* y la tesis "Análisis crítico del movimiento de teatro rural con fines sociales en México (1932-1982) y de sus perspectivas actuales" de Domingo Adame.

Además de su constante énfasis en la generación de productos originales en cada sesión a partir de las improvisaciones. Pero que a la vez no deja de tratarse de un proceso de enseñanza-aprendizaje porque implica la transmisión de información, conocimientos y desarrollo de habilidades (Alfonso, 2003).

3.1 Fundamentos

Éste método de formación y creación teatral, tuvo siempre como principio la intención de proporcionar el teatro a los campesinos e indígenas como un instrumento cultural que podía contribuir a la mejora de la situación de la comunidad por su posible uso como instrumento de comunicación, ya que implicaba la participación activa de los miembros de la comunidad y el desarrollo de habilidades de análisis, crítica, expresión de opiniones, trabajo en equipo, autoconocimiento y confianza en sí mismo.

Pero ante la perspectiva indeseable y de antemano rechazada de deformarlos al someterlos a las formas y exigencias de la cultura dominante, no cabía más que la posible alternativa de un método basado en el desarrollo del individuo dentro de sus propios marcos culturales, con la posibilidad de que al remitirlo a sí mismo- en un constante juego de confrontación y autoconfrontación-, pudiera alcanzar la liberación interior necesaria que le permitiese expresarse dentro de su circunstancia (Valencia, 1992: 4).

Para ello se plantearon ciertos fundamentos que dirigirían todo el trabajo realizado: El director y el actor (campesino) trabajarían como iguales debido a que todos tienen algo que aportar a la creación en que se trabaja. Para que se manifestara esto en la práctica, el director no se dedicaría a dictar órdenes desde fuera sino que participaría activamente en todos los ejercicios planteados. Se quería sobretodo evitar la imposición de modelos externos en la creación y comunicación interna de estos grupos, tanto como fuera posible.

Fue así como surgió un concepto diferente de actuación al que se entiende cotidianamente por quienes no tienen una educación teatral, basado no en fingir ser otro sino en “estar” en la escena y transmitir “orgánicamente” acciones, ideas y sentimientos. Es decir,

donde estos tres elementos estén integrados y respondan a un sustento interno verdadero, fruto del autoconocimiento, del desarrollo individual que lo volcara en sí mismo y lo obligara a confrontarse y liberarse. De esta manera, el campesino estaría poniendo en práctica diversas actitudes beneficiosas para su vida en comunidad. Para conseguirlo, uno de los primeros objetivos sería generar un estado de “disponibilidad” en escena; o sea, de apertura en todos sentidos. “Se trata, pues de una metodología que tiene como base el autoconocimiento del actor, en tanto que ser humano, y por tanto su expansión y liberación interior, que le permita la expresión lúcida y crítica de la conducta humana” (Valencia, 1992: 3).

Por lo mismo, se evitaría el distanciamiento del actor con la situación que presenta asumiendo que lo que expresa son sus propias emociones y sentimientos, no las de un personaje impuesto-externo. Se elimina la idea de personaje, resultando éste únicamente un mero pretexto para expresarse. Para entender la obra, el espectador sí tendría que crear el personaje con base en la información obtenida; pero se buscaba evitar las imposiciones y exageraciones en escena.

Este concepto elimina la idea de personaje para el actor, aunque no para el espectador; el actor deviene un informante, un expositor lúcido y sensible de la conducta humana. Desde otro ángulo se consideraba al actor, no como el que finge o se finge otro distinto de sí mismo, sino como aquel que realiza la acción (Valencia, 1992: 4).

Se buscaría equilibrar forma y contenidos para mantener un nivel óptimo de calidad. Finalmente, para generar puentes con la comunidad no se manejaría la cuarta pared.

3.2 Conformación del grupo y sesión de trabajo

Elementos indispensables para hacer teatro en comunidades populares de acuerdo a lo desarrollado por el Proyecto de Arte Escénico Popular:

Se necesita:

- Un espacio limpio, amplio, apto para actividad física y seguro.
- Un coordinador y un grupo de personas pertenecientes a la comunidad interesadas en hacer teatro.
- Se convoca a la gente y se les hace alguna prueba que muestre su voluntad y disponibilidad al intercambio artístico. Puede ser la lectura de un texto de cualquier tipo en voz alta sobre el cual exponga después su opinión y la confronte con alguien más, un paseo por el espacio, etc.
- El grupo conformado puede tener hasta quince integrantes, pero se trabaja mejor entre seis u ocho participantes; idealmente el grupo tendrá integrantes de ambos géneros. De cualquier manera, hay que tener en cuenta que la deserción es una constante en este tipo de trabajo y hay que adaptarse a ello.
- El coordinador se encarga de organizar las reuniones, plantear un plan de trabajo y propiciar un ambiente apto al interior del grupo procurando y practicando el compromiso, puntualidad, atención y el respeto a los compañeros.

Para las sesiones se recomienda que las sesiones duren entre dos y tres horas, sin que entre una y otra exista mucho tiempo de separación. Cada sesión está compuesta de tres momentos: preparación del actor, improvisación y análisis. El orden y la importancia de cada uno pueden variar según las necesidades del grupo. Cada sesión debe tener un objetivo específico elegido por el coordinador para guiar el trabajo del día.

En la etapa de preparación lo que se busca es lograr el estado de “disponibilidad” requerido, el cual está compuesto de relajación, concentración, relación con el otro, relación con el espacio y calentamiento físico y vocal. En este momento se les entera del objetivo de la sesión, para hacerlos partícipes de él y se les incentiva sobre lo que se hace. Una vez logrado el estado buscado, se inicia la fase de improvisaciones. Cada cual con un objetivo específico elegido en grupo con base en el tema que se esté tratando. Se realiza una exploración para probar diferentes posibilidades hasta llegar a un acuerdo unánime sobre la mejor manera de hacerlo. Cada improvisación generará nuevas improvisaciones. En caso de

que no se consigan resultados, es necesario considerar un cambio en el tema o el enfoque. Finalmente, cada sesión cerrará con el análisis de lo realizado. ¿Se cumplió o no con el objetivo? ¿Qué hizo falta? Mantiene la actitud crítica y activa.

3.3 La creación colectiva

En este proceso no se hace distinción entre director y autor y se prefiere siempre el trabajo en escena sobre el trabajo de mesa. El primer paso para elaborar una obra es elegir el tema del cual va a tratar, pues es lo que va a dar cohesión a todo lo que suceda en ella. Para ello, en las primeras sesiones del grupo se pide a todos los integrantes que opinen sobre el tema que resulta más importante trabajar en el momento y sobre el cual piensen el teatro puede contribuir a mejorar. Para elegir el o los temas de que tratará la obra (no más de tres, para poder profundizar en ellos) se considera su nivel de prioridad, lo que se quiere/puede decir y el interés que tendrá la comunidad en dialogar sobre él. Se recomienda tomarse el tiempo necesario para considerarlo.

Es útil no limitar la selección del tema a la mesa de trabajo, es recomendable e incluso característico de este método la toma de decisiones a partir del trabajo en escena. Es decir, cada quien puede defender el tema que le interesa a partir de una improvisación.

En cuanto al planteamiento concreto de la obra, el proceso consiste en ponerse de acuerdo sobre algunos aspectos fundamentales de la larga lista de carencias. Una vez logrado el consenso sobre el tema y la reflexión que se desprenden de su análisis el grupo determina colectiva y progresivamente, a través de un constante juego de improvisaciones los personajes, conflictos y situaciones que se verán entrelazadas en la historia inventada, conformando así la obra de teatro (Meyer, 1985: 59).

La improvisación es el elemento más importante de la creación colectiva utilizada por este proyecto. Toda improvisación tiene como punto de partida el cuestionamiento por lo que se quiere decir y para qué se quiere decir, ello determinará los personajes, situación y conflicto presentado; es lo único que no está sujeto a la improvisación, se decide antes. Se

dialoga previamente sobre elementos y circunstancias que pueden ayudar a presentar con mayor claridad e impacto el tema elegido.

Para abordar escénicamente un personaje, es necesario tomar en cuenta los antecedentes de dicho personaje, lo que ha vivido a lo largo de su vida y lo que le acaba de pasar, pues será determinante en su manera de reaccionar a lo que sucede. Se hace hincapié en conservar la realidad en el desarrollo del personaje, para lograrlo es importante asignarle ciertas contradicciones²⁴ en su manera de actuar, de esta manera se conserva el interés del público y no se presentan personajes falsos y predecibles. Esto último también ayuda al desarrollo del conflicto, parte medular de cualquier improvisación. Éste se presenta como la contraposición entre los intereses de dos personas o grupos, donde ninguno es “el bueno o malo” sino que cada quien tiene intereses particulares y razones por las que toma cada postura. Es muy importante mostrar las razones que impulsan a actuar de cada manera pues ello contribuye al principal objetivo del proyecto en sí: mejorar la comunicación y comprensión del otro.

Cualquier método que se instrumente deberá contemplar el análisis crítico de la realidad y el uso de un lenguaje dramático propio que permita al campesino expresar, simultáneamente, su creatividad y su cuestionamiento a las relaciones sociales existentes, sin que haya un predominio de forma sobre contenidos o viceversa y deberá también, propiciar el restablecimiento de la unidad entre escena y espectador como principio de cohesión social. (Adame, 1984: 146).

El *Cuaderno de teatro campesino* recalca la importancia de presentar el tema con objetividad, de presentar personajes complejos y con la capacidad de defender su postura lo mejor posible, de no resolver arbitrariamente los conflictos y escuchar cada parte.

Lo más interesante de un personaje es que guarde la riqueza de la vida: sus contradicciones. Si se comporta igual siempre, el público pierde el interés. [...] Si se desarrolla conflictivamente, llevará al espectador a una visión más profunda de la

²⁴ Con “contradicciones” nos referimos a las inconsistencias que presenta todo comportamiento humano. Un ejemplo muy claro en las situaciones que suele presentar este teatro es el deseo por el cambio y la falta de acciones.

realidad: más certera y más atractiva (Meyer, 1985 b: 18).

Además de cuidar que no se trate únicamente de un diálogo sobre el tema, el teatro se trata de acción y por ello durante las improvisaciones se debe elegir cuidadosamente la situación (lugar, tiempo y condiciones) que permita ver a los personajes accionando y no únicamente hablando. Durante todo el proceso se procura la participación activa del grupo, tanto improvisando como opinando sobre lo presentado. Para ello se les dan ciertos criterios que puedan guiar sus comentarios: pertinencia del tema, apego a la realidad, claridad, uso del espacio, conciencia y compromiso corporal. Esto con la intención de mantener el trabajo en equipo, de ejercitar las habilidades de comunicación, practicar valores necesarios para optimizarla y mantener la actitud activa y crítica en todo momento. Después, puede o no repetirse la improvisación tomando en cuenta los comentarios.

Las soluciones [...] tuvieron como base la problemática expresada por los miembros que lo conformaban. Una vez que pudieron expresarse, gracias a un trabajo previo de autoconocimiento y concientización de sí y de su realidad, alcanzaron un cierto grado de liberación interior. Con tal material se trabaja, siempre múltiple e incluso contradictorio y siguiendo un sistema de selección por prioridades (Valencia, 1992: 4).

Con base en las improvisaciones y teniendo el tema como línea rectora, se construye la anécdota. Ésta se compone de la exposición (situación inicial de los personajes, circunstancias y antecedentes de la acción), desarrollo (factores excitantes y retardantes que estimularan o detuvieran la conclusión donde se desarrolla el tema y se enfrentan las partes) y desenlace (culminación de la línea de desarrollo que puede ser un final real, imaginario o abierto). Para ello se organiza el material trabajado en escenas con unidad de tiempo, lugar y acción que presentarán las distintas etapas del conflicto cuidando de expresar con claridad el mensaje que se quiere dar. El mensaje debe ser una reflexión crítica sobre los conflictos planteados, resultado del diálogo grupal. Se debe dedicar una escena a mostrar los argumentos de cada parte implicada en el conflicto de manera que el público tenga todos los elementos para esbozar una opinión y elegir una postura. Para organizarlo en una historia se debe presentar una tesis seguida de la antítesis y culminar con la síntesis, dentro de una secuencia lógica y no forzada. Si se eligieron varios temas debe tenerse igual cuidado con cada uno.

Cada escena tiene su propio planteamiento, nudo y desenlace. Posteriormente se procede a generar el primer guión y trazo escénico que seguirá trabajándose hasta llegar a un resultado que deje al grupo satisfecho, cuidando de mantener un género y estilo claros. Así se termina el proceso creativo. Sin embargo la obra siempre está sujeta a cambios. Sobre todo, al presentarse al público y recibir sus comentarios que se sumarán a la propuesta.

3.4 La formación del actor

Para estructurar el método de formación actoral para campesinos se hizo una síntesis de los “estados” básicos que permitirían al actor reaccionar orgánicamente en la escena y proyectar sus ideas y energía al espectador. Es en esta parte donde radica una de las mayores aportaciones del Proyecto de Arte Escénico: identificó al teatro como una disciplina que valora al ser como un ente que comunica en todas las partes que lo componen y las desarrolla tanto individualmente como en conjunto. Los “estados” que hemos mencionado son comparables con actitudes. Este método definió las actitudes que posibilitan la comunicación efectiva y las extrapoló a la mente, emociones y cuerpo del individuo. De esta manera quien participe en un proyecto de esta índole se explorará como “ser que comunica” en un sentido amplio. Este método no está compuesto de una secuencia rígida de ejercicios, sino que busca adaptarse a las necesidades del grupo e ir avanzando según su ritmo.

El primero “estado” que se busca es el de “disponibilidad”, para lo cual se tienen tres herramientas básicas:

Respiración: Mediante ejercicios se busca hacer consciente la manera en que se respira y se explora la manera en que puede servir para colocarse en distintas emociones. El control de la respiración es clave para el manejo corporal y la autoconciencia.

[...] el método empieza por algo tan simple y tan complejo como la respiración. Esto es: el paso de la “respiración de sobrevivencia”, expresión personal de la “estructura caracterológica defensiva” o neurótica (Valencia, 1992: 4).

Relajación: Se consigue mediante la respiración y toma de conciencia corporal; para ello se realizan movimientos de equilibrio, flexibilidad, fuerza, coordinación, etc. cuyo objetivo es liberar las tensiones innecesarias que limitan la expresión corporal. Sobre todo se recomiendan estiramientos y sacudidas. Es muy importante conseguirla en cada sesión y mantenerla, pues de otra manera, las tensiones limitan la expresión corporal y por tanto, la creatividad. Para lograrlo, es conveniente trabajar la postura y caminados orgánicos del cuerpo.

Concentración: Como consecuencia de los ejercicios de relajación y respiración, se debe llegar a la concentración. Implica tener la atención en lo que está sucediendo “aquí y ahora”, lo cual permite hacer uso de todas las herramientas con que se cuenta. Implica también que haya silencio en el interior de la persona para poder escuchar al otro, ser influido por él y, en consecuencia, actuar orgánicamente.

Estas herramientas contribuyen también a generar un “estado sensible”, necesario para todo trabajo actoral que busque que el actor involucre sus propias emociones en la escena. Ellas le permiten conocerse mejor y lo pone en contacto con sus emociones para poder ocuparlas después.

Para proponer a un indígena que enfrente públicamente a los ojos de toda la comunidad, requiere de un proceso de preparación, limitado en muchos aspectos, bastante preciso en sus dos objetivos fundamentales de efectividad y autenticidad. El primer esfuerzo de preparación del actor indígena o campesino, abarca la toma de conciencia de su propio cuerpo a través de la sensibilización. No le enseñamos cómo hacer teatro, sino que tratamos de abrirlo a esta posibilidad de ser, de encontrarse y conocer el teatro (Meyer, 1985: 59).

Al estado anterior se agregan ejercicios para volver al participante consciente de su energía y tornarlo en alguien capaz de manejarla, de principio para sí mismo y después en relación con el otro. Para conseguir el estado “sensible” se recomienda también hacer ejercicios que estimulen cada uno de los sentidos. Mediante estos ejercicios se tiende un puente hacia la exploración de la expresión corporal con ejercicios individuales o grupales en los que se busca representar sensaciones (sonidos, olores, etc.).

Como introducción al manejo de emociones y expresión corporal, se manejan en principio los ejercicios de comunicación no verbal, en los cuales uno se coloca frente al otro y busca comunicarle mediante la mirada lo que acaba de experimentar en los ejercicios realizados. De esta manera se va habituando a la mirada del otro, a abrirse ante él y genera una relación diferente a la cotidiana necesaria para la escena. Estos ejercicios deben ir evolucionando hacia el contacto físico para ahondar en esta nueva relación. Una segunda parte de la sesión consistirá en comentar los ejercicios hechos por los otros, ejercitando constantemente la actitud activa, crítica y respetuosa del otro.

Una vez afianzados estos estados, se empiezan a trabajar los “ambientes”. Es decir, únicamente con manejo corporal el actor representará que está en un lugar con características específicas, de manera clara. La exploración del lenguaje corporal continúa con ejercicios que irán evolucionando, desde la representación de objetos, conceptos abstractos, situaciones completas, conflictos, hasta pequeñas historias sin hacer uso de la palabra en tres tipos de ejercicios: estático, móvil y una mezcla de las dos. Estos ejercicios harán al actor consciente de las capacidades de su cuerpo, mejorarán su comunicación y desarrollarán a la vez su imaginación y creatividad. Para ello se hará énfasis en explorar los desplazamientos, los ritmos, equilibrio, distribución del peso, niveles, líneas y eventualmente agregará sonidos no articulados; contribuyendo así a su consciencia del espacio.

Una vez alcanzado cierto grado de exploración y conciencia tanto practicada como verbalizada, se empieza a manejar la sensibilización emocional. Para ello se harán ejercicios de memoria emocional que lo lleven a recordar sus propias emociones y después las externará mediante pequeñas acciones y comunicación no verbal.

Uno de los puntos importantes a desarrollar durante el proceso de preparación es la conciencia del espacio dramático, para empezar, de que todo lo que se hace en él y está en él adquiere un significado. Cada movimiento hecho significa y debe ser congruente con el momento. Deben explorarse las posibilidades de movimiento, los efectos que genera el cambio de ritmo, manejo de niveles, distribución de peso y equilibrio para utilizarlos como elementos creativos y no quedarse con lo inmediato; de esa manera se mantiene la atención del público y se enriquece la obra. Los ejercicios de conciencia espacial deben manejarse a

la par de la conciencia corporal.

Se harán ejercicios primero sin objetos y luego con objetos, explorando la manera de relacionarse con ellos y cómo pueden utilizarse para comunicar emociones (manejo de intenciones). Reflexionando por tanto sobre la pertinencia de tener o no elementos en la escena y la obligación de aprovecharlos una vez que se encuentran en ella. Pasando así a estudiar las “relaciones dramáticas en el espacio”, ya habiendo entendido la relación que se tiene con los objetos en el espacio, se trabaja la relación con el otro y la manera en que un espacio bien determinado tanto emocional como físicamente adquiere un sentido dramático al estar presente alguien más. Se realizan ejercicios que analicen los efectos del espacio en la relación dramática, esto es la cercanía, alejamiento, aislamiento, etc. Y se manejan emociones a partir del desplazamiento y la energía (que determina la calidad del movimiento y relación con el espacio, objetos y compañeros).

Una vez exploradas las emociones y el espacio, se trabajan en conjunto utilizando primero la comunicación no verbal y el desplazamiento, para después agregar lenguaje articulado sin sentido intrínseco, pero que lo adquiere a partir de la intención. Evitando así limitarse por el texto utilizado y fomentando la exploración de la especificidad del lenguaje teatral antes de enfrentar textos más complejos. Estos ejercicios evolucionan al manejo de diversas emociones en un mismo ejercicio cuyo tránsito debe ser orgánico y siempre externado claramente mediante movimiento y palabras sin sentido fijo. Otra característica especial de este método es que no se maneja la cuarta pared. Todo el tiempo se está sacando la relación del espacio escénico para hacer énfasis sobre la importancia y realidad de lo que se está presentando. Esto debe estar presente en los ejercicios de relación dramática.

Una vez explorado a profundidad el lenguaje corporal, se inicia el trabajo vocal. Primero se busca que tome conciencia de su voz y sus capacidades en una fase de exploración. Después se procede a trabajar específicamente con la intensidad, claridad, intención y ritmo. El ritmo se explora como un elemento que ayuda a la claridad, a dar intenciones y a mantener la atención del público, tanto en el lenguaje corporal como el vocal. Durante el proceso de exploración corporal y vocal, es importante hacerlo consciente de las necesidades

específicas del lenguaje escénico. No pueden limitarse a hacer y decir a la manera en que se hace cotidianamente, debe ejercitarse “la voluntad de ser visto y escuchado”, lo cual no implica fingir o exagerar las cosas, sino esforzarse siempre por ser claros, cada acción realizada debe tener congruencia con el objetivo del personaje y deben utilizarse todos los medios expresivos con que se cuenta, no únicamente la palabra. Por ello se realizaron primero todas las exploraciones corporales, emocionales, espaciales y de relación. De esa manera, en este punto del proceso, el participante ya ha desarrollado la escucha de sí mismo, del otro y del entorno; y puede de esta manera hacer un uso más consciente de su voz y le da su debido lugar como una de las herramientas expresivas, no la única.

A este proceso se agregan las improvisaciones, donde se buscará que el actor-campesino comprenda que el conflicto es la base de toda relación dramática y genera la noción y posibilidad de crear historias con sus tres elementos: planteamiento, nudo y desenlace. Todo lo cual debe aprenderse en el trabajo escénico y no en el trabajo de mesa de manera que genere su propio conocimiento al respecto. Las improvisaciones pueden realizarse sobre una acción, conflicto y situación con un objetivo previamente definido. Lo cual va a determinar el espacio y personajes elegidos para presentarla. Siempre estarán sujetas al análisis grupal y se ensayarán diversas soluciones. Los criterios que se analizarán son: la pertinencia en la selección del espacio, situación y personajes, la síntesis, desarrollo, ritmo, proyección, claridad y organicidad. Con base en estas, se va a estructurar la obra de creación colectiva.

Nuestra búsqueda de un lenguaje dramático se centra en la improvisación, se discute con el actor y con los demás compañeros del grupo los planteamientos de su trabajo, el objetivo de la improvisación, logros y las insuficiencias de su desempeño. Bajo la guía del promotor se hacen las observaciones pertinentes en lo que respecta a los contenidos, el uso del espacio, manejo de los personajes, relaciones dramáticas, etc. (Meyer, 1985: 60).

En este punto convergen la creación colectiva y la formación actoral que reciben puesto que el objetivo de este método es propiciar el diálogo al interior de una comunidad mediante el teatro. Una vez explorado todo eso y teniendo avanzada la creación de la obra se busca

enriquecerla agregando pequeños quehaceres escénicos, es decir, pequeñas acciones que nos den más información sobre los personajes y la situación. Esto agrega interés a la escena y vuelve más reales a los personajes.

3.5 El espectáculo

Finalmente, para la presentación a público de la obra se eligen los recursos (escenografía, utilería, vestuario, danza, música e iluminación) que hagan más clara y atractiva la puesta en escena. Cuidando que contribuya al objetivo, que sean aprovechados escénicamente y que vayan de acuerdo con el sentido de la obra. Todos ellos deben ser funcionales, no únicamente decorativos; se debe tener consciencia del nivel simbólico en el que funcionan que se verá incrementado por el manejo que se haga de él más que por su sola presencia. Deben ser sencillos, accesibles y aprovechar los recursos y habilidades de la comunidad. Ninguno resulta indispensable, pero si está presente debe ser planeado, elegido con cuidado y aprovechado.

Una vez terminada la obra, se continúa ensayando para mantenerla viva. No se busca acartonar movimientos y palabras sino que continúen siendo orgánicos y, en caso de ser necesario, se hacen los ajustes requeridos. De preferencia se realiza en el espacio que se va a presentar y se invitan algunos espectadores para opinar sobre ella.

Para la presentación se debe elegir un lugar y horario que permita que la mayor cantidad de gente tenga acceso a ella. Es necesario hacer promoción de todas las formas posibles y suscitar la participación activa del público en todo momento, recabar su opinión al final e integrarla en próximas funciones. Una vez terminada la función, se hace un análisis, se programan próximos ensayos y se trabaja en un plan para continuar presentándola a quienes pueda ser útil. Cabe añadir, como última consideración que, además de los fundamentos con que se generó este método de creación, se llegó a conclusiones sobre las situaciones que contribuyen a un mejor resultado y mayor unión del grupo en la realización de teatro campesino. Constantemente se está lidiando con la deserción, pero ayuda a disminuirla la participación de maestros pertenecientes a la comunidad por el papel que juegan en ellas y el

lugar que se les da, que el programa de teatro vaya de la mano de otros programas para atender los problemas locales y que reciban el apoyo de alguna institución con intereses en común genera confianza en el público. Sin embargo, siempre se tiene que estar prevenido para las deserciones y el grupo debe ser capaz de sostenerse a pesar de ellas. Las características del actor campesino no permiten tener mucho tiempo para ensayos ni le permitirán dar muchas funciones en lugares diferentes, esto debe tomarse en cuenta en la planeación total del trabajo.

Como vimos, este es un método de creación pues implica en todo momento la creación de una obra pero a la vez de formación porque se preocupa por formar al que lo practica. No se presentó en este capítulo una serie de ejercicios sino un guión que debe ser llenado por el animador con base en su experiencia y las necesidades del grupo con que se trabaja. La importancia radica en la identificación y desarrollo consciente de los estados; así como en la definición de los elementos que componen un hecho escénico y su trabajo de manera específica.

Cuarto Capítulo

Propuesta de taller de Arte Escénico Popular para la Red de Faros

4.1 Experiencia docente en el Faro del Viento

Los FAROS²⁵ son centros culturales que tienen el objetivo de descentralizar el arte, se ubican en la periferia de la ciudad en lugares donde la población se encuentra vulnerable ya sea por factores sociales o económicos y ofrecen opciones de formación y productos culturales de calidad.

Mi primera experiencia docente fue en uno de estos espacios: el Faro del Viento, que se ubicó en Ecatepec y estuvo activo únicamente entre el 2008 y 2009. Eduardo Domínguez, encargado de coordinar los talleres en el Faro me ofreció dar clases allí, específicamente un taller de *Introducción a la actuación y expresión corporal*, con duración de 72 horas que se impartiría ya sea dos horas tres veces por semana o tres horas dos veces a la semana.

En primer lugar solicité ver el espacio para conocer las características y recursos con que contaba. El Faro del Viento estaba ubicado a unas cuadas del metro Olímpica en medio de una gran explanada rodeada por unidades habitacionales. Contaba con un escenario de aproximadamente 7m x 5m, equipado con luces robóticas y manuales, cabina de audio e iluminación, espacio amplio sin butacas para recibir al público y una puerta en la parte trasera del escenario para dirigir los espectáculos hacia el exterior en caso de contar con mucha audiencia. Además, bajo el escenario había aproximadamente cinco salones para impartir clases y una bodega. Lo primero que tuve que hacer fue elegir el lugar dentro del Faro en el que quería impartir el taller. Decidí que el escenario era el mejor espacio puesto que tenía piso de madera, mientras que los salones para clases tenían piso de losa y ello los volvía inseguros para realizar actividad física, además de ser muy reducidos en comparación con el escenario.

Para diseñar el taller consulté distintos libros que orientan sobre la manera de estructurar una clase a quienes ya tienen conocimientos sobre los distintos métodos. Para esta primera

²⁵ Fábricas de Artes y Oficios en la Cd. de México y área metropolitana.

fase de mi proceso me resultaron útiles los textos: *Taller de Actuación* de Francisco Beverido Duhalt, *Juegos teatrales* de Gina Patricia Agudelo Olarte, *Expresión corporal con adolescentes* de Vicky Hernández y Pilar Rodríguez, y *Prácticas de dramatización* de Tomás Motos y Francisco Tejedo. Con base en las recomendaciones de éstos y mi experiencia como estudiante de teatro tomé las siguientes decisiones: el taller estaría dirigido a adolescentes de entre 12 y 15 años, el cupo sería de seis a quince participantes y se impartirían tres sesiones de dos horas por semana. La estructura general de la clase sería: calentamiento (30-45 min.), trabajo individual (45-60 min.), actividades de grupo (30 min.) y evaluación.

Tomé como modelo el curso que propone Francisco Beverido, quien orienta su curso con el método de las acciones físicas. En líneas generales la manera en que se manejan las sesiones va por etapas que son: introducir a los alumnos en el teatro de manera lúdica y generar integración en el grupo, iniciar ejercicios de representación donde los personajes son ellos mismos, lo cual va evolucionando hasta estar listos para presentar situaciones y personajes ajenos a su situación. Se finaliza el trabajo realizando una presentación a público de una obra elegida.

Los trabajadores del Faro se encargaron de difundir información sobre los talleres que se ofrecían y sólo se abrieron aquellos que contaron con un mínimo de ocho participantes inscritos, dentro de los cuales se encontraba el mío. Cuando me presenté a iniciar el taller descubrí que contaba con veinte alumnos cuyas edades iban de los 9 a los 24 años. No se había tomado en cuenta mi decisión sobre la población a quien iría dirigido mi curso ni la cantidad de alumnos que pedí. Además, no había grabadora y mientras se impartían las sesiones, había gente atravesándose y distrayendo a los participantes. La situación distaba de ser idónea, pero me decidí a trabajar con lo que tenía.

Como es habitual, la primera sesión del taller estuvo dedicada a dar la introducción del taller, a la presentación de cada uno y a realizar ejercicios de integración y desinhibición principalmente. Impartí la primera fase del taller sin grandes resistencias, salvo las más habituales: chicos que no quieren realizar ejercicios de sensibilización con otro chico, la chica muy tímida que se escuda en su amiga para no hacer los ejercicios o sólo los hace si es con ella y la tendencia a relativizar sus experiencias a nivel sensible haciendo bromas al respecto.

Dichas reticencias fueron desapareciendo conforme avanzó el curso.

Procuré establecer una rutina de calentamiento para iniciar la clase, pero la repetición les pareció tediosa y empezaron a llegar tarde para no tener que hacerla, entonces decidí dejar únicamente los ejercicios más básicos de calentamiento corporal por secciones y el resto lo cambié cada clase, para volverlo más dinámico. De esta manera, el calentamiento dejó de ser un problema. Los ejercicios dedicados a trabajar la imaginación, concentración y desinhibición fueron por lo general muy bien recibidos e incluso pedidos. Estos estuvieron presentes durante todo el taller, pero el tiempo dedicado a ellos fue disminuyendo; de ser protagonistas al principio, dichos ejercicios se volvieron sólo parte de la preparación previa a la improvisación.

Desde el comienzo me pareció importante que en cada sesión todos pasaran al escenario al menos una vez de manera individual y otra en colectivo, en cada sesión. La presentación individual normalmente estaba enfocada al manejo de algún elemento de la técnica de actuación y la grupal a alguna improvisación haciendo énfasis en ése elemento técnico. Las improvisaciones en un primer momento estaban dedicadas a reflejar su propia situación y a ser ellos mismos su propio personaje o gente que es muy cercana a ellos. Los resultados de éstas fueron muy interesantes, todos se comprometían en la situación y participaban activamente en la preparación. El siguiente paso en las improvisaciones era mostrar situaciones ajenas a ellos.

Con el tiempo empezaron a surgir líderes y se generaron grupos donde cada cual se sentía cómodo trabajando y en los cuales tendían a permanecer. Grupos determinados sobretodo por la edad. Procuré evitarlo: los insté a trabajar con otros y, de ser necesario, me quedaba presente en el momento de tomar decisiones previas a la improvisación para asegurarme de que todos tuvieran parte activa y no únicamente fueran liderados por alguien. Se acostumbraron a trabajar con todos en el grupo y de esta manera no aparecieron los problemas que yo preví por la diferencia de edades.

Asimismo me pareció importante hacer énfasis en los valores que permiten la comunicación. Al principio eran muy dados a burlarse de quien estaba en el escenario o a hacer comentarios entre sí, pero logré imprimirles el respeto al compañero que está en el

escenario y al final todos participaban verbalmente para analizar el trabajo del día.

Se logró un grupo bastante unido. Las improvisaciones fueron ocupando más tiempo en la clase cada vez y no encontré resistencias ante ellas, pero sí ante los ejercicios dedicados a la técnica, se desapegaban totalmente de su situación y hacían ejercicios sin comprometerse emocionalmente. Asimismo, las improvisaciones con personajes y situaciones ajenas a ellos tendían a reaparecer o agudizar problemas en el manejo de la técnica de actuación: impostaban la voz, caían en clichés, no se comprometían emocionalmente y se protegían con los personajes.

Según el plan inicial, continuaría trabajando así hasta conseguir que manejaran los elementos básicos del método de las acciones físicas con cierta seguridad, para proceder al montaje de una obra. Pero, entonces reconsideré ciertos factores: hasta el momento había conseguido formar un grupo de adolescentes que manejaba valores que permitían la expresión de pensamientos y sentimientos con libertad, donde se exponían sus situaciones cotidianas y se dedicaba un momento a explorarlas desde fuera, en suma, se sabían escuchados y con una opinión valiosa. Recordé también que en la presentación inicial únicamente una de las chicas había manifestado intenciones de estudiar teatro profesionalmente; el resto iba a divertirse, conocer gente o porque “quería ser menos penoso”. Además, en exploraciones emocionales habían expuesto que vivían en ambientes violentos o con mucha tensión, ya fuera por el divorcio de sus padres, por vivir con medios hermanos o por factores económicos. Me pareció que lo que había logrado hasta el momento era valioso en sí mismo puesto que los dotaba de herramientas útiles para la vida cotidiana y les brindaba un ambiente más sano que aquel al que estaban acostumbrados.

Entonces conecté mi experiencia con la del Proyecto de Arte Escénico Popular, de quienes había escuchado en las clases de teatro mexicano e iberoamericano, y las encontré similares. Originalmente dicho proyecto contempló un área dedicada a hacer teatro popular urbano debido a las carencias que suelen encontrarse en comunidades como en la que yo trabajaba, donde se requiere un punto de encuentro y de análisis para poder mejorar sus condiciones. Por todo ello decidí cambiar el enfoque de mi taller: el énfasis no estaría en lograr una correcta representación sino en fomentar el trabajo de equipo y la comunicación

sana mediante el teatro. Para ello, decidí continuar las exploraciones en situaciones cercanas a ellos y concluir con una creación colectiva. Terminado el curso, fui convocada para continuar mi trabajo en el FARO y la mayor parte de mis alumnos continuaron el proceso durante un ciclo más. Después se cerró el lugar por un cambio en la administración.

Mientras impartía el taller se acercaron algunas otras personas que pedían tomarlo, eran adultos de más de cincuenta años. Uno de ellos fue particularmente insistente y me sentí muy apenada de rechazarlo. Su punto era cierto: no había talleres de teatro dedicados especialmente a personas con su edad, normalmente eran para niños o jóvenes y él tenía muchas ganas de hacer teatro. Me convenció de dejarlo tomar una clase, en ella mucho del trabajo realizado con los chicos se cayó: se sintieron intimidados por su presencia y lo tomaron como autoridad. En un grupo donde se había logrado igualdad, ahora seguían como órdenes cualquier opinión dada por el nuevo integrante. Decidí que su presencia no era propicia para mis objetivos y le expliqué las razones por las que no iba a poder quedarse, las cuales no lo convencieron. Al parecer quedó con la sensación de haber sido discriminado.

Este evento señala claramente una de las carencias de estos centros culturales: no se ha abierto un espacio particular para permitir la expresión de los adultos entre sí como comunidad, un lugar en el que todos puedan compartir sus opiniones abiertamente sabiendo que serán escuchadas y valoradas porque a la vez, ellos valorarán las del otro. La comunicación al interior de una comunidad es punto clave para enterar a todos de lo que sucede, generar soluciones y ponerlas en práctica. Por ello me parece que un taller de Arte Escénico Popular que ponga énfasis en desarrollar en el participante sus habilidades y valores comunicativos a través de la práctica teatral, mediante la creación colectiva, puede resultar una importante aportación a toda comunidad sin importar si esta es del campo o la ciudad.

La labor que realizó el Proyecto de Arte Escénico Popular va más allá del entorno rural: está estructurado de manera que todos puedan acceder a él, pone énfasis en desarrollar las capacidades de comunicación tanto individuales como grupales, está preocupado por tratar los temas que interesan a la comunidad y difundir sus ideas a todos los integrantes de ella. Además de ser un dispositivo que permite independencia de un coordinador externo una vez

que se han aprendido las bases; es decir, les permite total libertad de organización y los hace adueñarse de sus herramientas para no depender de nadie más.

Un teatrista comprometido no necesita irse a lugares remotos en busca de comunidades vulnerables, la ciudad misma ha generado muchas de ellas. Por todo lo anterior me parece que el trabajo realizado por el Proyecto de Arte Escénico Popular es vigente y podemos ponerlo en práctica tanto en comunidades rurales como urbanas, puesto que en él encontramos las herramientas para estructurar un taller de teatro comprometido a la vez con la situación comunitaria y la calidad artística.

Con base en esta reflexión, a continuación presento una propuesta de Taller de Arte Escénico Popular. Cabe aclarar que aún no la he puesto en práctica tal cual la presento, pero tiene bases firmes tanto en mi experiencia como tallerista del Faro del Viento, como en la información que recopilé sobre dicho proyecto. La sitúo en el Faro porque es uno de los lugares que se ha preocupado por llegar a las comunidades en situación vulnerable y del que conozco su forma de trabajo, pero es aplicable para todo tipo de espacio dedicado a la difusión cultural en comunidades. La propuesta de taller que presento a continuación está estructurada en un “Cuadro Descriptivo”, que es el formato en que se presentan los cursos a las instituciones, este cuadro consta de una justificación, objetivos, lista de materiales, requerimientos técnicos, guión de contenidos, metodología y un cuadro desglosado donde se expone la manera en que se impartirán los contenidos y el tiempo que requiere cada tema con el fin de concretar por escrito la metodología y objetivos del taller.

4.2 Propuesta de taller de Arte Escénico Popular para la Red de Faros

Nombre del profesor: Ana Daniela Mattes Mejía

Justificación

El principal objetivo de la red de Faros del Distrito Federal es descentralizar el arte y promover la participación activa de la comunidad en la cultura. Estos espacios han resultado muy exitosos y han logrado gran convocatoria entre gente de todos los sectores económicos en los alrededores de cada Faro, volviéndose un punto de encuentro importante; sin embargo, se han enfocado en ofrecer talleres que introducen a la práctica de una disciplina artística y en presentar expresiones artísticas de calidad. Si bien, esto ha hecho a la comunidad partícipe de los beneficios que la práctica artística trae consigo, es necesario que ésta se apropie de los medios creativos para que se cumpla cabalmente el objetivo. Para ello es necesario que los talleres del faro generen individuos capaces de continuar desarrollando las habilidades que adquirieron sin necesidad de continuar bajo la coordinación de un externo.

Además, dado que cada Faro se ubica en localidades con problemáticas sociales particulares, es importante promoverlo como punto de encuentro y de comunicación intercomunitaria, donde se puedan dialogar los conflictos del lugar.

Como respuesta a esta problemática propongo la realización de un taller de teatro comunitario, donde participen los adultos de la comunidad y traten los temas que les interesa exponer al resto de la comunidad, desde su propio punto de vista. Este taller tomará como base los trabajos realizados por el Proyecto de Arte Escénico Popular, cuyo método de creación les permitirá, en caso de decidirlo, continuar trabajando sin necesidad de un maestro a cargo. Además, el participante desarrollará una serie de habilidades comunicativas que la práctica del teatro trae consigo y que promueven la sana convivencia en sociedad.

Objetivos

Objetivo General: Promover la apropiación y participación activa en la cultura.

- Realizar prácticas escénicas que promuevan la organización y el diálogo al interior de la comunidad.
- Que el participante valore y experimente el teatro como instrumento de autoconocimiento, expresión y difusión de ideas.
- Que desarrolle habilidades generales que le permitan comunicarse con mayor eficacia.
- Asimismo que practique valores que mejoren su convivencia en sociedad.

Población a la que va dirigida el taller:

Personas de 18 años en adelante.

Lista de materiales:

- Fichas de trabajo
- Plumas
- Pelotas pequeñas
- Colchonetas
- Instrumentos musicales
- Escenas u obras cortas con los distintos géneros dramáticos relacionadas con las temáticas de la comunidad.
- Recortes, material de dibujo.
- Material reciclado.

Requerimientos Técnicos

- Espacio amplio y limpio
- Grabadora
- Música variada

Guión de contenidos:

Fundamentos teóricos

- Función social del arte
- Nociones básicas de estructura dramática
- Los géneros dramáticos

Preparación para la escena

- Estado de disponibilidad
- El lenguaje teatral

Creación Colectiva

- Selección del tema central y temas secundarios
- Exploración y desarrollo del conflicto
- Conformación de la historia
- Preparación del espectáculo
- Presentación a público
- Afinación de la historia a partir de la presentación**

Metodología:

El taller estará dividido en dos fases: exploración y práctica escénica comunitaria. No hay un tiempo determinado de duración para cada una de las fases, el paso de una fase a otra depende de la evolución del grupo. Asimismo, cada sesión estará dividida en tres partes: preparación del actor (en ella se busca llegar al estado de disponibilidad), improvisación y análisis.

4.3 Carta descriptiva

Taller de Arte Escénico Popular Duración: 72 horas

Objetivos	Contenidos	Actividades	Recursos	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> -Sentar las bases del trabajo a realizar en el taller -Conocer los objetivos individuales de los participantes. -Favorecer la integración del grupo. 	<p>Presentación del taller</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Exposición por parte del tallerista. -Presentación personal -Creación de una ficha de identificación -Dinámicas de integración. 	<ul style="list-style-type: none"> -Fichas de trabajo -Plumas -Pelotas pequeñas -Música variada 	<p>2 horas</p>
<ul style="list-style-type: none"> -Reconocer la importancia y alcances del arte. 	<p>Fundamentos teóricos</p> <ul style="list-style-type: none"> -Función social del arte 	<ul style="list-style-type: none"> -Ejercicios de desinhibición y creatividad. -Compartir opiniones y 		<p>2 horas</p>

<p>-Conocer los elementos de un texto dramático y las partes que lo componen.</p> <p>-Ser capaz de realizar ejercicios escénicos completos, interesantes y claros a nivel estructural.</p>	<p>-Nociones básicas de estructura dramática</p>	<p>experiencias que les producen estos ejercicios. Basándose en los ejercicios, llegar a conclusiones grupales sobre los efectos del arte en individuos y grupos.</p> <p>-Improvisaciones sobre un tema particular.</p> <p>-Del análisis estructural de las improvisaciones realizado en grupo, se sacarán conclusiones sobre los elementos que debe contener una improvisación.</p> <p>-Se volverán a realizar las improvisaciones tomando en cuenta las pautas acordadas.</p>		<p>2 horas</p>
--	--	---	--	----------------

<p>-Caracterizar y diferenciar los géneros dramáticos.</p>	<p>-Los géneros dramáticos</p>	<p>-Se formarán grupos y cada uno recibirá una escena u obra corta con un género particular. La leerán en grupo y harán una improvisación rescatando los momentos más importantes de ella.</p> <p>-Se tomarán conclusiones en grupo sobre lo que es un género y las características de cada uno.</p> <p>-Exposición del tallerista.</p> <p>-Improvisaciones temáticas apuntando a un género específico.</p>	<p>-Escenas u obras cortas con los distintos géneros dramáticos relacionadas con el contexto comunitario.</p>	<p>6 horas</p>
--	--------------------------------	---	---	----------------

<p>-Generar la actitud requerida para realizar ejercicios escénicos comprometidos.</p> <p>-Que cada participante reconozca los mecanismos que lo llevan al estado de disponibilidad.</p>	<p>Preparación para la escena</p> <p>-Estado de disponibilidad</p>	<p>-Ejercicios destinados a trabajar la respiración, concentración y relajación.</p> <p>-El participante llevará una bitácora para identificar los ejercicios que lo colocan en estado buscado.</p>		<p>7 horas</p>
<p>-Hacer conciencia de las herramientas con que se cuenta para comunicarse desde el escenario.</p>	<p>-El lenguaje teatral</p>	<p>-</p> <p>Exploraciones corporales, verbales y espaciales tanto individuales como en conjunto para conocer los recursos individuales y usarlos en las improvisaciones.</p>		<p>7 horas</p>

<p>-Conocer los temas que interesan al grupo.</p> <p>-Seleccionar un tema que interese a todos y relacionarlo por afinidad e interés con un par de temas secundarios.</p> <p>-Ser capaz de trabajar en equipo y valorar las opiniones de todos como valiosas.</p> <p>-Tratar el conflicto desde diversos enfoques para encontrar la versión más realista e ilustradora.</p>	<p>Creación Colectiva</p> <p>-Selección del tema central y temas secundarios</p> <p>-Exploración y desarrollo del conflicto</p>	<p>-Improvisaciones temáticas.</p> <p>-Mesas redondas.</p> <p>-Exposición por parte de los participantes.</p> <p>-Improvisaciones tanto en grupos pequeños, como con todos los participantes.</p> <p>-Aproximaciones sensibles al conflicto: collage, dibujo, danza, performance.</p> <p>-Mesa redonda.</p>		<p>12 horas</p> <p>6 horas</p>
--	---	--	--	-----------------------------------

<p>-Dar estructura dramática a una selección de improvisaciones hechas sobre el conflicto.</p>	<p>-Conformación de la historia</p>	<p>-Ensayos con distintas versiones posibles. -Mesa redonda.</p>	<p>-Recortes, material de dibujo.</p>	<p>6 horas</p>
<p>-Elegir y preparar la utilería, vestuario, escenografía, iluminación y música que se ocuparán en la presentación a público.</p>	<p>-Preparación del espectáculo</p>	<p>-Preparación de un guión de producción. -Buscar entre los miembros del grupo y la comunidad quien pueda prestar/donar lo que se requiera. -Elaboración de lo que no se consiga, con materiales reciclados o donados. -Ensayo general</p>	<p>-Material reciclado.</p>	<p>8 horas</p>
<p>-Enfrentar el trabajo a un público que comparta la</p>	<p>-Presentación a público</p>	<p>-Preparar una estrategia de difusión en la</p>		<p>6 horas</p>

<p>situación expuesta en la obra.</p> <ul style="list-style-type: none">-Conocer las opiniones del público sobre el tema expuesto y la manera en que se abordó.		<p>comunidad, que contemple los recursos con que se cuenta y llevarla a cabo.</p> <ul style="list-style-type: none">-Presentación de la práctica escénica en al menos dos foros distintos.-Conversación con el público para conocer sus opiniones.		
<ul style="list-style-type: none">-Evaluar el trabajo realizado durante el taller.-Analizar los comentarios recibidos y decidir los cambios que requieren hacerse.-Tomar decisiones y generar estrategias para el futuro del grupo.	<ul style="list-style-type: none">-Afinación de la historia a partir de la presentación	<ul style="list-style-type: none">-Mesa redonda.-Evaluación personal y grupal.		<p>2 horas</p>

Consideraciones generales:

- El taller está dirigido a adultos y tiene un cupo de entre seis y quince participantes.
- Es necesario acudir con ropa de trabajo (pants) y tenis.
- Presentar al inicio una constancia de salud.

Conclusiones

El trabajo docente puede ser enfocado desde diversos ángulos más allá de los diferentes métodos estudiados en la carrera; cada nuevo grupo presenta necesidades y posibilidades de creación diferentes. Es importante hacer un análisis del lugar y la comunidad a la que se va a destinar cualquier curso de teatro y tener claros los intereses de la población que acude a ellos, sin dar por sentado el enfoque desde el que se impartirá. Para ello es muy valioso y necesario estudiar el trabajo que se ha realizado por mexicanos en diversas comunidades. Particularmente, la experiencia que aporta el Proyecto de Arte Escénico Popular resulta una invitación a reconsiderar los alcances que la labor cultural puede tener al interior de una comunidad así como las habilidades y valores que desarrolla el ejercicio del teatro en quien lo practica.

Como vimos, este proyecto fue auspiciado por una institución que buscaba hacer conscientes a campesinos e indígenas de sus raíces culturales, para que se apropiaran de ellas y obtuvieran todos los beneficios que su práctica trae consigo. Después de varios intentos se llegó a la conformación de un método de enseñanza y creación teatral que permite la práctica del teatro a gente con diversas culturas, formación y edades; poniendo énfasis en el desarrollo de habilidades de comunicación y trabajo en equipo mediante la práctica del teatro, habilidades básicas para la toma de decisiones y acciones en comunidad. Fueron necesarios años de trabajo para llegar a este método.

El Proyecto de Arte Escénico Popular, de algún modo, repitió el mismo proceso que han seguido diversos grupos interesados en la creación de teatro consciente y comprometido con su entorno, como lo son los grupos del Nuevo Teatro Popular Latinoamericano. Resulta valiosa la realización de trabajos como el presente, para recopilar la información del trabajo teatral que se ha hecho y evitar que se siga empezando desde cero cada vez que se quiere hacer teatro comunitario.

Asimismo, el estudio de este grupo de teatro reveló que el alcance de su trabajo no se limita al área rural, sino que cualquier comunidad puede sacar provecho de la práctica del teatro a la manera en que lo hizo el Proyecto de Arte Escénico Popular debido a su interés en

el desarrollo de la comunidad y el respeto a la diversidad cultural. Toda comunidad puede ser beneficiada de la creación de un punto de encuentro, en el que se pueden externar ideas sobre la manera de mejorar su comunidad y su expresión creativa a través de una obra de teatro.

La principal aportación del Proyecto de Arte Escénico Popular es la toma de conciencia que hicieron sobre los “estados” requeridos para la creación, que son los mismos que se requieren para tener una comunicación efectiva y llegar a acuerdos, a “crear” un acuerdo. Mediante el método desarrollado por ellos estos “estados” son ampliados y explorados desde los distintos ángulos que componen la verdadera comunicación. También se hace una invitación al individuo a sacar sus propias conclusiones sobre ellas y contrastarlas con la experiencia del otro. Es así como se contribuye a la generación de conocimiento sobre sí y la comunicación misma, básica para toda comunidad. De esta manera se probó la eficiencia del teatro como laboratorio de ideas. Por todo lo anterior, opino que el método de creación formulado por el Proyecto de Arte Escénico Popular es vigente y muy valioso, nos provee de una herramienta para estructurar una labor de enseñanza y creación teatral comprometida.

Esta tesina ofrece una propuesta de taller para trabajar en comunidad con base en el trabajo del Proyecto de Arte Escénico Popular, con la intención de ofrecer soluciones a quienes se enfrenten a la enseñanza teatral en espacios donde los intereses del grupo sean comunitarios. No obstante, ningún taller que se encuentre escrito va a ser totalmente lo que el grupo en particular requiere. La experiencia docente es una oportunidad creativa como tal que inicia desde el momento de su planeación, la cual no se da por terminada en el escritorio, sino que debe permanecer abierta a la modificación surgida del diálogo con los participantes. El dispositivo adoptado por los grupos del Nuevo Teatro Popular, siempre apunta a generar un público activo, interesado, analítico para que se adueñen de sus recursos y los ocupen a su favor. Me parece importante mantener ésa mentalidad en el momento de preparar nuestras clases y propiciar la formación de estudiantes y públicos que deciden participar en la cultura, que se saben partícipes de ella y no únicamente receptores de productos culturales.

Bibliografía

Adame Hernández, Domingo. "Análisis crítico del movimiento de teatro rural con fines sociales en México (1932-1982) y de sus perspectivas actuales". Tesis Licenciatura (Licenciado en Literatura Dramática y Teatro). México, D.F: UNAM, 1984.

Agudelo Olarte, Gina Patricia. *Juegos teatrales: sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación*. Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio, 2006.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2*. México: Planeta, 1998.

Beverido Duhault, Francisco. *Taller de actuación*. México: Escenología, 1997.

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: De la flor, 1974.

Colombres, Adolfo. *Manual del promotor cultural*. México: Centro cultural mazahua, 1980.

El Merolico. Boletín de AEP. 5° núm. Inédito. Archivo de la DGCP, 1978.

Encinas Rodríguez, Alejandro. *Reporte y cronología del movimiento campesino e indígena*. Chapingo, Edo. Mex.: Universidad Autónoma de Chapingo, 1983.

Frischman, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1990.

Harvey, Edwin. *Derechos culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid: Tecnos: Quinto centenario, 1990. (a)

Harvey, Edwin. *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo: Aspectos institucionales*.

Madrid, Tecnos: Quinto centenario, 1990. (b)

Informe de labores de la DGCP del 1° de septiembre de 1980 al 31 de mayo de 1981. Así como lo previsto del 1° de junio al 31 de agosto del año en curso. Inédito. Archivo de la DGCP, 1981.

Meyer, Lorenzo. “De la estabilidad al cambio”. En *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.

Meyer, Germán. *Cuaderno de teatro campesino*. Inédito. Archivo de la DGCP, 1985 (b).

Partida Tayzan, Armando. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México: INBA: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.

Scheffler Hudlet, Lilian. “Alberto Beltrán, entre la creación y la gestión” en *Antología sobre las culturas populares e indígenas: Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción: segunda etapa*. México, DF: CONACULTA, Culturas Populares e Indígenas, 2005.

Stavenhagen, Rodolfo y Margarita Nolasco (Coord.) *Política Cultural para un país multiétnico: coloquio sobre problemas educativos y culturales en una sociedad multiétnica*. México: Dirección General de Culturas Populares, 1988.

Torres Magaña, Juan Ricardo. “Veinte años de culturas populares en México. Arte Escénico Popular: Y llega siempre”. Archivo de la DGCP, sin fecha. Inédito.

Versenyi, Adam. *El teatro en América Latina*. North Carolina: Cambridge University Press, 1993.

Weiss, Judith [et al] *Latin american popular theatre: The first five centuries*. Albuquerque: University of New Mexico, 1993.

Zolla, Carlos. *Los pueblos indígenas de México: 100 preguntas*. México: UNAM, Programa Universitario México Nación Multicultural, 2004.

Revistas

Navarro, Francisco. "El teatro comunidad (antecedentes y formas de trabajo)" En Repertorio, Universidad Autónoma de Querétaro, número 9-10-11, agosto 1989.

Meyer, Germán. "Caminando los senderos de una experiencia de promoción teatral en el campo", Escénica, no. 4-5, septiembre 1983.

Meyer, Germán. "Entre leyendas y despojos. Un movimiento de Teatro Indígena". En La Cabra: revista de teatro. 3a época, no. 16-17 (ene.-feb. 1980).

Navarro, Francisco. "El teatro comunidad (antecedentes y formas de trabajo)" En Repertorio, Universidad Autónoma de Querétaro, número 9-10-11, agosto 1989.

Ruiz, Soledad. "La Brigada Xicotencatl, grupo teatral campesino". En La Cabra: revista de teatro. 3a época, no. 16-17 (ene.-feb. 1980).

Valencia, Rodolfo. "Metodología del teatro campesino". En Acotación, Boletín CITRU, no.3, enero-junio 1992.

Valencia, Rodolfo. "Teatro y nación". En Documenta, CITRU (teatro mexicano e investigación), no. 3, nov. 1996.

Referencias electrónicas

De Ita, Fernando. "La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en México". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol. 25, No. 2: Spring:1992. <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/91> [Consulta: 3 febrero 2012].

Del-Río Reyes, Marcela. "Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol. 33, No. 1 Fall 1999. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/106> [Consulta: 4 febrero 2012].

Dowling, John. "The Mexico City Theatre, 1969". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol.3, No. 2: Spring 1970. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/46> [Consulta: 1 febrero 2012].

Mendoza López, Margarita. "Apuntes sobre el financiamiento y costos de la producción teatral en la ciudad de México durante el año de 1976". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol.11, No. 1:Fall 1977. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/61> [Consulta: 3 febrero 2012].

Nigro, Kirsten F. "Modern Mexican Theatre". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol.18, No. 2: Spring 1985. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/77> [Consulta: 3 febrero 2012].

Rascón Banda, Víctor Hugo. "Nueva dramaturgia mexicana". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol.18, No. 2: Spring 1985. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/77> [Consulta: 3 febrero 2012].

Ronald D. Burgess. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol.18, No. 2: Spring 1985. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/77> [Consulta: 3 febrero 2012].

Sanz Jara, Eva. "*La crisis del indigenismo mexicano: Antropólogos críticos y asociaciones indígenas (1968-1994)*" [en línea] *Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Alcalá*. Marzo 2010. No. 12. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3664189> [Consulta: 30 enero 2012].

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. "Nueva dramaturgia mexicana". [En línea] Latin American Theatre Review, North America. Vol.18, No. 1: Fall 1984. Disponible en:

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/76> [Consulta: 2 febrero 2012].

UNESCO. “Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural” En *Actas de la Conferencia General 19.a reunión Nairobi, 26 de octubre - 30 de noviembre de 1976. Volumen 1 Resoluciones*. [en línea] París, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1977. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114038s.pdf#page=146> [Consulta: 12 junio 2011].

Libros consultados

Acuña, René. *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979.

Aguilar Balderas, Tannia Ángela. *Arte escénico popular: promoción teatral y una propuesta escénica*. Tesis Licenciatura (Licenciado en Literatura Dramática y Teatro). México: UNAM, 2000.

Calderón Sosa, Ligia Evangelina. *Compañía de teatro en vecindades; una propuesta de teatro popular mexicano*. Tesis Licenciatura (Licenciado en Literatura Dramática y Teatro). México: UNAM, 2001.

Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. Hidalgo: Instituto Hidalguense de la Cultura (Escenología), 1993.

García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalvo, 1977.

Herrera Flores, Iván. *Rodolfo Valencia en el teatro, su trabajo y su método*. Tesis Licenciatura (Licenciado en Literatura Dramática y Teatro). México: UNAM, 2006.

Krauze, Enrique. *Los sexenios*. México: Clío, 1990. Serie México Siglo XX. Vol. 2 Tomo II.

Mejía Piñeros, María Consuelo/ Sergio Sarmiento Silva. *La lucha indígena: un reto a la ortodoxia*. México: Siglo XXI, 1987.

Memoria del encuentro nacional en torno al teatro campesino e indígena. Inédito. Archivo de la DGCP, 1985.

Ortiz Bulle Goyri, Alejandro Gerardo. *El laberinto de la vecindad: una experiencia de teatro popular*. Tesis Licenciatura (Licenciado en Literatura Dramática y Teatro). México: UNAM, 1985.

Ramos Higuera, Nubia. *Políticas de comunicación para las culturas populares en México (1978-2006)*. Tesis de la Maestría en Comunicación. México: UNAM, 2007.

Stavenhagen, Rodolfo. *La cuestión étnica*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, 2001.