

Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA CARPA GEODESICA COMO MANIFESTACION

TEATRAL UNIVERSITARIA



[Handwritten signature]

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A:

Abraham Isidro Clavel López

MEXICO, D. F.

1982



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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

C O N T E N I D O

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
a) SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LA CARPA GEODÉSICA .	1
b) APOYO A GRUPOS INDEPENDIENTES	5
NOTAS	10
I. EL SURGIMIENTO DE LA CARPA GEODÉSICA	
<u>Introducción</u>	12
A. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CARPA EN MÉXICO	14
B. ANTECEDENTES DE LA CARPA GEODÉSICA.	20
C. INICIO DEL EXPERIMENTO TEATRAL	21
NOTAS	34
II. RESCATE DE LAS RAÍCES DEL TEATRO POPULAR MEXICANO	
<u>Introducción</u>	36
A. TEATRO PREHISPÁNICO.	38
B. TEATRO MISIONARIO	40
C. LA REVISTA POLÍTICA.	42
NOTAS	55
III. EL REPERTORIO	
<u>Introducción</u>	57
A. LAS TANDAS DEL TLANCUALEJO	58
B. REVISTAS POLÍTICAS	74
C. TEATRO PARA NIÑOS	85
D. EL GRUPO "UO".	90
NOTAS	102
IV. TRASCENDENCIA SOCIAL DE LA CARPA GEODÉSICA	
<u>Introducción</u>	109
A. PROYECCIÓN SOCIAL	111
B. EL C.I.E.- ATL	113
NOTAS	118
COMENTARIO FINAL.	120
NOTAS	122
BIBLIOGRAFÍA	123

...en los países de difícil destino, como México, es preciso abrir el teatro como una herida, "para que todas las represiones, todos los silencios, toda la inferioridad ambiciosa de una raza en proceso de crearse a sí misma, todos los sentimientos perdidos, corrompidos en la oscura entraña de una nacionalidad entre dos sombras puedan, al fin, respirar por la herida."

Rodolfo Usigli, "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática" (1947) en El Gesticulador.

I N T R O D U C C I Ó N

a) SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LA CARPA GEODÉSICA

El estudio y la práctica del teatro a partir de sus orígenes occidentales, con apoyo en las teorías dramáticas universales y en las diversas escuelas de actuación han sido tareas ampliamente acometidas.

Sin embargo, la problemática del arte latinoamericano contemporáneo plantea el reencuentro con sus horizontes culturales mestizos y también con sus raíces prehispánicas a fin de obtener un sentido congruente con la realidad actual de estos pueblos. Pero aun cuando los grandes hombres de la cultura en América Latina han luchado siempre por la creación de un teatro con identidad propia, puede decirse que todavía no se ha logrado plenamente afirmar esa identidad con el hombre que se desarrolla dentro de un nuevo humanismo latinoamericano.

No obstante, han surgido en este ámbito, particularmente en México, propuestas estéticas que abordan las manifestaciones teatrales universales desde una perspectiva propia. Con esta tendencia han surgido en los últimos años diferentes grupos artísticos que pugnan por la definición de un arte que se construya a medida de los valores nacionales. Así,

el arte teatral ha experimentado un giro hacia esta dirección merced a que sus investigadores han puesto la mira en la búsqueda de los ingredientes que conforman la nacionalidad mexicana para encontrar la verdadera identidad cultural del pueblo. Y la Universidad Nacional Autónoma de México se ha colocado siempre a la vanguardia en ese campo; en ella se han producido los movimientos más importantes de investigación y experimentación teatrales. Uno de éstos fue el laboratorio teatral "Carpa Geodésica" que rescató las raíces del teatro popular mexicano y las sometió a ensayo en la escena.

Con este nombre se conoció al equipo de universitarios que generó una actividad artística la cual pretendió unir los elementos 'culto' y 'popular' del arte escénico para la consecución de un teatro auténticamente popular identificado con la verdad social, y asimismo, obtener los mecanismos que permitieran establecer una comunicación directa con el público mediante el dominio de las teorías dramáticas y de las técnicas histriónicas.

Este movimiento nació en el seno del claustro universitario en 1975. Desde ese momento se quería romper con el marco académico para salir en busca de diferentes públicos, en especial el de las masas y probar con lo popular ante ellas. Al encontrarse con que dicho teatro podía funcionar con buenos resultados el trabajo se abocó de lleno hacia este auditorio. Por lo tanto, la Carpa Geodésica se propuso, como foro abierto e independiente, la tarea de realizar la producción y promoción de un teatro que adoptara un compromiso social con

las masas. En esa labor se mantuvo hasta 1981 en que suspendió sus actividades para ser ampliada y remodelada en sus instalaciones, cumpliendo así, un ciclo en esa primera etapa de su vida; de tal manera que las subsecuentes páginas describen sucintamente las actividades llevadas a cabo por ese centro en el periodo de tiempo delimitado.

Ya que se hablará constantemente de movimiento a lo largo de este escrito, se entiende por ello una manifestación que surge de sus propios antecedentes lógicos empleando un método de trabajo a fin de proponer una concepción (un cambio en cierto modo) que es aceptada o rechazada por los demás y que genera la acción por la acción misma alcanzando cierta trascendencia en la sociedad.

Por otro lado, este trabajo, el primero en su condición sobre dicho asunto, es también el resultado de la experiencia personal de haber participado en aquella labor colectiva durante tres años; sin embargo, no pretende ser un análisis de ese movimiento, sino únicamente la exposición del mismo como una manifestación teatral universitaria de carácter popular. Su configuración trata de seguir un orden cronológico a la evolución del experimento desde sus antecedentes con el apoyo en la investigación, gestación y desarrollo hasta la función social que ejerció en la comunidad; de modo que se ofrezca con ello una visión general tanto de las partes como del conjunto y un poco el significado de este hecho teatral.

La función de la Carpa Geodésica como movimiento teatral en su primer ciclo fue la labor de una Asociación Civil

(Teatro de Papel) y de un grupo de universitarios con una gran calidad humana y con espíritu de servicio que han ofrecido su colaboración de una manera desinteresada y con el solo afán de servir al arte y a su comunidad. Cada elemento, con su participación democrática, fue parte importante en el mecanismo complejo de ese equipo; se consolidó así, una unidad grupal capaz de resolver los problemas que devenían con la realización de la tarea. La dirección de ese trabajo se debió al maestro Ignacio C. Merino Lanzilotti. Así, la Carpa Geodésica logró distinguirse entre los experimentos escénicos en México como una concepción estética comprometida en la búsqueda de la identidad cultural nacional.

La Carpa Geodésica se consolidó con su trabajo como foro abierto a las distintas manifestaciones ideológicas, tanto de sus integrantes como de otros grupos que buscan medios de expresión para lograr una identificación con el público. La constante preparación de sus artistas la llevó a ofrecer una buena calidad en sus funciones en los niveles experimental y profesional. En este sentido, dicho centro cultural ha cumplido con una labor social en el campo artístico y cultural sirviendo principalmente a grupos artísticos y a clases sociales con pocas oportunidades y con menores recursos económicos.

Sin embargo, la condición de foro abierto significó un riesgo en el cumplimiento de la función social contraída, ya que ninguna institución -con excepción de la Universidad Nacional en los primeros años y en forma muy restringida el FONAPAS- apoyó el trabajo de la Carpa Geodésica, debido a su

posición ideológica abierta e independiente. En consecuencia, tuvo que enfrentarse a los problemas inmanentes a la experimentación artística sólo con los recursos de que disponía.¹

El único compromiso social que aceptó ese movimiento artístico lo contrajo con el hombre de la nueva sociedad latinoamericana de compenetración en sus problemas; por ello, planteó la necesidad de sensibilizar al individuo para educarlo conforme a su realidad, y asumió la tarea de llevar su trabajo hasta donde se le urgía: en pueblos, en barrios, en plazas, en las calles o en centros escolares y laborales.

b) APOYO A GRUPOS INDEPENDIENTES

La Carpa Geodésica siempre defendió los distintos movimientos populares en sus luchas sociales. Sus grupos artísticos estuvieron conscientes de esa necesidad y realizaron un teatro que fungió como instrumento de sensibilización, y a veces, de concientización social, y también como factor de cambio en esas luchas. Así, al llevar dicha labor a las clases marginadas, la Carpa contribuyó al proceso social de integración de esos grupos humanos. El alto grado de recepción del auditorio facilitaba la tarea, su respuesta era positiva e inmediata; la comunicación se daba plenamente.

Igualmente, desde este foro abierto se lanzaron proclamas de solidaridad hacia los pueblos latinoamericanos en conflicto por la transformación de sus condiciones sociales de pobreza. La Carpa acogió a diferentes grupos y a artistas nacionales y extranjeros (algunos de éstos últimos refugiados

en México) que así expresaron su emoción de identidad y el reclamo de la libertad para sus pueblos.

Por otra parte, diversos movimientos estudiantiles encontraron en la Carpa Geodésica apoyo y promoción para el logro de sus fines. Así ocurrió con el Primer Congreso Nacional de Estudiantes y Profesionales del Teatro (CONTE), en el que a iniciativa e invitación de la Carpa Geodésica un nutrido grupo de profesores, estudiantes y egresados de las carreras de arte teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (I.N.B.A.) y de literatura dramática y teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, junto con otros grupos profesionales buscaron el acercamiento y el intercambio de opiniones para encontrar soluciones a sus múltiples necesidades y demandas. Este núcleo de teatristas hizo patente la necesidad de escapar a la mecánica comercialista represiva de las artes en México, y pugnaron porque tanto las instituciones como la sociedad reconocieran al teatro en los niveles técnico y superior como una profesión.²

Asimismo, la Carpa Geodésica ha venido impulsando y promoviendo a numerosos grupos independientes, experimentales y profesionales al ofrecerles la oportunidad de presentarse en su escenario para buscar la comunicación con el público. De esta manera, esos grupos obtuvieron ahí, en muchas ocasiones, sus primeras experiencias ante el auditorio; con lo cual, el foro de la Carpa Geodésica se convirtió en semillero y plataforma de lanzamiento de nuevos valores del arte contemporáneo.

Durante los años 1975 y 1976 sólo se presentaron en la

Carpa Geodésica sus grupos de repertorio (un promedio de cien elementos activos) cuyos trabajos se describirán en el capítulo tercero. A partir de 1977 además de estas actividades, la Carpa incluyó en su programación a otros grupos de teatro, música, danza, pantomima, poesía, ópera, marionetas, títeres, payasos, cine-clubes, estudiantinas y conferencias. Con ellos cubrió una cartelera con un promedio de quince espectáculos diferentes a la semana, en particular de 1978 a 1981. Todo el movimiento cultural que generó la Carpa Geodésica fue seguido por un público propio, compuesto por jóvenes en su mayoría; de tal manera que hasta la última temporada de 1981, tanto en giras como en su propio local, sus espectáculos -un total de cuatro mil funciones- fueron vistos por un millón de espectadores aproximadamente.

En la siguiente lista aparecen, en un orden no específico,³ los nombres de los grupos (algunos con elencos hasta de setenta integrantes) y personalidades invitados (nacionales y extranjeros) que se presentaron en el foro de la Carpa Geodésica entre 1977 y 1981; algunos de ellos en función especial y otros en una o varias temporadas (enero-abril, junio-septiembre y octubre-diciembre) ofreciendo de uno hasta cinco trabajos diferentes:

Atenhor; Teatro de Sombras de París; Wolf Ruvinskis; Marco Su; Alfredo Atayde; Renato Leduc; Chen Kai; María Conesa; Cristina Ortosa; Margarita Gordon; Juan José Calata yud; Nan Redi; Brigada Xicoténcatl; Teatro Campesino de Tlaxcala (Soledad Ruiz); Viraje; Noel Nicola; Zumbón; Olean Morris; Coquí; Saltimbanqui; Time; Sergio Jiménez; Griselle; Conjunto Folklórico Maestrial (Pedro Alonso); Los Huincas; Octubre; 'Victor Jara'; On'ta; Ballet Folklórico Mexicano, A.L.; OOOO; Dora Cadavid; Javier Alcázar; Pietro Gardoni; Ignacio Avalos; Briseño, Hebe, Carrasco y

Flores; Sergio López; Nisaya; A.D.A.; Jorge Ortiz; Triángulo; Javier Díaz Dueñas; Hermanos Rincón; Piloncillo; La Chispa; Compañía Mexicana de Opera, A.C. (Kurt Hermann Wilhelm); Encuentro de Compositores (Alberto Catani); Rafael Ruiz de Velasco; Paco Tulo; La Nopalera; Amparo Ochoa; Crescencio Lucio; Pablo Milanés; José Antonio Méndez; Pedro Loredo; Felio Eliel; Alicia Aguilar; Shenda Román; Los Kaluriz; Fátima del Rosario Pérez Cuevas; José Luis Ortiz; Sur; Zopilote; Patricio Manns; Camerata Mandolinas Melódicas; Taller Coreográfico de la U.N.A.M.; Lorna Burdsall; Carlos Malcom; Camerata Prematurus; Escuadra (Mercedes de la Cruz); Teatral Independiente (Manuel Bauche Alcalde); Alberto Risquez; Dueto Maya-Quiché; Los Juglares; Antonio Avitia Hernández; Marco Crisben; Teatro de la Barbaridad; Arte Escénico Popular; Oliverio Castañeda de Guatemala; Poesía Coral de la E.N.P. (5); Gisela Tolle; Titular de Teatro Estudiantil de la E.N.P. (4); Sacudobotas (Horacio Rendi); Ilusión Escénica, A.C. (Martha Navarro-José Palacios); Circo, Maroma y Teatro; Taller de Teatro Atlántico (Sergio Red); Sper (de espectadores); Un Siglo Después; Tercia; Vía Láctea; Arbol; Jorge Treviño; Mario Lavista; Guadalupe Amor; Orbis Tertius; Alfredo Joskowicz; Carlo Grandi; Necesidad de Arte; Martha Jean Claude; Ballet de Celaya; Colombia; Julia Marichal; Magia y Realidad; Nalga y Pantorrilla; Danza Moderna de Costa Rica; Mitzli Show; Coro Juan D. Tercero; Victoria Santa Cruz; Un Viejo Amor; Naranja Dulce; 'Eva Perón de'; 'El Canto del Cisne'; Carlos Pouliet; María Anzures; Gnomon; De la Tribu; Cuarteto de Jazz Contemporáneo; Doble 'B'; Música Folklórica de E.U.; Coro de la Viga; Salomé; Jazz de la U.A.P.; Blues y Baladas de E.U.; Pío; Coro del C.U.A.M.; La Mandrágora; Dubao-Moin; Carlos Villarreal; Chac-Mool; Teatro de los C.C.H. (varios grupos); Well Fargo; Epsilon; Gerardo Sánchez; Ballet Afro Zulú; Danza Folclórica de la E.N.E.P. (Acatlán); Ti-Feu; Laboratorio Teatral X.R. (Xavier Rojas); Jaranero; Equallis; Concurso de Nuevos Valores (varios grupos de rock); 'Jueves sin Rumbo' (varios grupos musicales); Cesuco; Chava Flores; Teatro Cubano de Acero (Albio Paz); Danza Libre Universitaria; Los Chicahuastles; Asterisco; Los Folkloristas; 'Tocadas y palomazos' (varios grupos de rock); Cuarteto Mexicano de Jazz (Francisco Téllez); Norma Valdez; Kleber Vyera; Teatro del Colegio de Bachilleres; J. Parellí; Taller de Movimiento y Espacio (E.N.E.P., Acatlán); 'El Queso Sagrado'; 'Cíclope de Hernes'; Ballet Azteca Temoc; Cine-Club; Caja de Pandora; 'Ezra Pound'; Mistus; Anchoraas; Los Pancasán; Alternativa: Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México (Rodolfo Reyes-Luis Fandiño); Argh...; Acto Latino; Laboratorio de Artes Escénicas de la U.N.A.M. (Juan Gabriel Moreno); José Vacas; Alfonso Virchez; Los Mimos de Siomero; Caro; Pablo Mandoqui; Tres; Arturo Nava; Jesús Mejía; Eimer Mompotes; Nandyelli; Edmundo Apodaca; Jorge Wagner; Víctor Daniel Pérez; No Idea; Julio A. Moya; Rafael MacIntosh; Margarita Mandoqui; Dolg

res y Eduardo; Dos; Los Saltimbanquis; Sergio Calderón; Shanti Oyarzábal; Gerardo Hernández; Cliserio Rivas; Scaldar; Antonio Utrilla; Skênâ (David Balderrama); Tlatoani; Contrastes; Compañía Mexicana de Teatro Lírico; La Mama (Edy Armando); Auroc; Size; Macehualtin (Juan Manuel Martínez); Teatro Estudio Universitario (Héctor Berthier-Gerardo Hernández-Alejandro Aguirre); Estudiantina de Ingenieros Industriales de Barcelona; Teatro Vivo; José Luis Martínez Maldonado; Eduardo Langagne; Alejandro Pérez; Jesús Colín; Mirta Blostein; Parricidio; Hilario y Micky; Música Afrolatina; La Biblia; Museum; Cristal y Acero; Abril; Dangerous Rhythm; Punto y Aparte (Jaime Estrada); Sergio Wolf; Mimos de la Universidad Regina; Expresión Corporal de la Universidad Anáhuac (José Stepensky-María Amparo Escandón); Freddy Manzo; Teatro del C.C.H., Azcapotzalco (Alejandra Zea); Folklórico Universitario Vini-Cubi; Taller de Teatro Mexicano del C.U.A.M. (María Chavarri); Ballet Mexicano del C.U.A.M.; Tikoon; Mara; Joao Enrique; Compañía de Teatro Contratanto; Javier Báltiz; Guadalupe de García; Taller de Teatro Paidós 19 (Lucio Mayorga); Saché; Candela; Jorge Pérez Valdés-Godina; Ausencia Cruz; Taller de Cine Experimental de la Carpa Geodésica; Malasangre; Institución Teatral El Galpón (Blas Braidot-Atahualpa del Cioppo); Dirección II (Jorge Dizán); Génesis; Nueva Danza de México (Elsy Contreras); Ballet Folklórico Icoos, E.N.P., 5 (Graciela Reyes de Ríos); Julio Herrera; Pilar Pellicer; Cristina Bremer; Tino Contreras; Juan José Arreola; Compañía de Títeres 'Rosete Aranda' (Rosa María Espinal); Contemporary Dance (Ann Axtmann); Ballet Folklórico Infantil de México; Miguel y Mili Bermejo; Mirna Brandán; Perú Negro; Poder Chilango; Lulú Manzano; Roberto Baillet; Mariachi Gama de México; Aída Cuevas; Ballet del I.P.N. (Otilia Cuesta); Lucía Carrera; Ismael Armando; Eduardo y Julieta Piastro; Tina Ballesteros; Laboratorio Universitario de Pantomima; Centro de Investigación y Enseñanza de las Ciencias; Murgas Callejeras, y muchos otros no registrados en los archivos de la Carpa Geodésica, pero cuyo número aproximado, en total, se ha estimado en más de mil grupos presentados a lo largo de los veintisiete años de existencia de Teatro de Papel, A.C. (1955-1982).

Promotores: U.N.A.M. (Dirección General de Difusión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras, Revista Punto de Partida, Escuela Nacional Preparatoria, Colegio de Ciencias y Humanidades); Consejo Delegacional 'Álvaro Obregón'; A.N.U.I.E.S.; Pro-Musa; José Javier Navar; Bloque de Solidaridad Internacionalista; Peña Morelos de Tepito; CONACURT; Luz María Nájera; Embajada de Cuba en México; Ricardo Ucampo; Universidad Autónoma de Guerrero; Jaime Cuevas; Grupo Cultural Nyeti; Producciones P.A.S.; Raúl Díaz; D.D.F. (Dirección General de Acción Social y Cultural); Delegación Azcapotzalco (Tulio Hernández Gómez); Círculo Nacional de Periodistas; Partido Revolucionario Institucional, Secretaría de Acción Social (Manuel Jiménez Guzmán); Hip 70; Casa de Chile, y FONAPAS.⁴

En otro aspecto de su labor, la Asociación Civil Teatro de Papel proporcionó todos los medios necesarios para el adiestramiento constante en la técnica actuacional de sus grupos promovidos en las instalaciones de la Carpa Geodésica. Allí se entrenaron, por citar solamente a sus grupos ("Tlancuajlejo", "Pantomima", Niño" y "Uo"), más de quinientos actores en el género mexicano de histrionismo. Los objetivos de las materias impartidas por maestros y especialistas estuvieron inspirados directamente en la investigación y el análisis de las formas de expresión del pueblo, con lo cual, la Carpa Geodésica se constituyó en una escuela mexicana de actuación en donde se planteaba la necesidad de practicar un teatro de veinticuatro horas. Así, este foro despertó el interés por el teatro en muchos jóvenes, canalizó inquietudes de manifestación escénica y definió vocaciones en los participantes.

N O T A S

1 La infraestructura con que contó la Carpa Geodésica fue sostenida con las cuotas de sus asociados y con los donativos que recibía de sus artistas para la exclusiva recuperación de los gastos de mantenimiento y promoción. Todos los grupos se presentaron libremente y de manera gratuita, pues sólo donaban a la Carpa el diez por ciento de sus ingresos, y en otros casos, absolutamente nada. Con el poco dinero que percibía por estos servicios, la Carpa Geodésica financió muchas producciones, becas para sus grupos promovidos y el pago a los muchos profesores con que contó su escuela de actuación antes de crear el C.I.E.- ATL (1981). Una evaluación realizada en 1981 reveló que para sostener únicamente una escuela en forma se necesitaban ciento noventa y cuatro mil pesos mensuales sin contar los recursos humanos y materiales que estaban disponibles. Y en 1982 fue un argumento definitivo para cerrar el foro abierto el hecho de que Teatro de Papel no podía juntar la suma de 224 000 pesos mensuales para el sostén de la Carpa además de \$123 000. 00 al mes para el subsidio del C.I.E.- ATL. El Consejo Directivo convino en que daría su apoyo al Centro a fin de cristalizar un movimiento de teatristas

conscientes y éticos; en lugar de seguir cayendo en la dinámica de dispersión y pulverización de actividades múltiples que en esta nueva época propiciaba el consumismo cultural-oficial. De hecho, la Carpa Geodésica tampoco podía competir con presupuestos y locales de instituciones oficiales ávidas de actividad cultural a toda costa. Tampoco ninguna institución optó por apoyar económicamente a Teatro de Papel, no obstante reconocer que Carpa Geodésica había logrado generar lo que ninguna dependencia oficial; esto es: un público propio, una escuela, un movimiento.

2 En la Carpa Geodésica se realizó una muestra en pro del Primer Congreso Nacional de Estudiantes y Profesionales del Teatro. En ella participaron más de 600 artistas en 30 puestas en escena de otros tantos grupos independientes cuyas aportaciones económicas de estas funciones hicieron posible su realización. Este Congreso tuvo lugar del 9 al 16 de septiembre de 1979 en el teatro El Galeón. "Los principales problemas giraron, desde un principio, alrededor de tres temas: La función social del teatro, la enseñanza del teatro y la práctica teatral, en base a lo cual se organizaron tres mesas de trabajo". (Armando Partida, "Primer Congreso Nacional de Teatro", La Cabra; revista de teatro: publicación mensual de la Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, III, 16-17, enero-febrero, 1980) p. 31.

3 La razón por la cual no se hizo una clasificación de los nombres citados obedece a que esos artistas se dedican a varias especialidades del arte escénico; ya las combinan en un solo espectáculo, o bien presentan trabajos distintos. El orden tampoco podía ser cronológico porque no existe una fecha exacta a su debut debido a que algunos participantes ya habían trabajado con anterioridad en otros de esos grupos, y en otros casos, en la misma Carpa se formaron muchos de ellos; además de que los ensayos generales servían como audiciones abiertas para el estreno. En los casos en que un grupo no manifestaba nombre alguno, se anotó el de su director.

4 Material de archivo de la Carpa Geodésica proporcionado por Hilda Barrera.

I. EL SURGIMIENTO DE LA CARPA GEODÉSICA

Introducción

La investigación de las raíces del teatro mexicano popular se plantea en la actualidad como una necesidad urgente de ser atendida para continuar la búsqueda de la identidad cultural del pueblo a través de su teatro, y con ello, la de un arte escénico igualmente popular.

Sin embargo, parece ser que ante tal precisión hay pocos interesados en escudriñar en "lo feo" y en "lo sucio", porque a menudo, escarbar en el pasado arroja fétidos olores, y este hecho resulta desagradable a la estrecha visión del mundo de no menos estudiosos que prefieren dar la espalda a lo propio, desechándolo para abrazar otras ideas que se producen en otras diferentes latitudes. Así, aunque produzca vértigo el enfrentarse con esa realidad que encarna nuestra verdadera forma de ser, ahí se encontrarán esos hombres audaces, que aun escasos desgraciadamente, el país necesita para ofrecer una proyección con un sentido coherente de su existencia (su historia) en el mundo y ante el Universo. ¿Y quién mejor que el profesionalista universitario de teatro para llevar a cabo esta difícil pero noble tarea?

Con esa meta precisamente, un grupo de universitarios formado por maestros, estudiantes y egresados de la carrera de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional promovió la realización de un experimento escénico sobre el llamado "género mexicano" de teatro popular. Este pronunciamiento brotó en el seno del claustro universitario; su objetivo fue llevar a la práctica un teatro que estuviera dirigido a las masas populares en donde había tenido su cuna de nacimiento e inspiración aquel género mexicano, y así, devolver al pueblo lo que es suyo. Para tal efecto, este proyecto debió salir del ámbito académico a fin de encontrarse con ese destinatario, aguardando las motivaciones que despertaría en él para entregársele en el caso de ser aceptado.

Para llevar a la práctica dicha manifestación, se investigó en las raíces del teatro popular mexicano y en sus formas de expresión con el fin de poder interpretar con certeza nuestra realidad social.

Con la pretensión de unir los elementos cultos y populares del arte universal, con el apoyo en los antecedentes en esta materia de la cultura náhuatl y aplicados a la realidad mexicana actual, se buscó cultivar 'lo popular' en vez de vulgarizar 'lo culto' como hasta entonces se venía intentando por los intelectuales.

Se escogió la carpa -y no un teatro tradicional- como laboratorio para el trabajo de este experimento porque se buscaba un entendimiento cabal y directo con el público, para hacerle concientizar sus problemas diarios al verlos represen-

tar en el tablado; divirtiéndole, pero sin perder noción de la realidad, puesto que en el fenómeno comunicativo que se da en el ambiente carpero es posible eliminar todos los obstáculos entre actor y espectador. Y también, porque la tradición ha demostrado que la carpa es una costumbre auténticamente del pueblo mexicano; es algo que él siente y quiere porque es suyo. La carpa es una de las pocas cosas que no se pueden dejar de dejar al pueblo aun en las épocas más críticas: el derecho a divertirse y a dejar escapar sus sentimientos, sus gustos y sus rencores.

Por otro lado, la carpa de alguna manera venía a resolver los problemas económicos y de espacio a que todo grupo teatral se enfrenta, y que los escasos recursos materiales del que aquí se refiere no podía cubrir. Si de hecho no era posible financiar costosas producciones; mucho menos, la construcción de un teatro en forma. Todo esto dio un sello muy particular y una imagen especial a este equipo que así tuvo características propias y objetivos bien delineados.

Con el fin de ubicar la línea de trabajo seguida por la Carpa Geodésica, se anotan a continuación algunos datos sobre la existencia de la carpa en México con objeto de adentrarse en el significado de este sentir popular.

A. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CARPA EN MÉXICO

La carpa ha sido una tradición muy significativa en la vida del bajo pueblo, mismo que se ha identificado plenamente

con él. En la carpa es a donde los habitantes de barrios y colonias van a desahogar sus penas, y aunque quisieran olvidar por un momento sus múltiples problemas; más bien se encuentran con que esos conflictos sociales están ahí en el escenario de la carpa siendo satirizados, no teniendo más alternativa que reírse de ellos. De tal manera que la carpa funciona, en este sentido, como una "válvula de escape" a las múltiples represiones que sufre el pueblo.

Por su aspecto, la carpa es una tienda que se arma y se desmonta con relativa facilidad. Consiste en una lona -a la manera del circo- que se monta sobre una estructura de tubos metálicos; se instala una plataforma de madera que debe fungir como escenario, y los asientos consisten en duros e incómodos tablones sin respaldo. En estas circunstancias el público soporta toda clase de inconveniencias del medio ambiente: el aire y el frío o el sofocante calor, el peculiar olor de la gente apretujada y a veces, hasta goteras; no obstante, el espectador disfruta plenamente del espectáculo pues se siente "como en casa", y participa vivamente de las "comedias" que ahí se presentan.

Los antecedentes de la carpa en México pueden situarse en los tiempos de Santa Anna, Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz, durante la Revolución y aun en la Colonia. Surge con fuerza en los momentos difíciles de las épocas, criticando los hechos, "ello responde a ese juego de represión y escape con que el teatro suele corear los cambios políticos y la volubilidad de la conciencia moral de un pueblo".¹ Y en este afán por hacer

de los acontecimientos tema de controversia, las carpas siempre "parecen surgir como hongos para desaparecer y reaparecer conforme al clima político, justamente porque el mexicano es carpero por naturaleza".²

Estas tiendas florecieron -principalmente en la ciudad de México- a partir de que terminó la Revolución, cuando la gente de bajos recursos económicos no podía asistir a los grandes teatros del centro de la ciudad, lo cual ocasionó que éstos perdieran considerable auditorio. De tal manera que:

Fue justamente esta situación la que llevó a Carlos Espinel a trasladar su compañía de títeres Rosete Aranda a una carpa portátil con el fin de presentar su espectáculo al pueblo. (...) y según Eliseo Aragón, un antiguo empresario de esos teatros de manta, Crescencio Díaz abrió en la capital la primera carpa de variedades hacia el año 1922.³

De las primeras carpas que funcionaron en la ciudad de México se registran la Carpa Mariposa de don José Herrera, conocida después como Carpa Procopio. La Carpa Sotelo de Aurelio Sotelo en Azcapotzalco es significativa porque fue allí donde apareció Mario Moreno "Cantiflas" por primera vez en una carpa en 1930. En otra de ellas, la Carpa Valentina, "Cantiflas" hizo pareja cómica con Valentina Subareb, quienes posteriormente se casaron y consiguieron varias temporadas de éxito junto con otro matrimonio formado por Estanislao Shilinsky y Olga Subareb. Una más de las primeras carpas fue el Salón Ofelia de Eliseo Aragón en donde también trabajó "Cantiflas".⁴

El teatro Margo, llamado por algunos "carpa", ha sido prácticamente el único teatro de revista y de variedades musi

cales que ha sabido sobreponerse a las embestidas de las modas sociales que son impuestas por los sistemas de comunicación masiva. Dicho teatro ha subsistido después de la desaparición de las carpas; pues hasta el presente sigue llevando noche a noche diversión y entretenimiento al público popular, ahora con el nombre de Blanquita.

En aquellas carpas generalmente se presentaban tandas, es decir, fragmentos de "revistas musicales" al son de: "Dos por uno solo boleto", como acostumbraban los anunciadores de taquilla vocear para invitar al público a ver el espectáculo. Había una función continua: las primeras tandas, al anocheecer, eran para toda la familia, y las de media noche, exclusivamente para adultos. Este público nocturno, haciendo a un lado los prejuicios sociales, se disponía a presenciar ávidamente los esqueches, las canciones con fuertes alusiones eróticas y los magros desnudos femeninos.

Proliferaron tanto las carpas en la capital por los años cincuenta que quienes vivieron en aquella época podían apreciar que:

En cualquier día de la semana se puede encontrar una carpa en los barrios capitalinos. Hasta en las calles centrales de la ciudad las carpas se hacen notar sin necesidad de buscarlas...⁵

El tipo de público que desde siempre ha asistido a esos teatros-tienda es el de la clase humilde, representativo del pueblo mexicano, pues:

Debe considerarse que la diversión que se ofrece en las carpas está dirigida a las clases trabajadoras, ignorantes de las sutilizas del arte dramático, pero dispuestas desde luego a reír y a aplaudir los bailes, los acróbatas, las robustas cantantes y los cómicos de ágil humor.⁶

El público de las carpas -el bajo pueblo-, no veía representar obras originales, pues no existieron lo que podría llamarse escritores de carpa. Generalmente lo que se presentaba allí, eran "refritos", es decir, refundiciones de libretos anteriores pero actualizados y fragmentos de obras largas; esto se debía a que la estrechez económica de la carpa no le permitía el montaje de espectáculos grandiosos como ocurría en los grandes teatros del centro de la ciudad. Se presentaba sencillamente, todo lo que estaba dentro de las posibilidades del empresario, como pantomimas, monólogos esqueches, sainetes, zarzuelas, pequeñas óperas y a veces, obras de teatro.

Lo anterior indica que el público de los teatros y de las carpas no era el mismo, porque mientras los teatros construidos estaban dirigidos al auditorio de la clase media, las carpas buscaban el público de la clase más humilde. Sin embargo, "la carpa también lucha por imitar y competir con la revista de la clase media que se ofrece en los salones ya establecidos".⁷

En muchas ocasiones las carpas fungieron como pista de lanzamiento para quienes serían las figuras, "estrellas" de la farándula, y en otros casos, el hogar que protegía a los ídolos de ayer.

El espectáculo que ofrecía la carpa dependía casi en su totalidad de una figura central -ya fuera cantante, bailarín, ventrílocuo o cómico-, quien era responsable del éxito o fracaso de una temporada, porque en la carpa el público iba a aplaudir o a abuchear al artista del momento.

Los intérpretes más fieles del sentir popular fueron los

cómicos. Quienes lograban "meterse" en el gusto del público era porque expresaban verídicamente la realidad del pueblo con sus múltiples problemas, y además porque ellos mismos eran parte de esa sociedad reprimida.

Los cómicos de carpa fueron básicamente los mismos que se anotan para el teatro de revista, habiendo llegado a éste cuando a base de esfuerzo lograban conseguir cierto renombre (V. capítulo siguiente); pero fue precisamente en aquellos tablados donde muchos de ellos tuvieron sus inicios.

La carpa ha desaparecido casi por completo debido a la persecución de que siempre han sido objeto los cómicos por quienes se ven aludidos con los dardos punzantes que éstos lanzan en cada una de sus interpretaciones.

Toda una tradición popular la ha constituido la carpa en el teatro frívolo de género mexicano. Encontradas opiniones se han vertido sobre esta expresión popular, unas incondicionales afirmando que: "las carpas y los teatros musicales populares se levantan como la única contribución permanente hacia un teatro mexicano",⁸ y otras, críticas aduciendo que "las comedias musicales y las revistas son todavía diversión: sólo incidentalmente llegan algunas a ser artísticas".⁹ Sin embargo, el alma de este teatro se encuentra en la representación misma, con sus decorados, sus canciones, sus bailes e interpretaciones, elementos vitales que desgraciadamente no se pueden apreciar hecha la disección cuando se pretende el estudio y el análisis del simple libreto.

B. ANTECEDENTES DE LA CARPA GEODÉSICA

El germen de lo que es actualmente la Carpa Geodésica se sitúa a veintisiete años atrás. En el año de 1955 la Asociación Civil Teatro de Papel inició la tarea de promover experimentos teatrales con grupos de aficionados como el Club Nápoles. El ideal que manejó dicha entidad fue constituir un foro abierto a las distintas manifestaciones ideológicas que se expresaran por medio de las artes de la representación. Así, por ejemplo, en 1959 impulsó al grupo estudiantil Club "X", A.C. Similarmente, en 1962 trabajó con el grupo experimental universitario "Teatro en un acto". Y para 1972 promovió al grupo estudiantil que montó la obra Fantoche, con el que se generara el movimiento del CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística).

Muchos jóvenes -estudiantes y obreros- deseosos de expresarse por medio del teatro, montaron sus espectáculos en aquel teatro de bolsillo para aficionados con el solo anhelo de realizar una labor social, y de igual modo:

Muchas personalidades reconocidas en el medio artístico y cultural en Latinoamérica hoy en día, tuvieron sus primeras experiencias a título de ensayo en el antiguo local de Teatro de Papel -en la colonia Nápoles- al calor de un público ávido de nuevas manifestaciones teatrales.¹⁰

Aquel pequeño teatro, hoy desaparecido, apenas contaba con cuarenta y ocho butacas; no obstante, en él se presentaron desde guñol, ópera, comedia y tragedia hasta cine-clubes. Dichas actividades eran programadas de tal manera que el público podía encontrar en cualquier día de la semana una función diferente. También se impartieron clases de historia del

teatro, actuación y un taller de cine experimental. Aquella entusiasta actividad consiguió un reconocimiento por parte del público, de la prensa y de otras instituciones; con ello, se alentó a los integrantes de aquel grupo a continuar en su lucha por presentar buen teatro a un público popular.

Con la experiencia obtenida a lo largo de veinte años, dicho grupo fue creciendo y consolidándose. Cada día había nuevos adeptos; aunque algunos también desertaban. Cuando hubo mayor conciencia se hizo patente la necesidad de brindar un servicio social que realmente trascendiera y perdurara, utilizando una carpa portátil, con estructura geodésica que había recibido como donativo la asociación.

Fue así como surgió, en el seno de la carrera de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., a instancias de los integrantes de Teatro de Papel, A.C., la propuesta de hacer teatro mexicanista, utilizando la Carpa Geodésica, que por su significación e intensa actividad, cobró importancia en el ámbito universitario y en el medio artístico de México.

C. INICIO DEL EXPERIMENTO TEATRAL

El movimiento teatral Carpa Geodésica surgió específicamente a raíz de una conferencia-espectáculo que pronunció el maestro Ignacio C. Merino Lanzilotti -entonces secretario académico del Departamento de Literatura Dramática y Teatro- en la Facultad de Filosofía y Letras el 30 de enero de 1975 sobre "La carpa y el teatro de crítica política en México."

Esta tesis ilustraba "una visión general desde los náhuatl²², la Conquista, el teatro catequista, el fenómeno colonial para llegar al siglo XIX, a los autores nacionales y al teatro de revista política de este siglo".¹¹

Con esta conferencia-espectáculo en la que participaron cerca de veinte actores de la carrera del mencionado Departamento, se puso de manifiesto la necesidad que había de devolver al pueblo ese teatro que él había inspirado y que a él pertenece, y también, que la Universidad -como institución al servicio de la comunidad- tenía el noble deber de llevar a cabo con sus propios elementos dicho trabajo.

Debido al interés que despertó entre la concurrencia la citada exposición, fue como se presentó varias veces allí mismo y en otras escuelas. La respuesta del público fue de tal magnitud que gran parte del equipo de actores y técnicos con que contó después la Carpa, salió de aquellas asistencias.

La Carpa Geodésica fue fundada en la ciudad de México el 6 de mayo de 1975 por el maestro Merino Lanzilotti.¹² Inició sus funciones con la presentación de algunos cuadros de la comedia musical Las tandas del tlencualajo, escrita por el mismo Lanzilotti, y la cual se estrenaría un mes después en el Escenario Dos (Teatro Milán) de la ciudad de México.

El objetivo que se perseguía era cubrir las necesidades de expresión de algunos estudiantes y egresados de la carrera de teatro de Filosofía y Letras en el terreno del teatro mexicano popular.

El nacimiento de la Carpa Geodésica respondió a la necesidad que existía entre los universitarios de investigar las

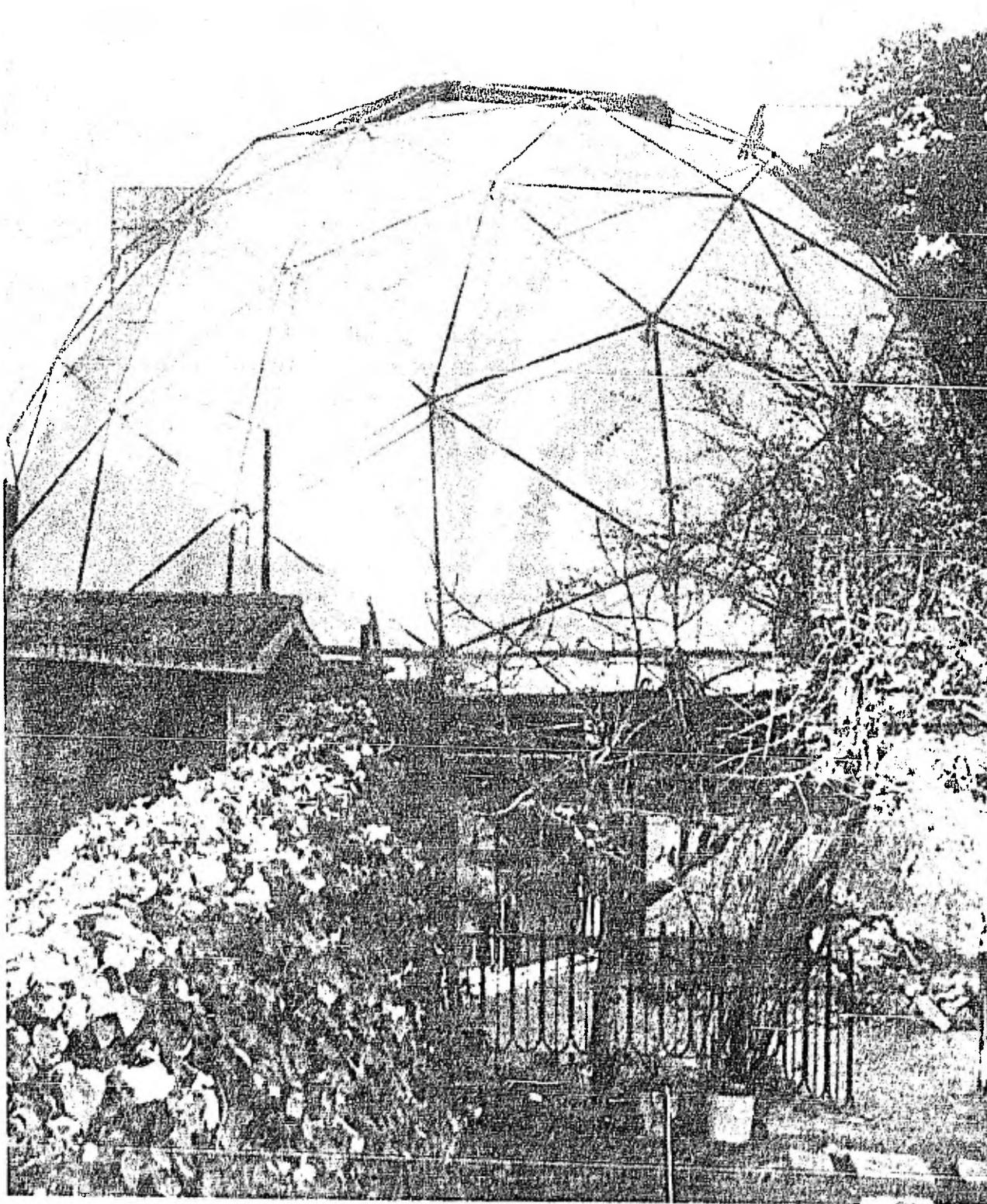
raíces populares del teatro mexicano para tratar de encontrar la verdadera identidad teatral del pueblo mexicano. Con este propósito se retomaron "los géneros teatrales mexicanos no sólo en sus contenidos literarios y en sus formas de espectáculo, sino en lo que respecta a esa fugacidad del género que sólo la carpa podía darle"¹³

La Carpa Geodésica constituyó el más importante proyecto de Teatro de Papel, A.C., y se convirtió en sede legal de dicha asociación. Asimismo, con aquel nombre se conoció el movimiento teatral universitario que cobró forma y organización propias a partir del experimento en la práctica escénica con base en un método mexicano auténtico.

1. LA ESTRUCTURA FÍSICA

La Carpa Geodésica después de peregrinar, quedó enclavada en el callejón de Monasterio en lo que fuera un jardín interior de una casa particular en San Ángel, Distrito Federal.

Su forma consiste en una estructura hemisférica que representa con figuras geométricas -triángulos, exágonos y pentágonos- la forma de la tierra. Una lona de polivinilo sobre polipropileno (consistente anti-inflamable) blanca y translúcida pende de esta estructura metálica cupular. Su diseño -basado en la pulgada egipcia- fue creado por matemáticos de la Universidad del estado de California (U.C.L.A., E.U.A.) como modelo de perfección, y su construcción semiesférica fue presentada en el congreso de Geodesia celebrado en dicha institución en 1974. Posteriormente, desmantelada la estructura y a falta de otra utilización, los planos y algunas partes estruc



La cúpula de la Carpa Geodésica orientada hacia la estrella polar. Aquí, vista desde el callejón de Monasterio. (Fotografía: Francisco Uribe.)

turales fueron donados por su creador -el matemático norteamericano Janek Kaliczac- para ser construida en la ciudad de México, con el único propósito de servir a las artes de la representación.¹⁴

El diseño de la Geodésica es un modelo original y único que anduvo deambulando por diferentes jardines para establecerse definitivamente en Insurgentes Sur, orientada hacia la estrella polar.

Su pequeño interior circular -aproximadamente ocho metros de radio- fue adaptado en México y tiene una apariencia de mini-teatro griego. Por otra parte, su escenario también circular, ofrece atractivas variantes de comunicación directa con el público para ser resueltas por la creatividad e imaginación tanto de directores como de actores. Duros tabloneros sin respaldo sirven de asiento rígido. Éstos se encuentran colocados semicircularmente y en gradas alrededor del escenario. La conformación interna de sus elementos permite una buena óptica desde cualquier ángulo; asimismo, su centro escénico proyecta la voz con la mejor acústica en todo el local.

Esta Carpa tiene una capacidad para albergar un promedio de cuatrocientos espectadores "cómodamente" sentados, aun que pueden caber atiborradas, en funciones especiales, hasta seiscientas personas.

Por su aspecto singular y por el ambiente que se crea dentro de la Carpa Geodésica con el vivo fenómeno comunicativo que se da entre artistas y espectadores y además por los efectos observados en éstos después de esa convivencia, se puede decir que existe allí una influencia positiva de motiva-

ción para todo aquel que ha participado de alguna manera en esta experiencia.

2. EL MÉTODO

Toda organización necesita de lineamientos básicos tanto de comportamiento como de procedimiento para llevar a cabo sus fines. La Carpa Geodésica fue programada para funcionar por un espacio inicial de cinco años (1975-1979) y se constituyó como una compañía de teatro de repertorio. Al haber conseguido y rebasado sus objetivos primordiales, la Carpa siguió funcionando hasta 1981, en gran medida, gracias a la aceptación del público.

Las metas de Teatro de Papel, A.C., eran "continuar la búsqueda de un teatro mexicano con identidad ideológica y cultural propia, que establezca de modo definitivo la comunicación entre el artista y el público",¹⁵ y experimentar este teatro ante las masas populares. Ahora bien, para lograr la consecución y la realización completa de estos objetivos era necesario un método que permitiera la libre expresión y la participación colectiva y democrática de todos los integrantes del grupo.

De esta participación democrática se desprendió un ámbito de libertad plena y una responsabilidad del trabajo en equipo, pues se consideró que:

Siendo el teatro una obra de equipo y no un acto individual, se requiere de una organización y una disciplina que no vayan en detrimento de la disposición individual a hacer aportaciones y a enriquecer el producto colectivo final.¹⁶

Igualmente, se tuvo conciencia de que cerrarse y hacer girar todo el trabajo en torno a un director era aniquilarse,

como ha sucedido con otros grupos de efímera existencia; en consecuencia, se substituyó dicha fuerza centrípeta por una acción centrífuga, abierta a todas las opiniones, observaciones y consejos -y muy especialmente del espectador:

Esto es, crear a partir de nuestro grupo pequeñas unidades, que más como bipartición, pudiera cada una fraccionarse y retomar el género a su modo y no circunscribir todo a la acción de un personaje eje (...) Porque se ha observado este mecanismo negativo, (...) por eso actualmente nuestro trabajo ya no es una dirección personalista, sino que está dirigido de manera colectiva.¹⁷

Estos procedimientos no pretendían eliminar la acción del director de escena, sino que éste más bien funcionara como catalizador y controlador de las capacidades e inquietudes de todos los participantes. Con ello se logró un estilo de organización propio que le dio el sello característico más allá de la individualidad de un director a todos los trabajos de la Carpa.

Por otro lado, la compañía se renovó constantemente al aceptar periódicamente nuevos elementos quienes con la previa evaluación de sus aptitudes y habiéndose capacitado lo suficiente para tomar la responsabilidad de alguna intervención, podían entrar en escena. El entrenamiento continuo de estos nuevos participantes estuvo a cargo de algunos compañeros, casi siempre, los elementos más capacitados y con mayores talentos. Los personajes de las obras se rotaron constantemente entre los actores, pudiendo éstos realizar una o más partes, como se estilaba en las antiguas carpas.

Además, cada papel tenía un actor titular y uno o dos suplentes, lo cual daba oportunidad a los interesados para observar detenidamente a su compañero desde las gradas y con ello

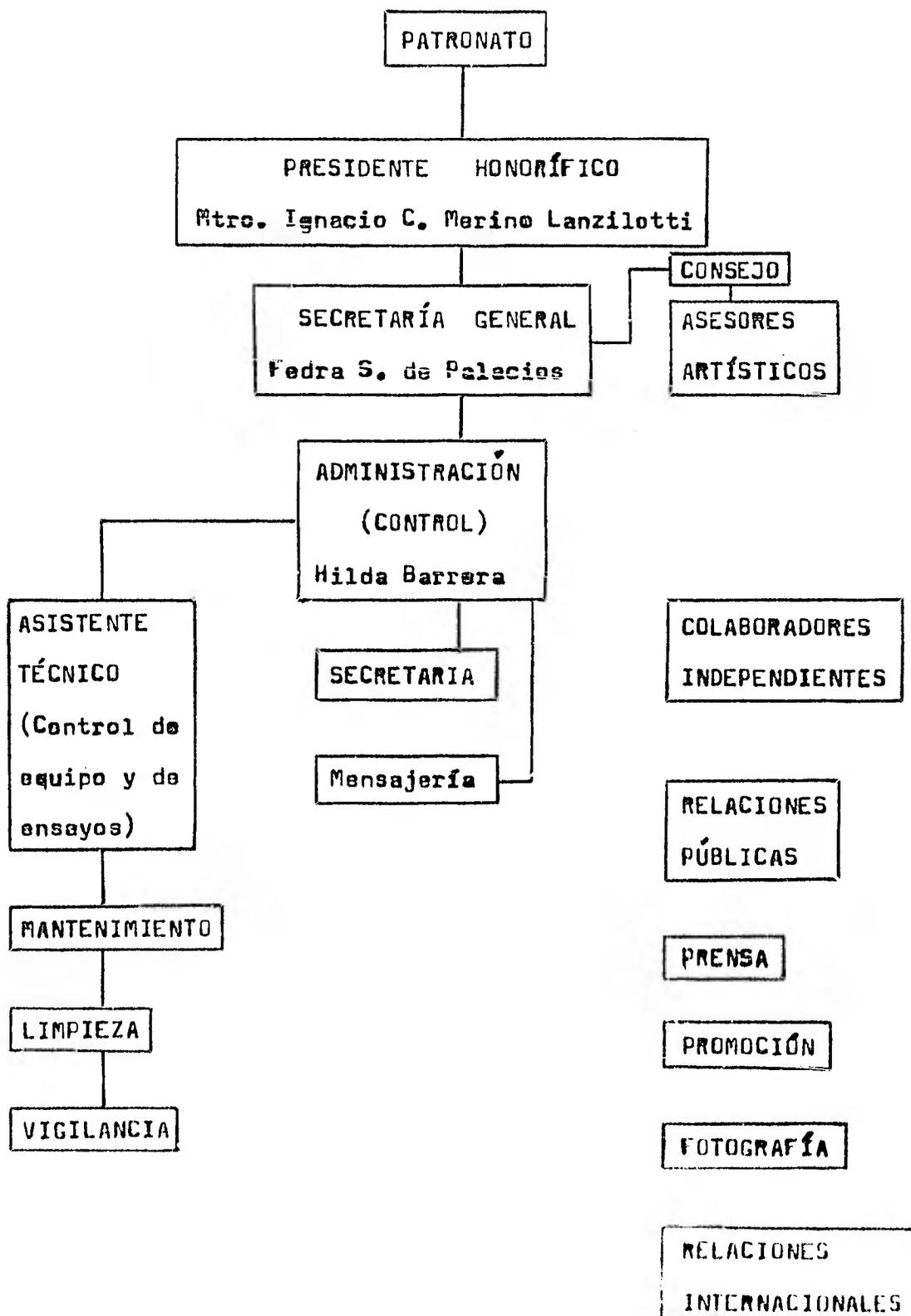
mejorar su interpretación habiendo llegado el momento de su turno. Todo esto redundaba en un espectáculo siempre fresco y dinámico -lo que sustituía en ocasiones la carencia de un nivel técnico-, y por ende, variado en cuanto a calidad artística se refiere; con ello se cumplía una de las premisas de este experimento: Una función nunca es igual a otra.

Para completar la preparación de los integrantes se impartieron en las instalaciones de la Carpa Geodésica asesorías y entrenamientos de canto, ritmo, pantomima, seminarios de teoría dramática y de actuación. Estas materias estuvieron a cargo de especialistas en cada rama del arte escénico. Parte de esta capacitación consistía en la asistencia a conferencias sobre diferentes aspectos del teatro popular, mismas que se organizaban una cada semana en la Carpa Geodésica. Estas ponencias fueron dictadas por personalidades de reconocido prestigio en los medios intelectual y artístico de México.¹⁸

En cuanto a la organización interna de la Carpa, las funciones de cada uno de los participantes estaban específicamente delimitadas con base en un Organigrama, (V. cuadro) mismo que se elaboró a través de la experiencia de varios años. Cada persona tenía una tarea que realizar de acuerdo a sus aptitudes e inclinaciones. Desde la dirección general hasta las comisiones formadas para diferentes funciones estaban claramente entendidas y delimitadas en un esquema de reglamento interno.

La estructura de los servicios de foro abierto de la Carpa tuvo que ser vertical y autocrática, por funcionalidad,

ORGANIGRAMA DE TEATRO DE PAPEL, A.C. (CARPA GEODÉSICA)



toda vez que económicamente sólo dependía de Teatro de Papel, A.C. Pero la organización de cada grupo independiente siempre era acorde a sus participantes; predominando las organizaciones democráticas (horizontales) que utilizaban cada uno de los servicios que ponía a su disposición la Carpa Geodésica.

Los primeros grupos apenas disponían de infraestructura propia y la Carpa les hacía la mayor parte de sus tareas técnicas, promocionales y publicitarias. El último año, la totalidad de los grupos eran autosuficientes, incluso a nivel técnico y de producción por los subsidios oficiales que comenzaron a darse al teatro independiente y por la madurez que en estos últimos años acusa el teatro experimental en México y Latinoamérica.

Con toda esta actividad descrita y tomando en cuenta el creciente número de espectáculos que se sumaban al repertorio, se llevó a la compañía de casi un centenar de actores en acción a generar nuevos grupos no como resquebrajamiento de la misma; sino como un resultado evidente de la evolución y madurez de la Carpa Geodésica. De esta manera surgieron los grupos que integraron en adelante la nómina de la Carpa, a saber: "Tlancualejo", "Pantomima", "Niño" y "Uo". Estos grupos artísticos estuvieron integrados por los talentos mejor preparados del equipo original y por nuevos elementos.

Cada grupo manejaba su propia política siempre con la participación democrática de sus integrantes como ya se indicó. Los fines de este procedimiento eran propiciar un ambiente de libertad para la creación artística, promover sus espectáculos y repartir en forma de "mini-becas" (cien pesos a la

semana por persona aproximadamente) las ganancias obtenidas en funciones vendidas o en giras al interior del país.

La ideología de un grupo no era impositiva, y se respetaba la libertad individual; sólo se pedía la deferencia al compañero y a la labor de conjunto de la Carpa, todo ello en favor de un espectáculo unitario. Para lograr este fin se indujo a los integrantes a que observasen una conducta ejemplar, y aquellos que no podían disciplinarse, salían por su propia conciencia del equipo. Sin embargo, ello significó un delineamiento de vocaciones y un encuentro de cada uno por sí mismo.

3. EL PÚBLICO

El público es un espectrosocial determinante para la realización del fenómeno teatral e importante para la calificación del mismo. Sin embargo, la valoración que se hacía del trabajo, al final de cada temporada, era objetiva, sin que el éxito o su defecto antitético influyeran apasionadamente para una solución que se adaptara sobre el mismo; pues se comprendía que el aplauso del público "es sólo el ¹⁹ barómetro de la comunicación y la identificación buscadas," y de este modo, se conocía únicamente hasta qué punto el trabajo era aceptado por el espectador.

Aunque el trabajo de la Carpa estuvo dirigido hacia públicos heterogéneos, buscaba especialmente al de las clases más humildes. Con este fin, se realizaron numerosas y constantes giras por los barrios de las diferentes delegaciones del Distrito Federal y por la provincia.²⁰

Con un lenguaje sencillo y directo se llevaba teatro al pueblo, y se interpretaba con conocimiento de causa su problemática vital. Al espectador se le interesaba en las alternativas que el teatro ofrece: "la de observar y sentirse observados, pero también la de soñar y concebirse distintos."²¹

En la Carpa Geodésica el espectador confiesa haber tenido que soportar una serie de incomodidades a causa del clima y del ruido, por lo que la realidad en su contexto era incorporada a la escena y con lo cual no se perdía noción de ella. Esto representaba, además, la oportunidad para que el actor pusiera en juego su habilidad histriónica y mantener con ello la atención constante de la concurrencia. Sin embargo, pese a dichos inconvenientes, se observaba en los rostros de la gente una gran satisfacción porque sentía realmente suyo aquello que estaba ocurriendo en el escenario.

La presencia de diferentes públicos -desde el universitario y el elitista hasta el popular- en la Carpa, ha demostrado que tal asistencia es esencialmente joven; un auditorio que busca otras formas de expresión artística más genuinas y congruentes con la realidad social en que vive.

El público ha sido encuestado permanentemente; pero más que esta mecánica para medir la intensidad y la repercusión del trabajo, su respuesta la daba con el aplauso y con expresiones de viva voz. Declaraciones como "magnífico", "regular", "extraordinario", "buen nivel para ser de preparatorianos" -en el caso del grupo "Uo"- etcétera, solían anotar los asistentes en las tarjetas de la recabación de datos. Y a la pregunta "¿Le gustaría colaborar con la Carpa Geodésica?", la

respuesta era invariablemente afirmativa. Ello muestra que el trabajo escénico de la Carpa despertaba con su entusiasmo, deseos de participación de alguna manera por parte del espectador siempre que se le solicitaba. De esas asistencias salían en muchas ocasiones los futuros integrantes de la compañía, retroalimentándose su elenco de modo permanente.

Por otro lado, la Carpa Geodésica con su trabajo fue haciéndose de un público asiduo, propio, que repetía periódicamente los diferentes espectáculos que ahí se ofrecían, con lo cual fue posible el autofinanciamiento de los mismos. Y según afirmaciones de este tipo de espectador, la razón por la cual ellos gustaban volver a ver aquellas obras era porque encontraban en las mismas una frescura en su interpretación, un espíritu de unión y un dinamismo de la gente joven poco común y difícil de encontrar en otros lugares. Y es que el trabajo de la Carpa, lejos de presentar un árido realismo escénico, se preocupó en mostrar un expresionismo impregnado de símbolos -los mitos- que conforman la nacionalidad mexicana, la cual es producto de un sincretismo de dos culturas diferentes -y aun antagónicas-: la occidental y la mesoamericana.

La labor desarrollada en la Carpa Geodésica a lo largo de seis años se distinguió por un altruismo en favor de una amplia comunicación dinámica con el público. Cualquier integrante que no podía cumplir con esta acción social, no tenía cabida en el grupo, pues todos ellos sabían que el teatro "es el privilegio de hacer un servicio social".²²

N O T A S

- 1 Ignacio C. Merino Lanzilotti, "Historia del teatro en México, IV: la tradición fársica en México, carpa y revista política" [4 partes] La Cabra; revista de teatro: publicación mensual de la Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, III, 27 (diciembre, 1980) p. IV.
- 2 Ibid.
- 3 John B. Nomland, Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950) [tr.] Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967) p. 171.
- 4 Ibid., p. 172.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Miguel Covarrubias, citado por Nomland, ibid., p. 178.
- 9 Cecil Smith, citado por Nomland, ibid., p. 179.
- 10 Merino Lanzilotti, "Historial: II Carpa Geodésica" (A máquina MS en 15 páginas) p. 7.
- 11 Merino Lanzilotti, citado por Uriel Martínez en "Un teatro con memoria histórica: Lanzilotti", El Nacional: Revista Mexicana de Cultura, 443 (31 de julio, 1977) p.1.
- 12 La Carpa Geodésica fue inaugurada por el Dr. Ricardo Guerra Tejada, entonces director de la Facultad de Filosofía y Letras.
- 13 Merino Lanzilotti, citado por Uriel Martínez, loc. cit.
- 14 Boletín informativo de la Carpa Geodésica (8-I-80=42).
- 15 Merino Lanzilotti, "Historial: II", art. cit., p. 8.
- 16 Ibid., p. 9.
- 17 Merino Lanzilotti, citado por Uriel Martínez, art. cit., p. 2.
- 18 Como el ciclo organizado por la Revista Punto de Partida, la Facultad de Filosofía y Letras y la Carpa Geodésica (coordinado por Alejandra Zea) sobre el "Espectáculo popular en México". Los nombres de estos conferencistas se encuentran en la lista del inciso b) de la introducción a este trabajo.
- 19 Merino Lanzilotti, "Historial: III Investigación", art. cit., p. 14.
- 20 De las giras hechas al interior de la República pueden destacarse, entre muchas otras, las realizadas a la Universidad Autónoma de Chapingo; La Paz, B.C.S.; H. Ayuntamiento de Toluca, Edo. de Méx.; XL Feria Nacional de la Plata en Taxco, Gro.; Mercado municipal de Mapastepec, Chis.; El Oro, Mich.; Teziutlán, Pue.; Feria del Caballo, Pachuca, Hgo.; Tantoyuca, Ver.; Ayotla, Edo. de Méx.; Irapuato, Gto.; Villa hermosa, Tab., y al teatro Juárez de Guanajuato, Gto. Para el buen funcionamiento de la compañía en estas salidas, sus

actividades eran programadas sobre una ruta crítica la cual se elaboraba a partir de una previa exploración del terreno que realizaba una comisión avanzada para tal fin. A esos lugares fueron llevados los trabajos de la Carpa más de una vez, con elencos superiores a ochenta personas, y en algunos de ellos, hasta cinco espectáculos al mismo tiempo.

21 Merino Lanzilotti, art. cit., p. 12.

22 Ibid.

II. RESCATE DE LAS RAÍCES DEL TEATRO POPULAR MEXICANO

Introducción

El arte es la metáfora de la vida, y la vida real es transformada, en efecto, por la actividad política del hombre. De tal manera que mientras la política es una actividad exterior, "el arte plasma los deseos más íntimos de una sociedad".¹

Si "los mitos son la historia humana explicada y justificada por las propias aspiraciones de un pueblo",² el rito es la vivificación en el acto de esos mitos. De este modo, el coro dramático surge de la representación de los mitos, y capta sus esencias. Con la interpretación escenificada de tales vivencias se produce el fenómeno teatro; de ahí que a dicho arte le haya correspondido siempre una función ritual. A ello se debe que sea posible interpretar, como se ha dicho, la vida y la historia de un pueblo a través de su producción dramática.

Un arte teatral que expresa fielmente las necesidades y problemas de su pueblo, está plenamente identificado con él, y solo en este caso puede hablarse de un teatro propio.

En México, particularmente, se ha observado que no mu-

chas expresiones artísticas se identifican realmente con su gente, toda vez que aquéllas no han logrado captar su espíritu. En el caso concreto del teatro, debe considerarse que para llegar a ser verdaderamente popular, tiene que nutrirse de la historia, de las costumbres y creencias de la población, puesto que:

Su éxito y popularidad depende de si logra expresar los sentimientos y problemas de un grupo humano, y satisface sus gustos y rencores, por despreciable que parezca lo primero y temerario lo segundo.³

Por lo anterior, se sabe que esa función de identificación le ha correspondido al teatro popular, al menospreciado teatro de carpa, y en especial, al género ínfimo de revista política, porque ésta fue la que mejor ha asimilado e interpretado el carácter del mexicano, y también porque produjo un teatro sin grandes pretenciones, sencillo; sin demasiadas complicaciones, claro, y firme a la voluntad del pueblo que le dio vida.

El trabajo de investigación literaria de la Carpa Geodésica se propuso rescatar las raíces del teatro popular mexicano. El objeto era cimentar su experimento en las sólidas bases que proporcionan las fuentes de esa manifestación artística, y en la trascendencia de esos movimientos originarios que influyen aun en el teatro mexicano actual.

Los antecedentes de esta expresión popular se buscaron en el teatro prehispánico, con las bufonadas que se representaban en las plazas de los mercados; en el teatro misionario de la época de la Conquista, con el teatro de masas; y especialmente en el teatro de revista política con el que se

plasmó una tipología del ser nacional.

Los siguientes incisos son un reporte somero de aquellas investigaciones hechas en el Seminario de Investigaciones Escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigido por el maestro Merino Lanzilotti.⁴

A. TEATRO PREHISPÁNICO

Al igual que la comedia griega, las bufonadas y farsas prehispánicas tuvieron un origen eminentemente religioso. Pues mientras aquélla era ofrecida en copas de vino y cantos fálicos a Diónisos; éstas se ofrendaban a Quetzalcóatl al son de las danzas ejecutadas por las bailarinas sagradas, quienes "dando pasos indignos" se embriagaban, al igual que los fieles, con las bebidas fermentadas que a la vez servían para purificar los espacios litúrgicos. Por las reminiscencias de los rituales indígenas y de las farsas campesinas que pueden apreciarse hoy todavía en algunos pueblos de México, es posible desprender que "...toda función teatral de los indios, incluyendo himnos, máscaras, danzas, tenían una base esencialmente esotérica, simbolista y ritual".⁵

Los baldzames entre los mayas y los tetlahuehuetzquiti en la cultura náhuatl eran los farsantes o cómicos. Éstos representaban a través de personajes caricaturizados grotescamente -creados por ellos mismos-, con los que criticaban los defectos humanos; pues sabían que "un espejo delante de los otros, los hace cuerdos y cuidadosos,"⁶ y así, cumplían una función educativa.

Los actores chocarreros constituyeron compañías que representaban en las plazas. En sus actuaciones también criticaban a los señores, ejerciendo con ello, cierta presión política sobre los gobernantes.

Los mimos y comediantes mayas "tenían como dios protector a Kukulcán -"serpiente emplumada" en maya, es decir, Quetzalcóatl-, al que celebraban en Mayapán la fiesta más importante del año, llamada Chic Kaban."⁷

Las farsas prehispánicas eran espectáculos populares derivados de las solemnidades litúrgicas inspiradas en fábulas y leyendas rústicas. Dichos juegos escénicos hacían reverencia cultural a la fuerza generatriz de la Naturaleza. Una de esas leyendas -transformada en mito con el transcurrir del tiempo- más trascendentales aun en la actualidad, es la que se refiere a la tragedia del dios Quetzalcóatl a su paso por el mundo.

El mito o leyenda náhuatl de Quetzalcóatl⁸ que se representaba a través del juego ritual de pelota, es un ejemplo claro de conjuro ceremonial. En el sacrificio al dios, las fuerzas elementales del cosmos: el disco de piedra (el Sol), el brazo del jugador (la Luna), la cancha tachtli o taste rectangular de arena (la Tierra), y la pelota de hule sólido (Venus), se conjugan en una lucha eterna que mantiene en equilibrio y armonía a la naturaleza.

En el teatro prehispánico hubo otras manifestaciones dramáticas embrionarias siempre ligadas a la religión. Ejemplo de ellas fueron los cantos sagrados náhuatl dedicados

también a Quetzalcóatl, en donde intervenía un cantor principal que relataba las grandezas del héroe de pálido color y un coro que, danzando, repetía los estribillos. "Pero quizá la obra dramática -verdadera tragedia- más importante del teatro "amerindio" o del complejo teatral mestizo, sea el Rabinal Achí o El Varón de Rabinal, llamada originalmente Baile del tun, por su carácter de danza y representación."⁹

B. TEATRO MISIONARIO

Con la conquista del Nuevo Mundo llegaron los primeros misioneros, quienes a la par con aquélla, realizaron en los indios de América la verdadera conquista: la espiritual. Bastó solo una generación para llevar a cabo tal empresa. Los catequistas, con el objeto de inculcar la doctrina cristiana en la mente de los naturales, hacían escenificar por éstos mismos y en sus propias lenguas, pasajes de la Biblia y de la vida de santos. Con ello, el teatro misionario instituyó el culto de la religión católica.

Los autores del teatro catequista fueron, inicialmente, los primeros franciscanos que vinieron con la evangelización, quienes además de escribir los guiones, llenaban las necesidades de la dirección escénica.

La finalidad de la Iglesia Católica de ganar el mayor número posible de fieles para esa confesión, llevó a los padres espirituales a representar en los atrios de los templos ante la masa. Conociendo el carácter religioso por naturaleza de los mexicanos, los frailes dirigían su teatro sabiamente

hacia el subconciente de aquéllos, con una intención didáctica y moralizadora. Y utilizando los mismos delicados resortes que mueven al individuo hacia la contemplación panteísta del Universo, los misioneros, con el solo hecho de canjear cuidadosamente los símbolos religiosos, sustituyeron hábil y sutilmente las antiguas creencias paganas por el dogma católico-cristiano. De esta manera fue como se dio pie para el "injer-to de una cultura en otra."¹⁰

La mayoría de las representaciones de las obras del teatro misionario fueron realizadas con la participación masiva del pueblo.¹¹ De tal modo se identificaban aquellos autos con la plebe, que el teatro catequista alcanzó rápidamente una gran popularidad. El teatro también fue causa de desahogo para los indios, pues en algunas de tales escenificaciones se agraviaba a los conquistadores.¹² A la vez que tenía un carácter litúrgico, el teatro sirvió como instrumento de crítica al sistema de gobierno, y por otra parte, despertaba en el indio una simpatía hacia la religión, alcanzando un éxito absoluto.

Durante la Colonia el teatro catequista siguió conservando su función didáctica y moralizadora principalmente con los autos sacramentales. Sin embargo, en esa época surgió también un teatro criollo "profano" a raíz de que los comediantes fueron lanzados de las iglesias a la calle, pues, según afirmaban los clérigos, esos hombres con máscara y otros en hábitos de mujeres "rendían culto al Dios del Amor", y el representar los vicios de la gente era "tan vergonzoso de mirar."¹³

En ese tiempo, el Santo Oficio se ocupó de reprimir todo tipo de manifestación subversiva, ahogando con ello la libre expresión, y por tanto, la producción teatral. Sin embargo, el teatro conservó una subordinación -aún mayor que en España- de la Iglesia y el Estado. Esta dependencia puede observarse en los coloquios de Fernán González de Esclava y "...en la primera obra del ingenio criollo, "Desposorio Espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana" de Juan Pérez Ramírez..."¹⁴

Por otro lado, las representaciones populares "fueron muy incipientes: tocotines y mitotes a la manera indígena, poco bien vistos, que servían de "fin de fiesta" a las representaciones teatrales."¹⁵

Se introdujeron tipos criollos y algunos mexicanismos en lo que en ese tiempo se conoció como folla: "diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia, mezclados con otros de música."¹⁶

Y así, ya para el siglo XVIII, el "Sarao a las cuatro naciones: españoles, negros, italianos y mexicanos," vislumbraba una cierta identidad del mestizaje y "parecía anunciar un sentimiento arraigado a la tierra y a la sangre."¹⁷

C. LA REVISTA POLÍTICA

La comedia aristofánica es considerada como el antecedente remoto de la crítica política del teatro occidental. El teatro prehispánico y el teatro misionario son definidos como las tradiciones teatrales populares que han alcanzado

históricamente una cierta trascendencia. Ésta se presentó en el teatro popular de "género mexicano" como una fuerte influencia. De manera que estos dos antecedentes constituyen las primeras raíces de la revista política mexicana.

La "revista mexicana" fue un teatro propio de crítica política que alcanzó los más altos niveles de aceptación popular aun venciendo a su antecesora, la zarzuela española en el espacio de medio siglo (1864-1915).

La revista política estuvo dirigida esencialmente a la clase media, ya que para la comprensión de sus contenidos no es necesario el conocimiento de ciencia política. La falta de identidad, tan característica en el comportamiento del mexicano, se refleja fidedignamente en los textos de la revista. En éstos, se abordan los más variados temas -con un planteamiento deliberadamente ingenuo- tipológicos de lo mexicano: las constantes incorregibles como la corrupción de los diferentes periodos de gobierno y "la proverbial inacción de los mexicanos"¹⁸ ante tantas demagogias y absurdos cotidianos. Sin embargo, a pesar de su enorme influencia, la revista política "tampoco propuso nada ni pretendió dar soluciones a lo que entonces sólo parecía a los intelectuales de la época falta de instrucción y cultura."¹⁹ De cualquier modo, y como ningún otro movimiento escénico en México, este teatro logró tipificar al mexicano en su evolución de campesino-rural a urbano-citadino. En el terreno de la crítica política, puede decirse que el llamado "género chico" mexicano no llegó a ser verdaderamente un teatro político, porque:

...nunca planteó poner en crisis al sistema de gobierno, ni siquiera evidenciar las causas económicas reales, ni mucho menos pretendió llevar a una praxis política a los espectadores; sino que sólo hizo sátira de los vicios sociales y de la conducta de algunos individuos en el poder, en cambio trascendió en la opinión pública y fue fuente constantante de información de una manera comprensible y divertida para la mayoría.²⁰

La revista política se inspiró en el folclor nacional formando "una extraña amalgama con lo alegórico,"²¹ y cristalizó los grandes mitos del pueblo mexicano empleando un lenguaje sencillo y directo. Y sobre todo, la principal característica de la revista consistió en "marchar paralelamente con los acontecimientos históricos, criticándolos."²²

1. ANTECEDENTES DIRECTOS

Antecedentes directos de la revista política mexicana son considerados aquellos movimientos teatrales de importación que en el siglo pasado cobraron "carta de naturalización" en el gusto del público mexicano, así como las tradiciones populares urbanas, principalmente de la capital. Estas dos clases de raíces próximas dieron como resultado el florecimiento del teatro de crítica política de "género mexicano" también llamado "género musical infimo".

Cuando México inició su recorrido por el camino de la libertad, surgió con un fervor vigoroso el teatro popular con características fuertemente nacionalistas.

Consumada la Independencia, el gobierno liberal patrocinó al teatro, considerándolo como vehículo ideal para la difusión del nacionalismo; así, subieron al escenario tipos mexicanos, en un teatro todavía sin personalidad propia. Por

otro lado, el monólogo y el drama de costumbres también sirvieron de 'catapulta' para lanzar la punzante crítica política.

Por doquier aparecieron "teatruchos de madera" en la capital, "y fue en los puestos de títeres instalados en la Alameda, donde surgió el característico "lépero" mexicano, última evolución de "El negrito poeta", personaje de un pasatiempo inspirado en una leyenda colonial."²³

Surgió también una gran cantidad de escritores que imprimían un exaltado nacionalismo en sus comedias; cada vez eran más los números musicales intercalados en los entreactos de las mismas. De esta manera fue como nació el género lírico popular, "...con el gusto por los temas legendarios y con la busca de ^{la} raíz popular que trae consigo el romanticismo."²⁴

Otro "antecedente primario" de la revista lo constituyó "la ópera folklorista y mexicanista" Un paseo a Santa Anita (1859), de Víctor Landaluce.²⁵

Procedentes de Madrid llegaron las primeras compañías de zarzuela; se puso de moda el "Can-Can" francés, y la música de Offenbach ridiculizaba a la sociedad de la época.

Teniendo como antecedentes estos hechos, llegó a representarse la Revista del Año 1869 de Enrique Olavarría y Ferrer y música del maestro Contreras, "la primera revista al estilo español,"²⁶ y a partir de ésta, las revistas anuales se convirtieron en una tradición.

Se ha visto que las raíces de la revista política mexicana son de carácter popular netamente. El "género chico" me

xicano proviene "...de la zarzuela española de género chico, cuyos orígenes remotos son las églogas, farsas, autos, juegos de escarnio, pasos y entremeses..."²⁷

En la época prerrevolucionaria, desde el triunfo de la República con Juárez, y después, durante los gobiernos dictatoriales de Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz, el teatro fue patrocinado por el Estado -pero siguiendo la línea que éste le marcaba- con el fin de exaltar el nacionalismo y el patriotismo. Sin embargo, este teatro, aunque alcanzó gran éxito en los escenarios, no floreció debido a que se mantuvo "...en un tono realista y conservador (...) moralista y de escuela de virtudes..."²⁸

Durante ese tiempo fueron llevados a escena "alegorías patrióticas" con motivo de las gestas históricas de la Nación o de las fiestas nacionales. Estas obras eran presentadas en medio de fastuosos decorados que evocaban los paisajes del país, elegantes coreografías y al son de los acordes del Himno Nacional. Entre los múltiples personajes alegóricos que aparecían en ellas, se destacaba El Pueblo, durmiendo siempre, con sarape y sombrero.

Este brote patriótico mexicanista invadió aun a la zarzuela:

Así en 1886, por vez primera en la historia de la zarzuela, aparecieron nuestros tipos vernáculos: charros, chinas, rotos, indios, tortilleras, tamaleras, etc., entonando y zapateando sonos populares, ante una bucólica escenografía de Xochimilco, cuajada de chinampas y flores, con la obra "Una fiesta en Santa Anita" de Juan de Dios Peza y música de Luis Arcaraz.²⁹

La importancia del teatro de esta época radica en haber

asentado un nacionalismo aunque idealizado, pues este es el elemento que posteriormente recocería la revista política para transformarlo en una manera de ser real y concreta del mexicano captada a través de sus personajes-tipo.

2. DESARROLLO Y APOGEO

El teatro de revista política tuvo su época de esplendor en tiempos de la Revolución mexicana. Aprovechó la anarquía existente y los cambios frecuentes de hombres en el poder para lanzar la crítica zahiriente desde las trincheras en que se convirtieron los teatros de revista, palpitando "...al par de los grandes y pequeños acontecimientos, como espejo desorbitado de la realidad viviente."³⁰

El teatro de crítica política de "género mexicano" nació en el seno mismo de la sociedad, de ahí su gran éxito en el gusto del público y enorme popularidad; pero lo más importante es que este género ha aportado rasgos de identidad nacional toda vez que captó la esencia del ser mexicano.

La revista política enfocaba problemas de relativa actualidad sobre una estructura de sainete o de comedia que se combinaba con números musicales. Con ello, los autores se dedicaban a "pasar revista" a los sucesos diarios, satirizándolos. Esto fue lo que le dio su condición de fugacidad a este género. Gracias a aquella labor periodística sintetizada de los hombres de la información, fue como se designó a dicha expresión con el nombre de revista.

Una de las fuentes de inspiración de la revista consistió en las luchas políticas de los diferentes bandos que se

disputaban el poder. Esas pugnas fueron motivo de escarnio por parte del pueblo, y así, los "revisteros", al tener muy en cuenta el gusto del público por mofarse de sus autoridades, encontraron la fórmula de éxito en sus obras.

Los mitos que conforman la identidad nacional del mexicano se han ido acrisolando lentamente al paso del tiempo por medio de una constante labor periodística del teatro de revista, de las geniales interpretaciones de sus cómicos, y con la acción difusora del mismo público -la mejor propaganda que pueda existir-, y que asiduamente seguía los pasos de este fenómeno teatral, el único tal vez, netamente mexicano.

La revista política debió su éxito, en gran parte, a que hizo a un lado toda clase de purismos y no perdió de vista "la imagen de un mestizaje cultural dinámico."³¹ De ello habla un arsenal de obras y libretos de un sinnúmero de autores -todos ellos prolíficos- de la revista política.

Una gran cantidad de escenarios albergaron a las revistas durante casi un siglo (1864-1955). Entre muchos otros, los más populares fueron los teatros: María Guerrero, mejor conocido como "María Tapache"; Apolo; Zaragoza; Esperanza Iris; Lírico; Colón; Ideal; Regis; Politeama; Colonial; Tivoli; Follies Bergère; Briseño; etcétera. El padre de todos ellos fue el Principal (el viejo Coliseo de los Virreyes) conocido en sus tiempos de gloria como "la catedral de la tanda".

En esos foros surgieron y brillaron las figuras de grandes cómicos a quienes el público idolatraba, pues se identificaban en forma total al interpretar fielmente "tipos del

bajo pueblo". Algunos, de tantos que hubo, pueden citarse a Emilia Trujillo, "Tacho" Otero, "Panzón" Soto, "Resortes", Lupe Rivas Cacho, "Palillo", Manuel Medel, "Clavillazo", Leopoldo Beristáin "El Cuatezón", "Cantinflas", "El Chicote", "Tin Tan", Joaquín Pardavé, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, etcétera.

Ellos interpretaron los más diversos personajes-tipo con rasgos genéricos de los caracteres mexicanos, mismos que han ido evolucionando paralelamente a la sociedad que los produce. (Por ejemplo, la evolución peón-zapatista-general; obrero-líder-funcionario; lépero-coyote-diputado; indita-soldadera; gata porfiriana-gata moderna; etcétera).³²

Los autores de revistas políticas -como ya se apuntó- fueron, por lo general, periodistas. Los grandes maestros y pilares del teatro frívolo en México son Carlos M. Ortega y Pablo Prida, quienes junto con el compositor Manuel Castro Padilla fueron conocidos como "Los muchachos" por su incansable labor en pro del teatro mexicano.

La música fue un elemento indispensable en la elaboración del espectáculo de revista. Las formas musicales que sirvieron tanto de inspiración como de medio de expresión a la revista política, fueron los corridos (principalmente con temas de la Revolución), huarachas, huapangos, cuplés, chotis, boleros, zambas, "fox-trots", tangos, rumbas y posteriormente se asimiló la música tropical por su gran arraigo popular.

El compositor de la música de una revista no es menos

importante que el autor de la misma. Por ello es que en muchos casos, tanto autores como músicos, han formado mancuernas en la elaboración de varios espectáculos. De tal manera que el músico exige siempre su crédito después del que le corresponde al escritor. A manera de ejemplo, se nombran a algunos de ellos como: el maestro Contreras, Luis G. Jordá, Lauro D. Uranga, Rafael Gazcón, Manuel Castro Padilla, Federico Ruiz y Eduardo Vigil y Robles.

La escenografía también jugó un papel muy importante en el montaje del espectáculo, pues era imprescindible para mostrar, ya de manera simbólica o realista, la circunstancia en que se presentaba la acción y exaltar así los paisajes de la campiña mexicana. Fastuosos decorados pueden observarse en las muestras fotográficas con que se cuenta de esta expresión; cuando la distancia temporal imposibilita el apreciarlos como serían en toda su magnitud, a la luz de los reflectores. Entre los escenógrafos más destacados figuraron Rodolfo Montenegro y Adolfo Blest.

Con el auge de la revista política a principios de este siglo, se considera que México Nuevo (1909), de Carlos M. Ortega, fue "...la primera obra política del género alegre que debió su éxito, y el de ésta fue muy grande, a las alusiones a nuestros hombres públicos en el poder."³³

A la función informativa de los autores de revistas se agregó "...el éxito de la sicalipsis, o sea la picardía pornográfica y obscena tan licada a las tandas populares..."³⁴ En esta forma surgió con gran fuerza el teatro frívolo, que

llegó a ser el mejor espectáculo de la capital.

Los textos de las revistas políticas han sido agrupados por Lanzilotti para su estudio en tres ciclos: "el ciclo revolucionario de 1909 a 1917, etapa de transición del Liberalismo al Constitucionalismo; el ciclo nacionalista de 1918 a 1934, época en que se reestructura el gobierno mexicano como una continuidad de programa; y el ciclo evocativo a partir de 1934, cuando la revolución armada se convirtió en tema de recuerdo."³⁵

El teatro de revista política empezó a desarrollarse propiamente con la Revolución; llegó a su máximo apogeo en la época nacionalista, y comenzó a declinar cuando los temas nuevos faltaron y se retomaron las antiguas revistas que evocaban la época revolucionaria, adoptando con ello, un matiz nostálgico. Como ejemplo de la exuberante producción de este género se citan a continuación algunos títulos³⁶ de las revistas más representativas de cada etapa.

Ciclo revolucionario:

En 1909: México Nueva, de Carlos Manuel Ortega y Carlos Fernández Benedicto. En 1910: Madero Chapatcler, de José Juan Tablada; y El Pájaro Azul, de José Ignacio González y Julio B. Uranga. En 1911: Nueva Era, de Ortega y Rafael Armas; El País de la alegría, de Ortega y Luis G. Andrade; El Surco, de José F. Elizondo y José Rafael Rubio; México al día, de Jacinto Capella; El Terrible Zapata, de Andrade; y El Tenorio Maderista, de Andrade y Leandro Blanco. En 1912: El Terrible Vázquez, de Humberto G. Galindo y Manuel Mañón. En 1913: El País de la Metralla, de Elizondo. En 1914: María Pistolas, de Francisco del Castillo Guido. En 1915: Su Majestad, el Hombre, de José María Romo; y El País de los Cartones, de Ortega y Pablo Prida. En 1916: La Ciudad Triste y Desconfiada, de Ortega y Prida.

Ciclo nacionalista:

En 1918: Las musas del país, de Elizondo y Xavier Navarro; La Tierra de los Volcanes y La Ciudad de los camiones, de Ortega, Prida y Manuel Castro Padilla. En 1919: Cielito Lindo, de Ortega, Prida y Castro; y La República Lfrica, de Ortega y Tirso Saenz. En 1920: La Huerta de don Adolfo, La mula de don Plutarco y El País de las Quiebras, de Guz Aguila (seudónimo de Antonio Guzmán Aguilera); El Sainete de la Democracia, de Galindo; Agua Va, de Alberto Michel y Saenz; y Don Juan de Hurache, de Arturo Ávila "Gandolín". En 1921: La República Bolchevique y No vayas a Dallas, de Guz Aguila; Aires Nacionales de Ortega y Prida; El muy H. Ayuntamiento, de Ortega, Prida y Castro; Los Bolcheviques, de Saenz y Ángel Rabanal; La Bandera Rojinegra, de Galindo; y Lo que vieron nuestros primos, de Eduardo Gómez Haro. En 1922: Los efectos del reconocimiento, de Ortega, Prida y Castro. En 1924: La Doctrina Monroe, de Juan D. del Moral; Trapitos al Sol, (1924-1928) de Ortega y Prida; y La herencia del Manco, de Emilio Cabrera. En 1927: Las cuatro milpas, de Ortega, Prida y Federico Ruiz. En 1928: De Calles y Deportes, de José Moreno Ruffo; y La Concha Madre, de Carlos G. Villenave. En 1929: El Desmoronamiento, de Guz Aguila; y Cuando Suenan Las Campanas, de Rodolfo Sandoval. En 1930: El Nopalito, de Saenz; y La Nación Mártir, de Villenave. En 1931: El Nuevo Código, de Moreno; Camisas Rojas, de Ortega; y La ley del Trabajo, de Elizondo. En 1934: Los naufragos de la MORC, de Cabrera.

Ciclo evocativo:

En 1934: El último Fresco, de Ortega y Francisco Benítez
 En 1935: Los hijos de Pancho Villa, de Guz Aguila. En
 1938: En tiempos de Don Porfirio, de Ortega, Prida y Benítez. En 1941: En Tiempos de Madero, de Ortega, Prida y Ruiz. Y en 1955: La Hacienda de Carrillo, de Ortega, Prida y Ruiz.

3. DECADENCIA

La revista política ~~-fugaz~~ como todo movimiento teatral mexicano- fue desapareciendo de los más importantes teatros de la capital hacia los años cuarenta, debido al surgimiento -y proliferación- en esos escenarios de cómicos improvisadores que eran "la estrella" y dueña del espectáculo. Éste, prestaba cada vez mayor atención a las variedades musicales.

El libreto de lo que sería la revista política quedó relegado, y se redujo a servir de simple guión de la variedad. De ese libreto eran entresacados los cuadros más graciosos que por lo general eran interpretados por el cómico y su interlocutor o "patíño" (el actor serio), cuya intervención estaba sacrificada a sólo apoyar las genialidades del ídolo. Este diálogo sostenido, trazado por el escritor en un bosquejo general sobre determinada situación, y sin faltar la improvisación del intérprete, es conocido como sketch.

Un golpe de muerte recibió la revista política con la desaparición del teatro Principal, el más importante de todos cuantos la acogieron. Este escenario había existido desde el año 1753 en que se conoció con el nombre de Coliseo; en 1907 adoptó aquél nombre que le dio gloria, hasta que fue destruido por el fuego la noche del uno de marzo de 1931.

La decadencia de este género urbano puso en crisis económica a los demás teatros, mismos que para sobrevivir a la transición de la época, se convirtieron en cines. Por ejemplo, el teatro María Guerrero fue transformado en cine Máximo; el Rosa Fuentes, en cine Odeón; el Colón, en cine Imperial; el Alarcón, el Regis y el Politeama, conservaron sus mismos nombres como salas cinematográficas.

Otra causa de la extinción del género chico está significada por la fuerte penetración en México -principalmente en la capital- de modos extraños de comportamiento (el "american way of life") los cuales siguen dosificándose a

través de los medios masivos de comunicación.

Por otro lado, las manifestaciones auténticas del pueblo siempre han sido objeto de represión por parte de las autoridades. Así, por ejemplo, en el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, se propuso "moralizar" los espectáculos de la capital, persiguiendo a los cómicos que atacaban al gobierno. Ello motivó que los comediantes se hayan visto obligados a importar géneros y a copiar modas extranjeras, alejándose cada vez más de las propias y auténticas expresiones de su pueblo.

Con la extinción del género mexicano, los espectáculos musicales de la capital degeneraron en el "music-hall" al estilo norteamericano. El gran vacío que dejaron las revistas políticas fue ocupado -en una mínima escala- por el sketch en los teatros de variedades musicales, mismo que se conserva todavía en la actualidad, reducido a ligeros cuadros escénicos dentro de una variedad, como una reminiscencia de la gloriosa revista política mexicana.

Después de la decadencia de la revista política, que plasmó los grandes mitos de la nacionalidad mexicana, deja sentir su influencia en el teatro popular mexicano de hoy. Por otra parte, el género mexicano ha servido de manantial inagotable de inspiración a la canción vernácula, a la danza y a la música folclóricas, a las artes plásticas -particularmente al muralismo-, e incluso al cine mexicano en su mejor época.

N O T A S

1 Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, "El teatro de revista política en México," tesis de licenciatura en letras españolas (México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967) p. 1.

2 Ibid.

3 Ibid., p. 2.

4 Uno de los frutos de esa labor de rescate fue la tesis de licenciatura titulada "Pablo Prida y el teatro mexicano de revista política," sustentada por María Inés Sánchez Gutiérrez en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., el año de 1978.

5 Rodolfo Usigli, citado por Merino Lanzilotti en "Historia," art. cit., III, 13, p. II.

6 Fray Diego de Landa, citado por Merino Lanzilotti en "Historia," art. cit., III, 27, p. IV, y en "El teatro, arma de la revolución mexicana," Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa de las Américas, 32 (abril-junio, 1977) p. 73.

7 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista," op. cit., p. 4.

8 Dios serpiente engalanado con plumas de quetzal. Los demás dioses envidiosos de su bondad, para avergonzarlo, le hicieron ver en el espejo humeante de la luna (Tezcatlipoca) su pálido color. Está identificado con el planeta Venus, lucero de la mañana y de la tarde; también con el viento, Ehécatl (su hijo), y con la noche y las tinieblas, Yoalli, lo cual le da las atribuciones de impalpable e invisible.

9 Merino Lanzilotti, "Historia," art. cit., III, 7, p. VII.

10 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista," op. cit., p. 6, citado en "Historia," art. cit., III, 15, p. II.

11 El auto de la "Caída de Nuestros Primeros Padres", en el que participaron cientos de indios, fue representado en Tlaxcala en 1538.

12 Con la masiva representación de la "Toma de Jerusalem" (atribuida a Fray Toribio de Benavente, "Motolinia") en Tlaxcala (1539), se humillaba a los infieles ejércitos capitaneados por dos indios que interpretaban al conquistador Hernán Cortés y a Pedro de Alvarado respectivamente. Estos eran vencidos por los ejércitos cristianos que representaban a la Nueva España. Con ello, se restaba importancia a los españoles ante los ojos de los naturales, y también, se bautizaba realmente a los indios "vencidos". (Merino Lanzilotti, "Historia," art. cit., III, 15, p. VI.)

13 Fray Juan de Zumárraga, citado por Merino Lanzilotti en "Historia," art. cit., III, 15, p. II. La determinación de Zumárraga de no permitir escenificaciones profanas en los templos, fue ratificada posteriormente por el Tercer Concilio Mexicano en 1585.

14 Merino Lanzilotti, "Historia," art. cit., pp. II-III.

- 15 Ibid., p. III.
- 16 Enrique Olavarría y Ferrari, citado por Merino Lanzilotti en "El teatro de revista", op. cit., p. 9.
- 17 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 15, p. III.
- 18 Merino Lanzilotti, "Historial: III", art. cit., pp. 14-15.
- 19 Ibid., p. 15.
- 20 Ibid.
- 21 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. VIII. Esta fue una clara influencia del auto sacramental en el que, para simbolizar las fuerzas antagónicas de la virtud y el pecado, se recurría a la "alegoría" que se empleaba con un fin didáctico en tiempos de la Colonia. Posteriormente, en la Independencia, también se utilizaron personajes alegóricos para difundir el nacionalismo, especialmente en los llamados "apropósitos patrióticos".
- 22 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p. 2.
- 23 Ibid., p. 11.
- 24 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. VII.
- 25 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., pp. 12-13.
- 26 Ibid., p. 12
- 27 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. VIII.
- 28 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p. 16.
- 29 Ibid., pp. 14-15.
- 30 Ibid., p. 18.
- 31 Merino Lanzilotti, "Historial: III", art. cit., p. 14.
- 32 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p. 19. citado en "Historia", art. cit., III, 27, p. XI.
- 33 Pablo Prida, citado por Nomland, op. cit., p. 146.
- 34 Merino Lanzilotti, op. cit., p. 20.
- 35 Ibid., pp. 31-32.
- 36 Tomados, en parte, de las casi doscientas revistas políticas exhumadas en el trabajo de investigación de la Carpa Geodésica.

III. EL REPERTORIO

Introducción

En un principio, la Carpa Geodésica se consolidó principalmente como grupo independiente de teatro manteniendo en su programación de funciones un repertorio de nueve espectáculos. Con ellos alcanzó hasta 1979 más de dos mil quinientas representaciones tanto en giras al interior de la República, como en teatros y plazas públicas del Distrito Federal y en su local en la ciudad de México. Los trabajos de esta compañía fueron: Las tandas del tlancualeio, Viaje a Pueblo Feliz, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, Revisitas políticas de la Revolución Mexicana, Los Actoreses, Peña de mimos, El tax-sí, Kantixal Ekek y Dar es a todo dar.

Cuando el equipo alcanzó una madurez de conciencia para ofrecer el teatro al pueblo como un servicio social, las aspiraciones y tendencias de cada elemento se fueron definiendo diariamente. Así, con la evolución del grupo inicial surgieron otros a partir de éste, no como un resquebrajamiento del mismo, sino como "estadios evolutivos" de un movimiento centrífugo. La Carpa Geodésica se constituyó ya no de elementos individuales, sino de grupos con una organización interna propia. De este modo se integraron los grupos

"Niño", "Tlancualejo" y "Uo". A éstos se unieron después muchos otros recién formados como "Danza Alternativa".

Cada uno de los conglomerados mantuvo permanentemente en sus actividades un horario vespertino de clases y entrenamientos con miras a elevar el nivel intelectual teórico y práctico de los integrantes para que éstos llegaran a dominar las técnicas de la interpretación. Otros de sus oficios constantes fueron los ensayos de sus obras, los talleres de producción, las comisiones de prensa y propaganda y la autogvaluación del trabajo presentado.

A. LAS TANDAS DEL TLANCUALEJO

La obra más importante de este laboratorio escénico, y con la que se dio a conocer el movimiento de la Carpa Geodésica fue Las tandas del tlancualejo.

El tono exacto de la efervescente actividad teatral realizada por la compañía de repertorio, lo disparó la puesta en escena de Las tandas del tlancualejo. Este espectáculo surgió como resultado involuntario de diez años de investigación del maestro Ignacio Merino Lanzilotti en las fuentes del teatro popular de género mexicano. El autor y director de la obra junto con un grupo de profesores y estudiantes del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., comprometidos con su profesión universitaria y que sentían el deber inaplazable de llevar al pueblo su auténtica forma de expresión, en cuanto al teatro se refiere, iniciaron una ardua labor de promoción de ese teatro

para atraer la atención del público que se había mantenido apático a las manifestaciones culturales de la Universidad Nacional.

El montaje de Las tandas del tlancualejo fue estrenado el 17 de junio de 1975 en el Escenario Dos, en ese tiempo de la U.N.A.M., (teatro Milán). Dicho espectáculo se mantuvo ininterrumpidamente en cartelera durante cinco años. En este espacio de tiempo, fue llevado en giras por la provincia y por diferentes teatros y plazas públicas del Distrito Federal, pero concentrando sus actividades en el local de la Carpa Geodésica que fue su hogar por derecho. Esta obra alcanzó el reconocimiento tanto del público (el popular y el universitario) como de la prensa y de la crítica especializada. Así, Las tandas del tlancualejo fue distinguida con el premio "Xavier Rojas" (1975) como "el mejor grupo de teatro estudiantil", otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, A.C. (U.C.C.T.). Recibió homenaje también por la Sociedad Mexicana de Autores en 1976. Asimismo, se le develaron placas conmemorativas en el teatro Milán, en el teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato, en el atrio de la catedral de Sta. Prisca en Taxco y en el Teatro de la Ciudad de México, así como una estatua en Azcapotzalco, D.F. La calidad del espectáculo, la aceptación del público y el talento y constancia de los integrantes del equipo que lo presentó, hicieron que dicha obra alcanzara las seiscientas representaciones el lunes 5 de noviembre de 1979 descubriéndose una placa en el escenario de la Carpa Geodésica, y habiendo al-

canzado en toda su temporada, un auditorio de más de trescientos mil espectadores.¹

El plantamiento que ofrece Las tandas del tlancualejo se da en el campo de la sátira social y política que equivale "...a un drástico desnudamiento de la realidad mexicana contemporánea..."² La exposición de dicha verdad social se desarrolla en veintidós cuadros repartidos en cuatro tandas: Tanda de Aire (La Conquista), Tanda de Agua (La Contaminación), Tanda de Tierra (La Natalidad) y Tanda de Fuego (La Revolución). Esta nomenclatura obedece a la Leyenda de Los Cinco Soles, en que se narra, según la cosmogonía náhuatl, que la humanidad ha vivido durante cuatro grandes Eras o Soles: el Sol de Noche o Sol de Tierra, el Sol Aire, el Sol de Lluvia de Fuego y el Sol de Agua. El Quinto Sol corresponde a la Era actual que es el Sol del Movimiento o de Quetzalcóatl.³ Sin embargo, en Las tandas... no se narra la historia de México, sino que el autor la interpreta con símbolos y metáforas a partir de la realidad cotidiana; pues las cuatro fracciones "...no pretendan ser períodos de un proceso, ordenado cronológicamente, sino búsquedas de los elementos componentes de un todo que es el ser mexicano."⁴

El significado de tanda, como se sabe, es sección o función en que estaban divididos antiguamente los espectáculos del teatro de revista; tiene una implicación con farta o farsa satura o sátira, es decir, llena en exceso de elementos (drama, música, canto, baile, etcétera). Por otra parte, tlancualejo es una palabra de origen mestizo, náhuatl y español que designa a una rienda primitiva "...que permite en cierta

forma los caprichos irreflexivos de los potros charros."⁵ Este freno o brida adopta un carácter simbólico en la obra, pues está aplicado en un sentido metafórico al "...momento histórico en que la conquista incorporó la rueda y el caballo al Nuevo Mundo e impuso el yugo de la dominación colonial sobre las tribus aborígenes, mediante un sistema de encomiendas";⁶ pero que, asimismo, ese yugo permitía al indio ciertas licencias como embriagarse y algunas manifestaciones casi idolátricas, siempre que no contraviniera a la Institución religiosa y no desobedeciera las leyes. De esta manera, despojado de todos sus valores naturales y lanzado a volver la espalda a su noble origen, el mexicano resultó ser un ente sin voluntad propia, abierto a todas las influencias nocivas y propicio a la colonización material, espiritual y cultural. Así, el mexicano actual parece encontrarse "...muy cómodo en la confusión de la libertad por el desorden, quizás porque de algún modo gusta del sometimiento a la rienda floja y degradante, en lugar de desarrollar su ser auténtico..."⁷

El montaje de Las tandas del tlancualejo fue realizado en términos de elementos de carpa, de revista política y de pastorela, siendo una sátira de todas estas formas del teatro popular mexicano; rompió deliberadamente con los estilos establecidos por ellos, pues Las tandas... están manejadas a manera de teatro mexicano musical.

La obra está escrita en octosílabos, como una reminiscencia del romance español y del corrido mexicano. La rima es variada: par, monorrima, pareada y en ocasiones ABBA; abj

sa del ripio especialmente para dar un matiz musical al lenguaje coloquial del español y del indio y al coló urbano.

El lenguaje utilizado pone énfasis en los "elementos de inspiración en las fuentes prehispánicas del teatro en América, y en el habla coloquial de Tlaltelolco, particularmente el albur".⁸

Las tandas del tlencualejo no es por su contenido una receta de la esencia del ser nacional, sino una "llave abierta" en la búsqueda del mismo. Aporta, sí, una serie de hallazgos en esa labor por indagar en sus más recónditos orígenes:

Y lo que pasa es que, puestos los mitos en crisis por la ironía, ridiculizado lo sublime, pisoteado lo noble, desdeñado lo inteligente, descascarado lo tradicional; y puesta la vida local misma en el basurero natural de sus contextos históricos y sociales, descubrimos de pronto, que en medio de la mediocridad que pretendíamos exaltar sin ningún éxito, hay destellos, señales, luces que marcan un sendero.⁹

Tomando en cuenta que este profundo cuestionamiento podría resultar "pontifical" o "catedrático", se recurrió a los elementos del ritmo dinámico y fluido. Para ello, el espectáculo se valió de la música mexicana y latinoamericana: el corrido, el mambo, la rumba, el danzón y la vernácula; siempre "...acorde con el sentido humorístico y satírico que la anima."¹⁰

Así, entre risas, albures y "malas palabras", el escritor sigue planteando al público su preocupación por encontrar la autenticidad del ser nacional. El dramaturgo es un poeta que comunica al lector o al espectador su filosofía de la mexicanidad:

La vacuidad asalta al hombre y lo despoja de toda simbología; pero surge el instinto de crear: "...entre la corrupción brillan gestos de libertad auténtica."¹¹ En este punto, el mexicano entiende que la única manera de sobrevivir es asirse de los mitos y que de esa manera justificará su paso por el mundo. Pero se encuentra de pronto con que su historia está llena de derrotas, hechas mitos con el paso del tiempo; entonces, hay que cantar esas derrotas, "...no con baile y cochino y muchos pulques, sino en los altares de los dioses enemigos, con la mirada puesta en las estrellas, con la esperanza de nuevas revelaciones para el hombre."¹²

Ese camino, aunque árido y escabroso, puede florecer si se le ilumina con magia y belleza; esa vía llena de contornos místicos es la única que conduciría al individuo al reencuentro con su propia identidad. Sin embargo, ese paso todavía no se ha dado porque:

El vencido sigue cantando sus cantos, bailando sus bailes, viviendo sus vidas.

Los vencedores siguen pasando, como una caravana interminable de hambrientos, con grandes intestinos pragmáticos. El vencido olvida sus mitos y sus símbolos; o lo que es peor los descubre ya de plástico, al servicio de necesidades, o los sustituye por otros más comerciales. Después de todo, también la cultura es un trueque. Solo sobrevive el sentimentalismo. ¿Acaso de este sentimentalismo emanarán las más bellas flores del nuevo humanismo que todos seguimos esperando?¹³

Las cuatro tandas del tlancualejo hacen una sátira de la cosmogonía náhuatl, con la aplicación de los significados del Calendario Azteca a la historia de México:

En la primera, la Tanda de Viento, los hombres al respirar se vuelven locos, el viento es el elemento de destrucción. En escena aparecen dos personajes de la conquista: un traile, el colonizador cultural:

FRAY POLLINO.

(Canta, en son religioso
que se convierte en danzón.)

Las constelaciones son
la causa de la pereza,
pecado ruín de estas tierras,
razón de su perdición.
Se abandona el trabajo,
provoca el beber relajo,
degenera el festejo,
y no hay orden ni respeto.
Suelto el diablo en las conciencias,
peor es el caso arrancar
pócima a las brujerías
ni remedios a las ciencias.
El vicio pudre los vientos,
el hombre esconde su luz,
no hay honor ni juramentos,
se peca e injuria a Jesús.

...y un capitán que es el conquistador:

5. RUMBA FLAMENCA DEL CABALLERO ANDANTE.

¡Soy caballero!...
¡caballero andante!
¡Soy importante,
soy caballero,
caballero andante...,

...los dos se pelean entre sí y finalmente deciden ir juntos a conquistar las Indias:

El CONQUISTADOR.

.

¡Aguardad! Habéis quedado,
desde hoy, a mi cuidado.
No permitiré que os hagan
ningún daño, ni a vos mismo.
En estas caballerías,
proseguir juntos debemos,
para aumento de mi honra,
y gloria de nuestro pueblo.

...el fraile sirve de caballo al capitán, que satíricamente fue el papel que jugaron los religiosos para los fines de la corona:

FRAY POLLINO.

.

¿Quién no ha visto algún borrico
ocupar de ayuntamiento?
Bien puede también un sabio
ocuparse como asno.

EL CONQUISTADOR.

.

¡Si un burro montó Jesús,
portadme vos como Cruz!

FRAY POLLINO.

Si así garantizo hoy

las verdades de mi Dios...

...La segunda es la Tanda de Agua en la que los nativos, para sobrevivir en un medio contaminado (por el Viento), se tienen que disfrazar de ranas, para poder vivir en el agua. Comienza la narración de la historia de México, pero no como la conocemos, que es la historia de los grandes personajes; sino la historia de las mujeres que lavan la ropa y se llenan de hijos:

GÜERA GÜEVO. (Cantando, después de leer
la suerte en un papelito
que le dejó el pajarero.)

Este pajarito me vino a decir
que en menos de un año
me habré de casar.

(Contestan todas cantando.)

QUILAZTLI. ¡Vaya caminito que habrás de elegir..!

NENEFIL. A poco eres quinto...,
¡baja del altar!

...En este medio de lavanderas, se presenta un locutor vendiendo jabón y contaminando todo el ambiente; junto con la contaminación ambiental surge la contaminación cultural propiciada por los medios de comunicación masiva:

VOCES DE LOS LOCUTORES.

"Cuánto nos gusta comer,

cuando son productos MIERD."

.....

"Para cualquier ocasión,
postizos GRAND CHICHARRÓN."

.....

"Ya no se muera de sed
brinde con refresco INFECT."

.....

"¿Cómo anda la Nación?,
léalo en Infiltración."

.....

"Cene en el TLACONETE
y baile en el BAR JUANETE."

.....

"MOT sin filtro. Mot con TOS."

"Es hora de hacer popó..."

...y esta Tanda termina con la celebración del mestizaje, que es también una forma de contaminación:

EL CONQUISTADOR.

¡Es mi dama

es mi conquista!...

¡Es mi Dios

Mi libertad

¡Mi caballo,

Mi armadura!...

¡Y mi lanza,

el corazón!

FRAY POLLINO.

(Grita.)

¡Es su hembra!...

¡Es su reina!

¡Es su cruz!

y su pasión...

• • • • •

TODOS.

Venceremos

con su lanza,

triunfaremos

con su Dios,

con su dama,

su armadura,

su caballo,

su valor

y su canción.

...La tercera es la Tanda de Tierra, en la que todos se reúnen para enterrar a sus muertos; es la anécdota de una pequeña niña que va a ser enterrada y es una sátira a la pastorela, una "antipastorela", pues no se trata de un niño que viene a redimir al ser humano; se trata del entierro de una niña que en vez de bajar sube al cielo:

EL DEUDO. Ay señito, crio que ya es hora...;

pos ya nos cogió la noche.

- LA DEUDA. ¿No nos presta su escoba?
Le echamos un cambalache.
- EL DEUDO. Le dejamos el estuche...
(Señalando al cajón.)
- QUILAZTLI. Ay, Jesús, ¡qué disparate!
- LA DEUDA. O se la da, o se la roba.
- QUILAZTLI. ¿Y pa'qué quieren mi escoba?
- EL DEUDO. Es para nuestra Rosita.
- LA DEUDA. Que barra el agua del cielo.
- EL DEUDO. Si la sequía no se quita,
ya no tendremos consuelo.
- PLAÑIDERAS. Que barra nuestro pecado,
que pague por nuestro mal,
¡Ay, Jesucristo Alabado,
esta vida es un comal!...
-
- Ay, ¡qué linda lucesita!,
ya tomó su caminito;
recibe esta florecita...

¡ruega por ella, Diosito!

...Finalmente, la Tanda de Fuego es una sátira a la Revolución, en tono de revista política, género del teatro mexicano. Trata de una revolución que se da en lo material, pero que no implica una evolución humana.

El personaje de esta tanda bien puede ser un descendiente de aquel conquistador -tal vez su reencarnación- y de los aborígenes conquistados; ahora es un pobre "peladito" que vive de cargar bultos pesados con su mecapa;

TRUHÁN.

.

¿Qué va a ser de nuestra vida?

¿Apoco alcanza el dinero?

¿No está cara la comida?

¿No me train al puro pedo?

.

¿Por qué tantas diferencias?

¿Qué es lo que estudian los sabios?

¿Por qué vienen las pependencias?

¿Qué es lo que dicen los libres?

¿No cuentan puras mentiras?

¿No nos lleva la chifosca?

¿A poco no es libro la vida?

¿No toditos se hacen rosca?

¿Que esta es la patria elegida?

¿Será por tanta desgracia?

¿Quiénes conocen la grilla?

¿Disque esta es la democracia?

...Este hombre evoluciona en busca de su identidad y pasa por todos los animales, no es un evolucionismo darwiniano, sino el concepto de los nahuas de buscar un rostro. En esta búsqueda, encuentra varias máscaras, hasta que descubre su identidad en la de un coyote, que será su verdadera identidad para sobrevivir:

VIEJO JAMELGO. (Canta con bastante ritmo.)

Si tienes buen corazón
deja que mire tu rostro.

TRUHÁN. (Respondiendo con canción.)

El mundo es de perdición
y ni que yo fuera un monstruo.

...Viene entonces la evolución social, los personajes de la obra cantan -albures- con todos los símbolos del calendario azteca, con ritmo de mambo, el coyote descubre que su identidad social ahora es la de un licenciado -máscara de puerco-, se pone una corbata y es aceptado por la sociedad:

FLACA MAPAMA. ¿Y aquél animal rosado?

EL CORO DE

RATAPLANAS. ¡Si es un pinche licenciado!
(Corre hacia él y lo abrazan.)

VIEJO JAMELGO. ¿No crees que es mucho jamón
pa' un mugroso par de huevos?

TRUHÁN. Vete empinando, mamón,

la luz nos da los colores;
y el hombre, sus acertijos.

CORO DE BUBOSOS. Pues en el dar florecemos,
 en el amor encontramos,
 en el trabajo crecemos,
 y en la muerte cosechamos.

TODOS. Nos cruzamos en la vida,
 como arrieros sin destino;
 nuestra amistad no se olvida,
 nos guía por el camino.

GÜERA GÜEVO ¿Qué dices, manito, no?

TRUHÁN. Pus lo que tú digas, ¿no?¹⁴

...son la pareja que va a formar la nueva sociedad, se presenta entonces el dios bueno -Cristo-Quetzalcóatl-, el que todos estaban esperando y se va al cielo, ese es el final de la obra.¹⁵

Como se ha podido observar en esta somera exposición, Las tandas... emplean un estilo sencillo y directo; una sencillez que podrían confundirse con la vulgaridad por su sentido hiriente y en ocasiones ofensivo. Pero esta apariencia se disipa cuando se comprende que las "malas palabras" no están escritas con el propósito del insulto; sino que están utili-

zadas como símbolo de auténtica mexicanidad. Y en la búsqueda de esa mexicanidad se ha empleado "...simple y sencillamente el sentido del humor, desplegado con toda malicia y toda la sabiduría de que podemos ser capaces."¹⁶ Todo ello da como resultado una buena dosis de buen humor; reír no para olvidar los problemas sociales, sino para hacer conciencia de esa realidad propia; es una obra que "...hace reír constantemente; pero también invita a pensar, porque bajo su envoltura frívola se abordan, con sentido crítico, algunos temas importantes de nuestra historia, nuestras costumbres y nuestra idiosincracia."¹⁷

Con Las tandas del tlacualejo, "Lanzilotti ha asumido la responsabilidad de dar a este teatro fraccionario una estructura dramática que permite un desenvolvimiento escénico unitario y congruente."¹⁸

Por último, en esta obra el autor no ha querido proponer soluciones en la búsqueda de la identidad nacional porque "...de tenerlas no haría teatro -dice- (...) únicamente deseo que nos demos cuenta del lugar en que vivimos, de lo que somos; tal vez así la gente reaccione y cambie un poco."¹⁹

B. REVISTAS POLÍTICAS

1. REVISTAS POLÍTICAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

El siguiente paso en el experimento referido, consistió en la exhumación de algunos textos de revistas políticas con la participación de cincuenta actores universitarios.²⁰

El objeto de este trabajo fue poner en práctica los resulta-

dos de la investigación descrita en el capítulo anterior. Y se ofreció al público una reconstrucción de antiguas revistas mexicanas para observar y analizar su reacción ante una expresión genuinamente nacional.

Las interrogantes a que se pretendió dar solución con dicho ensayo fueron las siguientes:

¿Es realmente el teatro popular mexicano la denuncia de nuestras constantes incorregibles al paso del tiempo, no obstante las muestras manifiestas de desarrollo económico?

¿Se debe contribuir con el teatro al proceso de enajenación de un público vampiro, con mecanismos dramáticos efectistas? ¿Qué modelo de ser humano estamos proponiendo?

¿Da igual al cómico ser instrumento de la venta publicitaria o de las demagogias políticas, que de un teatro crítico y educativo?

¿Acaso los medios de expresión que absorben a todos los artistas hoy en día plantean pocas perspectivas de renovación y de recuperación de los auténticos valores del pueblo de México?²¹

Ante un medio artístico asfixiado por influencias contaminantes, queda una alternativa: el trabajo creativo, libre universitario. Por ello, dicho equipo de estudiantes y maestros tenía la clara necesidad de servir de puente entre la universidad y el pueblo, "...informándose de las teorías de los intelectuales más cultos, pero sin perder su arraigo con el pueblo al que se dirigen..."²²

Se hizo una selección de textos de entre aproximadamente doscientas revistas políticas. Con este florilegio se estructuró un espectáculo que se tituló Revistas políticas de la Revolución Mexicana,²³ confeccionado con algunos cuadros de las revistas: En Tiempos de Don Porfirio (1938), El Paño de los Cartones (1915), El muy H. Ayuntamiento (1921),

Trapitos al Sol (1924) y Alma Cancionera (1931), de Ortega y Prida; Las Musas del País (1913), de Elizondo y Navarro; Un día en el Poder (1926), de Navarro; y Su Majestad, el Hambre (1915), de J. M. Romo.

De la respuesta expresada por los espectadores se desprende que estas obras, toda vez que tratan problemas recurrentes en la vida del mexicano, pueden funcionar solamente "...en relación a una actualidad y a un público concreto..."²⁴ Este auditorio es el capitalino, porque los asuntos a que se refieren las revistas conciernen casi siempre a la ciudad de México.

El principal problema abordado -como una constante- por este teatro es la denuncia que hacen los desvalidos en contra de los potentados. De esta manera, la revista política despierta la incormformidad del público; aunque sólo sirva como válvula de escape a esas angustias y temores del pueblo, ya que no propone soluciones a los conflictos. No obstante, con la revisión de los sucesos diarios el teatro popular se convierte en conciencia de la opinión pública, en eco de la incormformidad, en arma de crítica política y en memoria histórica.

Debido a ello, con las Revistas políticas... se atacaron los problemas actuales del mismo modo en que lo hicieron sus autores en su tiempo: transportándolos a épocas pasadas, de modo que se simulaba un desenfado pretextando que:

Aunque es fácil que ahora puedan

estas cosas sucedar,
este no sucede ahora,
es lo que pasaba ayer.²⁵

La estructura del montaje citado trató de conservar el orden generalmente seguido por la revista política: introducción, espectáculo y fin de fiesta.

El espectáculo de las Revistas políticas de la Revolución Mexicana tuvo la misma condición transitoria del teatro frívolo que apenas cobra vida en el momento de su representación para después olvidarse. Esta efímera existencia de la revista política se revela claramente por "...su carácter más visual que literario, y la nota de actualidad apenas liga un boceto de sainete -carece de unidad dramática-, ilustrado por una serie de cuadros con música, canto, bailes y recitativos."²⁶

2. CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN

a) El lenguaje. Para entablar una comunicación directa con el público buscado, había que dirigirse a él en su propio lenguaje. Este lenguaje -el popular- está desprovisto de giros literarios; es sencillo y directo, y se vale principalmente del albur. Este complicado juego de palabras tiene siempre una doble intención, cuya esencia es la "profunda verdad" del mexicano, quien de este modo, revela su más íntimo ser. Por medio de ese embrollo verbal, los cómicos gustan molestar de su interlocutor o del espectador, quienes a su vez contestan de igual manera y en la forma a-

propiada. Los albureros por lo general contienen un fuerte sentido sexista y un alarde de la virilidad propia. Si pudiera describirse de alguna manera, podría decirse que el albur es una especie de máscara que al desgarrarse descubre el carácter (débil) del mexicano; que, arrogante, encubre sus flaquezas, y que, cínica, expresa al tipo de hombre que él quisiera ser: valiente, fuerte, bien parecido, alto, blanco, rico..., para conquistar a la sociedad y a muchas mujeres. El albur es una expresión legítima del sentir del pueblo mexicano, porque con él, el individuo pone de manifiesto -inconscientemente- todas las represiones que sufre en el medio social en que vive, y con ello, su carácter.

Por otro lado, el "tipo mexicano" es muy gesticulador, acompaña sus palabras con el lenguaje kinésico, utilizando un código de expresiones corporales convencional a su circunstancia, mismo que puede llegar a constituir hasta un ochenta por ciento de su comunicación. Así, por ejemplo, con esta mímica sustituye, a veces, frases que no pronuncia, ya sea porque el movimiento de las manos se le adelanta a las palabras, ya son inarticulables públicamente o bien porque ello resulta más expresivo.

b) Los espacios. Con el fin de elaborar un teatro propio que emanara de sus fuentes populares, se recurrió al ensayo sobre el tradicional foro de las carpas en la Carpa Geodésica, ya que este espacio escénico -conforme a la perspectiva del teatro griego-, ofrece una mayor participación del espectador. En ese tablado el actor se encuentra rodea-

do por el público en un ochenta por ciento; por lo tanto, ofrece al cómico una mayor área de resolución en su actuación. El público se siente más involucrado en las situaciones escénicas; el actor tiene que improvisar sobre su papel para responder al espectador, puesto que en dicho ambiente se rompen todas las barreras que impiden la comunicación.

Los desplazamientos del actor en el escenario circular de la carpa, siguen, básicamente, las líneas convergentes de una "X", debiendo mostrar el frente en tres de los cuatro puntos cardinales. El manejo de este espacio en el pequeño escenario de la Carpa Geodésica funcionó enteramente con buenos resultados -en cuanto a comunicación con el público- cuando los espectáculos se trasladaban a las grandes plazas públicas ante miles de espectadores.

Sin embargo, y puesto que la mayoría de los teatros contruidos son frontales, la compañía debió adaptar sus montajes de carpa a estos escenarios precisamente con el fin de transportarlos. Para ello, se redujo la perspectiva visual de los laterales para concentrarla al frente y hacia arriba. Se proyectó la voz con mayor intensidad impostada en estas direcciones, y el maquillaje se acentuó en sus rasgos sobresalientes, así como los movimientos y desplazamientos fueron más amplos. Esta movilidad entre uno y otro espacios, preparaba al equipo a una mejor adaptación a cualquier tipo de espacio con relativa facilidad. Con ello, se adiestraba también a los actores en el dominio de las técnicas de utilización del espacio.²⁷

c) Estilo de actuación. En este aspecto, la Carpa Geodésica trabajó sobre la escuela mexicana de histrionismo. Teniendo como base una constante preparación e información de las distintas escuelas de actuación en el mundo, se ponían en práctica aquellos elementos que fueran afines con sus necesidades y objetivos.

El tipo de actor con que contó la Carpa era aquel que se había ejercitado en el género mexicano musical. Esto es, entrenado en el canto, el baile, la dicción, la improvisación, la acrobacia, el diálogo con el público en escena (improvisación), el ritmo y la actuación. Con ello, se mantuvo un cuadro de actores, profesionales en el desempeño de su trabajo, con plena libertad creadora, disciplina y dedicación. Por otro lado, algunos de esos actores que trabajan actualmente en otras compañías (comerciales y profesionales) se lamentan de no tener aquella libertad de expresión, y de que a pesar de tener retribuido económicamente su trabajo, no han sentido el placer de entregarse al arte por la satisfacción espiritual que ello trae consigo, como antaño -en la época estudiantil- sucedía en la Carpa Geodésica. Así, este foro creó un semillero de nuevos valores en las artes de la representación, y fue pista de lanzamiento de los más capacitados. Con todo ello, la Carpa llegó a formar un estilo propio de actuación dentro de la escuela mexicana de histrionismo.

3. LA EXPERIENCIA EN EL TEATRO BLANQUITA

El grupo de la Carpa Geodésica fue invitado por la em-

presaria Margo Su para que se presentase como parte del elenco del teatro Blanquita, uno de los pocos teatros comerciales de variedades netamente popular.²⁸ Esa distinción se debió a que el trabajo realizado por la Carpa sobre el género mexicano de teatro popular había cobrado resonancia.

Con la actuación en el escenario del Blanquita, el grupo universitario logró uno de sus objetivos al obtener ampliamente un contacto directo con la masa popular, el público representativo del pueblo mexicano. El teatro universitario popular fue en busca de ese público, "...que no tiene un gran nivel cultural pero sí una inteligencia intuitiva; no le gustan las cosas rebuscadas (...) es el mejor público: no está comprometido con nadie, es vivo, libre y participativo."²⁹

La Carpa presentó en ese teatro dos fragmentos (esqueches) del montaje Revistas políticas de la Revolución Mexicana; esos cuadros fueron: "Mamerto" de Su Majestad, el Hambre (1915), de J. M. Romo y "Asperó"³⁰ de Un día en el poder (1926), de Navarro. Asimismo, se incluyeron algunos bailables y reconstrucciones coreográficas enmarcados en una evocadora escenografía.³¹

En lo que respecta a los protagonistas de los esqueches mencionados, éstos no llegan a ser personajes, en la acepción dramática de la palabra -al igual que todos los del teatro de revista-, sino que sólo son bosquejos de una situación y de una realidad determinadas. Mamerto es el prototipo del pueblo mexicano que encarna al clásico "peladito"

en su fase de adaptación urbana. Asperó es el bracero que se ve desengañado por el maltrato que recibe en tierra extraña (E.U.) y decide regresar con su mujer "agringada" a la patria mexicana. Ambos tienen rasgos caricaturizados (oxternos o "esquechados") sin ninguna profundidad psicológica; ya que la revista política no tiene más personaje que el mismo público, porque es un género social.

Con esta reconstrucción de viejas escenas, el teatro de revista se engalanó con "aquellas noches luminosas, de damas perfumadas, de carretelas y lagartijos; aquellos cartones que metían una alameda con follaje de azúcar, repetida en el mural de la controversia"³² ...todo regresó de pronto."³³

Durante la temporada en el Blanquita se aprovechó la oportunidad para encuestar a su público por medio de una investigación sociológica³⁴. Este trabajo averiguó lo que significaba para ese auditorio el acercamiento de tal manifestación artística, la función social que ésta cumplió y también el grado de aceptación de la misma. Los resultados obtenidos fueron principalmente los siguientes: 1) el público del teatro Blanquita en su mayoría es adulto y procede de la provincia;³⁵ 2) la mayor parte del auditorio se identificó realmente con esa forma de expresión; 3) el pueblo ve con agrado la labor en pro de los valores nacionales, y le es altamente satisfactorio que los universitarios se preocupen por esas actividades generalmente desatendidas, y 4) el público mexicano está abierto a ese tipo de manifestaciones artístico-culturales, calificando al mismo tiempo el traba-

jo del grupo como profesional y, además, externando que "ojalá no sea la última vez".

El trabajo de la Carpa Geodésica en el teatro Blanquita abrió las puertas de un importante campo de acción para los actores que quisieron seguir esa línea; así, algunos de los cómicos fueron contratados para actuar permanentemente en ese escenario. De este modo, con el esfuerzo por llevar teatro universitario al pueblo, "no se popularizó lo cultural sino que se cultivó lo popular: "El redescubrimiento de lo popular."³⁶

4. EL TAX-SÍ

Otra incursión en el género urbano popular lo constituyó un montaje estructurado con una selección de textos referentes al asunto de los impuestos. Para su realización, se escogieron algunos esbozos de los consagrados de la revista política: Pablo Prida y Carlos M. Ortega, y otros -como intentos en el género-, escritos por algunos integrantes del grupo "Tlancualejo", mismo que realizó este trabajo.³⁷ Dicho espectáculo se presentó bajo el título de El tax-sí. Esta expresión aludía a la palabra inglesa "tax" (impuesto) y a "taxi", debido a que los conductores de ese medio de transporte están muy enterados de los acontecimientos cotidianos de la ciudad de México. A lo largo de este "collage", que llamó la atención de algunos intelectuales,³⁸ se lanzaban picantes alusiones a la singular manera mexicana de recaudación fiscal³⁹ y una fuerte crítica al sistema político. Se utilizaba para ello, la imitación burlesca del

espíritu fársico del mexicano, la improvisación y el escarnio de los vicios sociales; elementos que eran acompañados por canciones de abundantes dobles sentidos, bailes chuscos, y sin faltar el albur a veces hiriente. Todo esto, se presentaba envuelto en un ritmo ágil y en el ambiente alegre de una juventud comprometida con su realidad social y que sentía el deber de denunciar los males de su comunidad aun a sabiendas del riesgo que ello representaba. Y la respuesta de quienes vigilan el orden y la paz sociales no se hizo esperar. Apareció de pronto, sin previo aviso, el terrible espectro de la censura, en pleno siglo veinte.

Aunque en un principio el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) contrató dicho trabajo para llevarlo en gira por las delegaciones del Distrito Federal, la abierta crítica que se hacía a los vicios del partido político en el gobierno (P.R.I.) y a sus funcionarios públicos, motivó que las autoridades del Departamento del Distrito Federal decidieran, al finalizar la temporada, no seguir patrocinándolo, "por ir contra la moral y las costumbres de las familias mexicanas."⁴⁰

Sin embargo, esta limitación es también una de las constantes del teatro popular; es el riesgo que conlleva la libre creación y que compromete al artista a una actitud política de rechazo a esas formas de represión a una manifestación del pueblo. A ello se debe, en parte, que el teatro popular viene y se va, se olvida un tiempo y vuelve a aparecer en otro; pero no puede arrancársele del pueblo porque

entraña su propia vida. Este teatro puede ser "un mal necesario", como lo han admitido las autoridades, pero "...encarna la clave de nuestro ser y nuestro sino."⁴¹

C. TEATRO PARA NIÑOS

El teatro destinado al público infantil fue otro aspecto considerado en el experimento de la Carpa Geodésica, toda vez que este movimiento juzgó "de vital trascendencia" la educación del niño. Con este propósito, se motivó al infante a la creatividad utilizando el teatro en todas sus formas de expresión, dado que "es el medio más directo para entablar comunicación, pues cuenta con los elementos necesarios para que el niño no olvide por muchos años una representación."⁴² De esta manera, se despertaba en el niño un interés por el teatro, y también recibía sus primeras experiencias estéticas para la futura apreciación de obras de arte.

La función de este teatro no era exclusivamente didáctica como tradicionalmente se ha considerado al teatro para niños, tampoco exponía soluciones a los problemas sociales considerados, sino que por medio de la diversión (enfocar a distancia y con objetividad los conflictos sociales) y del juego se proponía, sin imponerlo, un cambio de actitud precisamente de los párvulos hacia dichas cuestiones; porque, en todo caso, serían ellos quienes tendrían que adoptar una conducta más congruente, auxiliados por el consejo de sus padres. Así, el teatro para niños realizado en la Carpa Geo

désica se presentaba básicamente como espectáculo en el cual los niños podían jugar y divertirse despreocupadamente sobre un escenario desmitificado por ellos mismos, y si además de esto lograban aprender su mensaje, el esfuerzo alcanzaba su objeto. Esta particular concepción que dicho teatro ejerció en la comunidad lo hizo enfrentarse al sistema tradicional de educación implantado en esta sociedad de consumo; sin embargo, ello significó su propia tendencia: la idea de una preparación del pequeño más acorde con la realidad nacional, libre e imaginativa. En esta forma, se trató de educar al auditorio infantil para contar con el mejor público; por lo tanto, se cultivaron "espectadores imaginativos, enterados, exigentes, es decir, los espectadores del futuro: los niños."⁴³

Los espectáculos con que se manifestó este renglón del movimiento "Carpa Geodésica" fueron Viaje a Pueblo Feliz, Los Actoreses y Dar es a todo dar de Rafael Pimentel. El autor y director de ellos es un médico pediatra que alterna esta profesión con el teatro en favor del desarrollo armónico y el bienestar de la niñez. Él mismo, expone la intención de su producción teatral explicando que:

La proposición de las tres obras de teatro para niños es ofrecer una alternativa diferente al público infantil, no anecdótica, no basada en el cuento tradicional que lleva cero participación del niño, aun cuando éste participa como espectador; sino que en nuestro trabajo el niño está más involucrado en el espectáculo, participa más activamente. La intención de la dirección y de parte de los actores es interesarlos más para que al terminar la obra ellos realicen actividades en el escenario para que de esta manera fijen más la experiencia.

La idea también es desmitificar al actor, de hecho los muchachos se maquillan en escena, explican que ellos son actores, seres humanos, y que los niños son el público. En este sentido, la puesta es brechtiana dado que se produce un distanciamiento, de tal modo que a lo largo de las escenas los actores muestran a los niños cómo podrían éstos construir con pantomima un banco, una mesa, o determinada situación, pero éstas se rompen en un momento preestablecido; vuelven a ser los actores y los niños están conscientes de que eso es un juego escénico y no caen en la ilusión teatral.⁴⁴

El montaje de Viaje a Pueblo Feliz⁴⁵ constituyó la primera experiencia para este grupo -nombrado a propósito "Niño" en 1978- en el manejo del público infantil. Al paso de las funciones y del contacto con los niños se averiguó cuáles eran sus necesidades e inquietudes reales para no cometer el error de presuponerlas. En base a esta experiencia se supo que para comunicarse con el niño no se necesitaban tipos convencionales ni payasos como se cree generalmente, por ello es que "cada actor utiliza su propia personalidad para manifestarse."⁴⁶

En esta "farsa musical" se critica duramente a la televisión comercial por inducir totalmente al individuo hacia el consumismo; también se ataca la mitificación que ha hecho ese medio tanto de "super-héroes" en una supuesta escala positiva de valores como de "guerrilleros" en la negativa, así como al vicio tan fomentado en el pueblo mexicano -y por supuesto en los niños- de ver demasiado tiempo la televisión y de creer en los falsos valores importados que ella predica, apartando a la sociedad de su propia realidad y condición. El autor escoque precisamente dicho aparato de mecanización masiva porque:

La televisión es un elemento que está arraigado profundamente en la familia mexicana; ya es un elemento cambiante, participante, politizante, enajenante, ideologizante, y desgraciadamente ha sido utilizado por los gobiernos con fines muy particulares.

Entonces, la intención de la obra es decirle a los niños, que nacieron con la televisión, que las cosas no son así, sino que así han sido hechas -por la tecnología- y que están mal utilizadas por las clases dominantes.⁴⁷

Por ello, la obra expone el proceso de enajenación que va sufriendo un pueblo, otrora feliz, cuando aún no existía la influencia nociva de la "traga-cerebros", y que después, con la llegada de ésta sobreviene la automatización de la gente. Y entre las variadas alternativas que se proponen para contrarrestar dicho problema, finalmente se invita a los niños a "apagar la televisión y usar la imaginación."⁴⁸

Los Actoreses⁴⁹ es un juego de pantomima en el que se enseña a los niños que con pocos elementos se puede hacer teatro y que sólo se necesita imaginación y deseos de aprender. La obra muestra comparativamente la relación que se da entre el actor que interpreta en el escenario, que finge una determinada situación y las personas que, sin ser actores, también "representan" en la vida diaria y así se convierten en "actoreses" que "mienten para ocultar o conseguir algo".⁵⁰ Así, las personas mayores de acuerdo a sus intereses enseñan a los menores esa mala costumbre, misma que se ha ido transmitiendo de generación en generación. En el caso de esta obra, la proposición del autor es exhortar al público a ver de qué manera la sociedad puede liberarse un poco de ese vicio, y recomienda a los niños que "siempre hablen claro con sus padres, maestros y amigos"⁵¹ sobre los problemas que ten

gan pero que no mientan.

La trilogía de este teatro para niños la completa la obra Dar es a todo dar.⁵² Esta continúa la misma línea de pensamiento esbozada arriba con las dos anteriores. La preocupación constante es proporcionar los medios adecuados para un desarrollo coherente de la infancia, y con ello, el mejoramiento de la sociedad. En ella, a diferencia de sus antecesoras, son los niños quienes habiendo conocido el mecanismo de "lo teatral", proponen las situaciones que deberán realizarse, y ejecutan por mimesis diferentes acciones como caminar, correr, volar, reír, llorar, etcétera. Con esta ruptura de la barrera actor-público los niños, desinhibidos totalmente, se vuelcan en el escenario y participan activamente en el juego en que se convierte el espectáculo.

Por otro lado, algunos de los integrantes del grupo "Niño", mimos todos ellos, fueron los protagonistas de las actividades pantomímicas en la Carpa Geodésica desde 1975 y durante toda la primera etapa de este foro (seis años). En un principio se trabajó con el espectáculo De la Comedia del Arte a la Televisión. Asimismo, se presentaron varios grupos y solistas, mimos. En esta forma, con la experiencia adquirida diariamente, nació la Peña de mimos⁵³ como otra constante en el trabajo de la Carpa Geodésica de proponer a la sociedad una opción para el cambio en su praxis cotidiana más apegada a la realidad propia. Y debido a la escasez de espacios para la expresión del arte pantomímico se creó en la Carpa este foro abierto con el fin de presentar a todos los artis-

tas mimos que así lo quisieron. Durante su existencia, esta Peña logró presentar a casi todos los mimos mexicanos y algunos del extranjero (sus nombres aparecen en la lista de la Introducción), consolidando así un movimiento fructífero y coherente para impulsar la pantomima en México. Este trabajo logró reunir y consolidar un público para dicha expresión artística, considerando que en México la pantomima carece prácticamente de un espectador asiduo.

D. EL GRUPO "UO"

1. FORMACIÓN Y ORGANIZACIÓN

A tres años de la fundación de la Carpa Geodésica se creó al grupo más joven de esa compañía: el "Uo".⁵⁴ Este equipo se formó debido a la iniciativa del maestro Merino Lanzilotti, quien giró una invitación a aquellos estudiantes de las escuelas preparatorias de la Universidad Nacional que sintieran una inclinación por el teatro de identidad popular, para que canalizaran sus inquietudes expresándose por medio de la práctica escénica. De esta manera, el grupo "Uo" quedó integrado por treinta jóvenes (entre actores y técnicos) cuyas edades fluctuaban desde los quince hasta los veinticinco años.

El carácter principiante de este grupo en el arte escénico motivó la nominación de "Uo", palabra que en la lengua maya designa a las pequeñas ranas que empiezan a dar sus primeros saltos y cuyos cantos anuncian el advenimiento de las lluvias y del dios Chac con su trueno.

La finalidad de los integrantes de este nuevo grupo fue entrenarse en las técnicas histriónicas del género mexicano musical para la consecución de un teatro auténticamente popular. Para ello, dichos iniciados en el arte teatral recibieron en forma continua clases de expresión corporal, dicción, canto, danza, actuación y un taller de lectura.

Con lo anterior, se llenó la función primordial de ese grupo:

La de lograr una disciplina profesional y un trabajo de equipo, cuya calidad se mantenga permanentemente dirigiéndose a un público de escasos recursos a muy bajos costos, y aun, si es preciso de manera gratuita.

La dinámica que lo caracterizó fue la disciplina en el trabajo y el respeto al compañero. Asimismo, sus trabajos en le escena se distinguieron por la irradiación de una gran energía, la unidad de grupo y una constante evolución en el manejo de las técnicas de la representación; lo cual daba como resultado una frescura en cada función.

Por otra parte, la rotación de los personajes de las puestas en escena fue una constante en experimentación bajo la premisa: "el que prepara a otros se prepara a sí mismo". De tal manera que este principio se convirtió en una especie de lema para el grupo, dado que:

La preparación ininterrumpida de nuestros participantes, absorbió el 80% de las energías de una minoría de in

tograntes que cubrieron así las necesidades de la coreografía, la concertación coral y la enseñanza de técnicas de actuación, cumpliendo funciones incluso de la dirección y producción mismas. Y esto, si bien agotó a veces la disposición de magníficos elementos, también generó la acción teatral por la acción misma y autocapacitó con la propia práctica a quienes tienen mayores talentos que el de solamente actuar y cumplir con su parte.⁵⁶

Con esa intensa actividad que fue la esencia misma del experimento creativo de la Carpa Geodésica, se estableció que cada personaje debía tener dos o más actores que pudieran interpretarlo; así, los participantes tenían la oportunidad de apreciar el trabajo desde las gradas para mejorarlo en el momento de su intervención, siguiendo un procedimiento análogo a los manejados por los otros grupos compañeros.

En el aspecto constitutivo y para la debida realización de sus fines, el grupo "Uo" contó con una organización interna propia; sus elementos gozaron siempre de una participación democrática en favor del trabajo colectivo y del espíritu de grupo.

Considerando que el teatro es una obra de equipo y no un acto individual, los integrantes del grupo tendieron siempre a constituirse y a elegir sus representantes de manera democrática, misma cuestión a la que se ha hecho referencia en el capítulo primero. Así, elaboraron los puntos básicos para contar con una organización y una disciplina que permitieran una libre participación de los integrantes. Sin embargo, tales tesis no pretendían abolir la idea de la dirección, sino que por el contrario se buscaba "...que la dirección, lejos de parecer arbitraria, se convierta en una especie de instrumento didáctico que prenda la mecha a las capacidades

latentes o controladas de los participantes todos".⁵⁷ De esta manera, el grupo "Uo" se constituyó legalmente como "grupo promovido" por la Asociación Civil Teatro de Papel, quien reconoció el organigrama y el reglamento respectivos⁵⁸ para el desarrollo ordenado de sus actividades y el uso de las instalaciones de la Carpa Geodésica.

Aun cuando existió unidad grupal hacia el trabajo colectivo, se dieron conflictos internos motivados principalmente por la competencia de talento y capacidades individuales. Ello se debía, en parte, a que el método de trabajo ofrecía una total libertad a los integrantes para exponer sus ideas que actuarían finalmente sobre la labor en equipo.

Ahora bien, dados los requerimientos disciplinarios y de trabajo de esta organización, la selección del material humano se daba siempre de manera natural; nunca en forma caprichosa o por intereses parciales, sin que ello, es decir, toda participación individual hubiera "...excluido totalmente ni las inconformidades ni muchas de las irregularidades que suelen darse a veces más por fallas humanas que por injusticia o arbitrariedad."⁵⁹ Sin embargo, esta selección natural de acuerdo a las capacidades y disposición de los integrantes permitió un mejor desenvolvimiento en el desempeño de las tareas

Igualmente, una de las prácticas que se hicieron cotidianas en el funcionamiento interno del grupo fue la celebración periódica de juntas, generalmente llevadas a cabo después de haber finalizado los deberes respectivos a las funciones. En esas reuniones eran expuestos, con toda emoción, los

diferentes problemas y tópicos que afectaban ya positiva o negativamente el buen desempeño de las tareas de grupo. Y era en aquellas asambleas donde, bajo consenso general, se tomaban resoluciones que determinaban los pasos a seguir sobre los puntos expuestos. De esta manera, eran solventados todos los conflictos internos y se daba con ello el ambiente propicio para la libre creación.

Con estos procedimientos se logró una cohesión aún mayor dado que por una parte se relajaban las tensiones existentes, y por otra, se infundían recíprocamente nuevos bríos para las siguientes operaciones, toda vez que cada uno de los participantes reafirmaba sus deberes ante sus compañeros.

Asimismo, esta tendencia democrática mantuvo unido al grupo ante problemas externos y ciertas influencias nocivas que aquejaban su espíritu de armonía en el proceso artístico.

En el aspecto financiero, el grupo implantó un sistema de distribución de pequeñas "becas de estímulo" por medio de una comisión elegida para ese ejercicio. Además, cuando las funciones eran vendidas -principalmente en giras-, se distribuía proporcionalmente el ingreso obtenido. Para tal caso se consideraban tres categorías de los participantes: elementos de base, artistas invitados⁶⁰ y actores contratados temporalmente como si se tratase de un proyecto de grupo profesional independiente. Sin embargo, esto no significa que el grupo se autofinanció con sus ingresos ya que este no era su objetivo, sino que fue sostenido material y económicamente por la Asociación Civil.⁶¹

2. TRABAJOS REALIZADOS

El grupo "Uo" tuvo a su cargo dos puestas en escena: Fulgor y muerte de Joaquín Murieta y Kantixal Ekek. La primera, había sido premiada por la crítica⁶² con el elenco inicial (uno de los grupos de la Carpa Geodésica) de quien la heredó; la segunda, una obra original, montada especialmente con el grupo ya que reunía las características y la identificación del mismo.

a) Fulgor y muerte de Joaquín Murieta.⁶³ El primer trabajo del grupo "Uo" en la Carpa Geodésica fue la reposición de esta cantata de Pablo Neruda. La adaptación a la escena de la obra poética logró reunir los elementos cultos del arte teatral universal con los elementos populares de la producción artística de Latinoamérica; manteniéndose con ello, una de las constantes en investigación del experimento teatral que aquí se refiere: la búsqueda de una identidad cultoteatral mexicana partiendo del conocimiento de las raíces propias hacia una problemática universal.

La cantata de Neruda es el homenaje que rinde la voz del poeta a la lucha de los pueblos latinoamericanos -que encarnan al verdadero protagonista de la obra- por sacudirse el yugo de la opresión y el sojuzgamiento a que se ven sometidos por el imperialismo norteamericano.

Joaquín Murieta⁶⁴ -como símbolo de liderazgo en esa lucha- huye junto con un grupo de hombres seguidos por sus mujeres del hambre y la miseria. Parten de Valparaíso en bergantines con rumbo a San Francisco, llevados por la propagan

da norteamericana y por el señuelo de hacerse ricos cuando "la fiebre del oro" atraía a gambusinos y aventureros de todas partes hacia California. Pero empacan junto con sus pobres pertenencias su folclor y su alegría sudamericanos. En la travesía por el océano tiene lugar la boda de Joaquín con Teresa. Ella encarna el papel de la mujer latinoamericana que ha de seguir a su hombre durante toda la vida. Este es el único momento en que los chilenos celebran con alegría, música y cantos, la belleza de su raza en medio de la perenne nostalgia por la patria abandonada en esa aventura llena de infortunios y "negros presagios". Al encontrarse en tierra extraña -Norteamérica-, descubren con horror el destino cruel que se les depara; sienten que han sido engañados pues no es oro lo que encuentran, sino la violencia y la muerte personificadas por el "Ku-klux-klan". Esta situación lleva a todos los latinos a replegarse en un solo frente de resistencia capitaneado por Joaquín Murieta, y así, se dedican a asaltar diligencias de "gringos" en los caminos, lo que les trae como consecuencia un cierto auge. Si el oro se les había cebado irónicamente de las manos cuando fueron en su busca y si el que lograban encontrar les era arrebatado por "los dueños del oro"; ahora lo obtienen robado. "Los blancos" responden a esto violando y matando a Teresa, entre muchas otras mujeres, masacrando a grupos de negros, chilenos, panameños y mexicanos, y amenazando a Juan Trosdedos -consejero de Joaquín- y a Adalberto Reyes, su compadre. Y como acto culminante de esa matanza, "los galgos" emboscan y torturan a Joaquín Murieta, a quien después

de haberlo matado "del miedo que le tenían/ le cortaron la cabeza."⁶⁵ Decapitado Murieta, los "americanos" se sienten ya tranquilos de aquella amenaza, de aquel "tigre" que tanto los asustaba, y para cerciorarse de que Joaquín ha muerto, exhiben la cabeza del "bandido de honor" en una feria y también para intimidar a todos aquellos "extranjeros" que persistieran en seguir permaneciendo en esa tierra. Así, en los corazones de los latinos se va fraguando un odio anti-yanki por la discriminación racial de que son objeto. Este rencor ha perdurado desde tiempo inmemorial (Neruda ubica la acción a una distancia de cien años) porque aun hoy dicha situación desgraciadamente no ha cambiado, y de ahí la actualidad del poema dramático.

La única obra teatral de Neruda es como eco de protesta en la lucha de aquellos hombres en boca del poeta, para que se enteren las generaciones actuales y venideras de esa verdad poética que "es aquella que condensa las místicas como defensa biológico-social de una causa históricamente necesaria, aun cuando no se haya cumplido."⁶⁶

El montaje del texto poético -"teatralmente débil"- fue un reto para la imaginación y el talento del grupo de la Carpa Geodésica.

Este trabajo fue el más importante realizado por estudiantes de la U.N.A.M., de manera independiente. Se reunió a un equipo completo de especialistas en cada materia para la realización de la investigación necesaria para tal caso.⁶⁷ Se investigó en la música y en las danzas populares latinoameri-

canas -particularmente chilenas-, se realizaron también investigaciones de carácter histórico; posteriormente, la tarea se abocó por la preparación de una escenografía funcional, del vestuario y de las grandes máscaras, de la coreografía con elementos de acrobacia, de las canciones y las danzas, de los actos de magia, además de la investigación de los personajes junto con los ensayos; todo ello constituyó la preparación del montaje. El resultado fue un espectáculo musical dinámico con ritmo cinematográfico, envuelto en un tratamiento de "music-hall" -combinado con escenas melodramáticas- con su apoteósico coro final; todo comprensible, "para entretener al público sencillo -la clase trabajadora- al que va dirigido."⁶⁸

El equipo inicial de la Carpa Geodésica que estaba presentando el espectáculo en el teatro Félix Azuela del Seguro Social tuvo que enfrentar un conflicto laboral. Después de un mes de representaciones del montaje, el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT), que había financiado la producción de la puesta en escena, en noviembre de 1976 suspendió repentinamente el pago de los sueldos a los actores y técnicos cuando se tenía convenido presentarla durante dos meses y posteriormente llevarla en giras por centros laborales de la provincia y el Distrito Federal, e incluso en gira internacional por Cuba y países socialistas de Europa, bajo el mismo patrocinio. Algunos de los participantes pensaban que tal vez el carácter político de la cantata nerudiana era la causa de que sus mismos auspiciadores no hubieran querido difundirla debidamente, porque es sabido que

en México el apoyo oficial a las artes está condicionado al enfoque que se dé a las obras. Por tal motivo, el grupo unido ante dicha situación tomó en posesión el teatro mencionado con el respaldo moral y material del propio público, compuesto en su mayoría por telefonistas y transportistas, con el fin de exigir a las autoridades el cumplimiento del contrato. Finalmente, el grupo logró rescatar la escenografía, el vestuario y la utilería, acordando con el Consejo que, con dichos elementos, representaría la obra por su cuenta en otro local. Las representaciones continuaron el mismo noviembre en la Carpa Geodésica y terminaron, dos años después, en abril de 1978. Sólo la unidad y la organización existentes en el grupo hizo posible salir adelante en este problema.

El continuar escenificando dicho montaje con el grupo "Uo" posteriormente, significó una grave responsabilidad dada la calidad y el historial del espectáculo. Sin embargo, el joven grupo continuó con esa tónica y llevó el espectáculo a un público esencialmente joven, comunicando por medio de él lo que sus integrantes pensaban y sentían acerca del problema planteado por la obra:

...toda esa nostalgia y esa sensación de rechazo hacia otras formas de cultura que en sí representan más que una raza distinta, una forma de dominio y expansión que aniquila no nadamás a otros pueblos, sino lo que queda de humano, sencillo y sentimental en la cultura universal y no solo en Latinoamérica; ahí está justamente la universalidad que buscábamos, porque esta lucha, independientemente del momento histórico, puede extenderse universalmente.⁶⁹

Con esta ideología también, el grupo mantuvo representando esa cantata durante un año y medio, sumando en ese tiempo cien funciones más a las doscientas que llevaba dicho mon-

taje con el elenco anterior.⁷⁰ Posteriormente, realizó una serie de presentaciones en la provincia para terminar así su temporada artística.

b) Kantixal Ekek.⁷¹ Esta obra del maestro Merino Lanzilotti marcó el símbolo de distinción del grupo "Uo". La identificación consistía tanto en algunos personajes de la misma (ranas, logotipo del grupo: "Uo" en mayense, que cantan al dios de la lluvia, Chac), como del objetivo para el cual fue creado el grupo, como ya se mencionó: hacer un teatro auténticamente popular partiendo de las raíces prehispánicas del pueblo mexicano.

El montaje se planeó tomando en cuenta los grandes espacios de las plazas públicas para las que estaba destinado. Con ello, y aprovechando la experiencia obtenida con los anteriores montajes de la compañía en ese tipo de escenario, se incursionó en lo que se denomina como "teatro de masas". Así, el grupo presentó ante miles de espectadores un trabajo realizado con grandes despliegues de cuadros coreográficos y acrobáticos, en el que se ponía énfasis en los aspectos visual y musical.

En Kantixal Ekek⁷² ("Brillante Negro" en maya) se relata una visión en sueño que tiene un sacerdote católico sobre el mundo armónico de los mayas en su ciudad sagrada, Chichón Itzá. Y es a esa remota época prehispánica a donde el autor transporta los problemas actuales para hacer una crítica de los vicios sociales, en este caso: la explotación, el fanatismo religioso, la corrupción en la política y el sometimiento.

miento de los pueblos. Los grupos terroristas extranjeros y los opresores del pueblo, sedientos de poder, tratan de apoderarse de un brillante negro (que bien podría simbolizar el petróleo mexicano) al que se le atribuyen grandes poderes y que pertenece a la Virgen del lugar: Xtabai. Entonces se entabla una lucha a muerte entre los ladrones (halcones) y el pueblo (hombres-jaguar) que permanece estoico e invencible ante la tiranía, defendiendo con ello su riqueza y su soberanía. El cura del pueblo trata de convencer a los fieles fanáticos -entre ellos las "viejas ricas"- de que los efectos benignos que produce la piedra de obsidiana con sólo frotarla no se trata de un milagro sino de una hechicería; cuando el verdadero milagro consiste en que una vez tocado el brillante negro -ojo del dios Chac de obsidiana- que quedó en el pectoral de la Virgen por sincretismo en la religión cristiana, los hombres y mujeres creen haber obtenido todo aquello que anhelaban, plenamente convencidos hasta donde hubiese llegado "el límite de su conformidad."⁷³ Pero sucede que todo esto sólo ha sido producto de una horrible pesadilla que el cura ha tenido.

El acontecimiento se celebra con el rito del nacimiento del Sol, cuadro final coreográfico acompañado de música instrumental (estilo satíricamente prehispánico), el cual resultaba espectacular sobre todo en el escenario natural de las pirámides del Centro ceremonial de Cuicuilco.

De esta manera, el grupo "Do" se mantuvo integrado a la actividad artística de la Cer; y se volvió a celebrar durante un año

y medio. En ese lapso, contó con la valiosa colaboración de maestros, artistas profesionales y de estudiantes y egresados de la carrera de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. Asimismo, a lo largo de su evolución, sólo este grupo tuvo la participación de setenta y cinco personas en total, que así, dejaron constancia de su labor en pro del arte y de su devoción por el teatro.

El grupo "Uo" dio por terminadas sus actividades artísticas debido a que la mayoría de sus integrantes se dedicaría posteriormente a estudiar con detenimiento las diferentes técnicas del arte escénico, especialmente de la actuación, y algunos, aun la carrera de literatura dramática y teatro. Para los demás elementos, esa experiencia ⁱ sirvió para definir sus vocaciones, y desde entonces optaron por alguna otra profesión o actividad. En dicha situación se encuentran actualmente los jóvenes que formaron en aquel tiempo el grupo "Uo".

N O T A S

1 La puesta en escena de esta obra estuvo a cargo del grupo "Tlancualajo" bajo la dirección del autor y la coordinación de José Luis Ortiz; la música original fue compuesta por Hesiquio Ramos (grabada en un disco L.P.); diseños y realización: Olga Dondé; coreografía: Arcelia de la Peña; dirección coral: Antonio Cortés Areóz.

2 Manuel Galich, "Al reencuentro del teatro popular mexicano", Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa las Américas, 41 (julio-septiembre, 1979) p. 23.

3 Los mexicanos tenían la creencia de que había sido en Teotihuacan, la "Ciudad de los Dioses", en donde tuvo lugar la creación del quinto sol y de la luna, que presiden la Edad actual. Los dioses que ofrecieron hacerse cargo de que hubiera luz -"cuando aún era de noche"-, fueron: Tecuciztécatl, "Señor de los caracoles", el arrogante, y Nanahuatzin,

"el purulento o bubocillo", el humilde. Para dicha finalidad, tenían que arrojarse a la hoguera con objeto de salir convertidos en el sol. El primero, lo intentó cuatro veces pero se retraía siempre con temor; en cambio, el segundo, se lanzó al fuego hasta que se consumió en él, y así, Nanahuatzin se transformó en el sol. Tecuciztécatl, avergonzado, entró después a la hoguera y se convirtió en la luna. (Miguel León-Portilla, et al., México: su evolución cultural, Vol. I; México, D.F.: Editorial Porrúa, 1977, pp. 52-53.)

4 Galich, art. cit., p. 24.

5 Merino Lanzilotti, citado por Galich, art. cit., p. 23.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Merino Lanzilotti, "Prefacio a Las tandas del tlancualejo", Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa de las Américas, 41 (julio-septiembre, 1979) p. 29.

9 Ibid., "Prólogo".

10 Galich, art. cit., p. 25.

11 Merino Lanzilotti, "Prólogo", op. cit., p. 30.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Ibid., pp. 33, 42, 45, 49, 57, 58, 60, 61, 73, 74, 75, 79, 80, 86, 89 y 90.

15 Merino Lanzilotti, citado por Galich, art. cit., pp. 24-25.

16 Miguel Guardia, "Como México no hay dos", El Día: vocero del pueblo mexicano (México, D.F.: 25 de febrero, 1976).

17 Wilberto Cantón, "Teatro: Las tandas del tlancualejo" Excelsior: el periódico de la vida nacional (México, D.F.: 21 de julio, 1976).

18 Carlos Solórzano, programa de mano (1975) de Las tandas del tlancualejo.

19 Merino Lanzilotti, citado en "Búsqueda del ser nacional: Las tandas del tlancualejo", Informavit: gaceta del Departamento de Orientación, Difusión y Servicios Jurídicos del INDFONAVIT, 83 (México, D.F.: 1 de abril, 1976).

20 Ese trabajo fue realizado por un grupo de becarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., en bibliotecas particulares, y especialmente en la de la familia Prida Santacilia, bajo la dirección del Mtro. Merino Lanzilotti y el asesoramiento de la Mtra. Luz María Nájera.

Desde ese momento se observaba la necesidad de retribuir a la revista el sitio que le pertenece: "Creemos que es necesario y urgente hacer una labor de rescate y revaloración de este género pues forma una muestra patente de nuestra idiosincracia, la que está plasmada en la totalidad de producciones que arrojó la revista política". (María Inés Sánchez Gutiérrez, "Pablo Prida y el teatro mexicano de revista política", tesis de licenciatura en literatura dramática y teatro; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 147.)

21 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. XVI.

22 Ibid., p. XVII.

23 Ese montaje, idea de Lanzilotti, llevó la dirección colectiva de: José Luis Ortiz, Rafael Pimentel, Ramiro Gómez, Francisco Escárcega y Armando Álvarez. Coreografía y vestuario: José Luis Hurtado. Material gráfico: Archivo fotográfico Casasola. El espectáculo fue estrenado el 17 de julio de 1977, se mantuvo más de un año en cartelera y rebasó las cien representaciones.

24 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. XV.

25 Carlos M. Ortega y Pablo Frida, En Tiempos de Don Porfirio (A máquina sin número de páginas). Cuadro 4.

26 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., p. XVII.

27 Sentido de proporción del espacio, ejercicios de calentamiento sobre la proyección y volumen de la voz (impostación) y de expresión corporal.

28 El teatro Blanquita, propiedad de Blanca Eva Cervantes, tuvo su origen en la carpa Marqo del empresario Félix Cervantes, primo de aquélla. Llenó una época de tradición popular en la que, durante veintidós años, hizo llegar diversión y entretenimiento al pueblo de México. Desde su fundación en 1960, fue administrado por el esposo de Marqo Su -Félix Cervantes-, y posteriormente, por ella misma hasta que cerró esa temporada el 31 de agosto de 1981.

29 Marqo Su, citada por Elizabeth Vargas en "El cine y la T.V. han modificado los valores del espectáculo: consideraciones de Marqo Su", El Sol de México (México, D.F.: 25 de agosto, 1978).

30 Ese cuadro -el sexto- titulado "¡Inorata!, aquí le tengo su artículo nacional", lo hizo suyo en sus actuaciones el actor Valentín Asperó, y de ahí el nombre del sketch.

31 La muestra del trabajo hecho por la Carpa Geodésica, dirigida por Lanzilotti, fue presentada en ese teatro durante una corta temporada de seis semanas, cuyo estreno fue el 1 de septiembre de 1978.

32 La escenografía de Cristina Bremer y la coreografía de Ricardo Luna reproducían los murales de Diego Rivera "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" (México, D.F.: Hotel del Prado, 1947) y del maquinismo pintado en Estados Unidos que tantas polémicas creara. Con el primero, se revivía sobre el escenario un cuadro de la sociedad porfiriana al son de las notas musicales de "Alameda 1900" del maestro Federico Ruiz para enmarcar al cuadro "Cemento", y con el segundo, la explotación del trabajador mexicano en Norteamérica, para "Asperó".

33 Rafael Ruiz de Velasco, "La juventud se lanza al rescate del teatro popular mexicano", El Heraldillo de México (México, D.F.: 17 de noviembre, 1977).

34 Ese trabajo fue realizado por Jesús Guzmán Lozano, "El teatro popular mexicano: investigación sociológica" (A máquina en 11 páginas).

35 La voz del teatro popular mexicano en el siglo XX. Investigación del teatro popular mexicano en el siglo XX.

que en consecuencia esas personas todavía conserven un gusto por las manifestaciones artísticas populares y el folclore nacional. En contraste, se reveló también, la juventud está más abierta a formas culturales alienantes importadas de Estados Unidos y que son dosificadas a través de los medios masivos de comunicación, sobre todo en las grandes ciudades del país.

36 Ruiz de Velasco, ibid.

37 Aportaron sendos esqueches: José Luis Ortiz, Ramiro Gómez, José Abrego y Francisco Eecárcega; la dirección fue de éste último. El espectáculo fue estrenado el 5 de agosto de 1978.

38 Los viejos esqueches revividos en Revistas políticas de la Revolución Mexicana y en El tax-sí motivaron una conferencia ilustrada precisamente con algunos de aquellos cuadros. En ese debate que tuvo lugar en la librería Contraste el 14 de diciembre de 1978, los escritores Ignacio Merino Lanzilotti y Carlos Monsiváis discutieron sus puntos de vista acerca de la crítica política ejercida por los cómicos mexicanos en el sketch; el primero, defendiéndola, y el segundo, calificándola como "la visión de los vencidos". No obstante, habiendo expuesto sus afinidades y diferencias, "prometieron, al final de la conferencia, lo que podría ser (...) uno de los fenómenos culturales más interesantes de 1979: la creación del sketch de izquierda". (Carmen Galindo, "El sketch de izquierda", Novedades; México, D.F.: 30 de diciembre, 1978).

39 Se aludía al personaje creado por el Estado: "Lolita", quien invita dulcemente a los contribuyentes a pagar con puntualidad sus impuestos, y también se mencionaba a la amenazante "Dolores", que castiga a quienes se resisten a hacerlo.

40 En una carta de protesta la Carpa Geodésica afirmaba negarse a aceptar que hace cien años hubiera habido más libertad de expresión que ahora; por lo que las autoridades patrocinaron la puesta en escena siempre y cuando fuera presentada dentro de los límites de la pequeña Carpa. (Carta enviada por el maestro Merino Lanzilotti al C.P. Alfonso Louzau Pérez, director general de Acción Social y Cultural del D.D.F.; México, D.F.: 28 de agosto, 1978. A máquina MS en 2 páginas. Y respuesta de éste al primero (aclaraciones por "el definitivo mal entendido") México, D.F.: 7 de septiembre, 1978. A máquina MS en 3 páginas).

En cambio, el otro espectáculo -Brillante Negro- contratado por el mismo Fondo en esa temporada, con igual crítica política y social, aunque también fue retirado de las giras delegacionales, se permitió su escenificación en las pirámides de Cuicuilco. En éste, se encubría hábilmente esa crítica en "cuadros prehispánicos" que las autoridades tenían por escenas "muy folclóricas" y por tanto inocuas.

41 Merino Lanzilotti, loc. cit.

42 Rafael Pimentel, citado por Guadalupe Pereyra en "Hacer teatro infantil inversión para futuro" (sic) Novedades: Diario de la tarde (México, D.F.: 10 de agosto, 1978).

43 Pimentel, citado por Rosa María Roffiel en "Los espectadores del futuro son los niños imaginativos", Excelsior: el

periódico de la vida nacional (México, D.F.: 8 de febrero, 1976).

44 Pimentel, entrevista personal, 23 de agosto, 1981.

45 Este espectáculo fue distinguido con el premio "Gachita Amador" como el "mejor teatro infantil" en 1976 por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro (U.C.C.T.) Se mantuvo dos años y medio en actividad habiendo alcanzado las quinientas representaciones el 17 de diciembre de 1978.

46 Pimentel, entrevista.

47 Ibid.

48 Pimentel, "Viaje a Pueblo Feliz" (A máquina MS en 25 páginas) p. 23.

49 El montaje de esta obra trabajó durante un año y medio; llegó a 157 representaciones el 30 de noviembre de 1980.

50 Pimentel, "Los Actoreses" (A máquina MS en 18 páginas) p. 2.

51 Ibid., p. 17.

52 Pimentel, "Dar es a todo dar" (A máquina MS en 18 páginas) Esta obra fue estrenada el 10 de noviembre de 1979 y permaneció en cartelera hasta diciembre de 1981.

53 Esta actividad conjunta del teatro para niños y la pantomima tiene sus antecedentes desde el Teatro de Papel, el teatro guiñol en Acopilco, los grupos del Seguro Social y los mimos de la Carpa Geodésica; de éstos últimos se decía que: "Se trata ya no de la pantomima clásica, no de la pantomima ajustada a la tradición rívida, sino de una pantomima muy actualizada y que no desdeña utilizar toda clase de recursos tales como vestuario, música y accesorios." (Juan Miguel de Mora, "De la Comedia del Arte a la Televisión; butaca 13", El Heraldillo de México; México, D.F.: 7 de febrero, 1976).

Así, la Peña de mimos fue fundada por los mimos Rafael Pimentel y Patricia Morales el 1 de octubre de 1979 y se mantuvo funcionando hasta diciembre de 1981 en que se cerró la Carpa.

54 El grupo "Uo" quedó integrado en la Carpa Geodésica el 8 de mayo de 1978 y fue dirigido por quien esto escribe.

55 Merino Lanzilotti, "Historial: II", art. cit., p. 11.

56 Ibid., p. 10.

57 Ibid., p. 9.

58 "Organigrama, funciones y condiciones para el uso de los servicios de Teatro de Papel, A.C., en la Carpa Geodésica" (A máquina MS en 17 páginas), y el "Instructivo (para uso de la Carpa Geodésica)" (A máquina MS en 4 páginas).

59 Merino Lanzilotti, loc. cit.

60 Como la colaboración muy especial de la contralto norteamericana Nan Redi, quien transmitió de una manera desinteresada sus valiosos conocimientos al grupo en toda la existencia de éste.

61 Consta en los archivos de la Carpa Geodésica que el grupo "Uo", aun cuando aportaba el diez por ciento de sus ingresos a la Carpa cuando vendía sus funciones, dejó un déficit de casi veinte mil pesos sólo por concepto de becas en 1979.

62 El espectáculo Fulgor y muerte de Joaquín Murieta había sido considerado en 1976 como "el mejor teatro de búsqueda" por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro (U.C.C.T.), habiéndosele otorgado el galardón "Julio Bracho".

63 Este montaje fue adaptado a las capacidades del grupo "Uo" y reestrenado con este nuevo elenco el 5 de julio de 1978.

64 Mucho se ha discutido sobre la nacionalidad del legendario personaje Joaquín Murrieta (o Murieta); sin embargo, en esta cantata no interesan tanto los datos históricos como la verdad poética, dado que ese nombre está utilizado ahí como un símbolo de nacionalidad y de lucha latinoamericanas. No obstante, es conveniente anotar algunos datos sobre dicho asunto: "Joaquín Murrieta fue un guerrillero del estado de Sonora, motivo de la publicación en México, en 1860 del libro "Joaquín Murrieta, Vida y Muerte del Bandido Mexicano".

"Esta obra fue reproducida treinta y cinco años más tarde en Madrid y los españoles, con el fin de evitar problemas por el plagio que se perpetraba, cambiaron el título original de la obra por "Joaquín Murieta, Vida y Muerte del Bandido Chileno".

"De este último libro fue que tomó el personaje el poeta Pablo Neruda para convertirlo en un símbolo de lucha contra el poderío del imperialismo norteamericano". (Roberto López Moreno, "No dan respaldo a una obra teatral que costó \$1 millón", La Prensa; México, D.F.: 25 de octubre, 1976).

65 Pablo Neruda, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., c1974). Cuadro sexto, p. 81.

66 Merino Lanzilotti, Programa de mano de la Carpa Geodésica (temporada 1977-78).

67 La adaptación a la escena de la cantata de Pablo Neruda y la dirección de la misma fueron realizadas por el maestro Merino Lanzilotti; la música original -para esta puesta-, de Leonardo Velázquez; la coreografía, de Rodolfo Reyes; la dirección musical, de Antonio Cortés Araúz; la concertación coral, de Jorge Pérez (en el grupo "Uo"); la escenografía, de Alejandro Luna; el vestuario y la confección de las máscaras, de Fiona Alexander (Q.D.P.), y la producción, del Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los trabajadores (CONACURT). El espectáculo fue estrenado el 7 de octubre de 1976 en el teatro Félix Azuela del I.M.S.S., (Tlatelolco).

68 Wilberto Cantón, "Teatro: Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta" (sic) Excelsior: el periódico de la vida nacional (México, D.F.: 14 de octubre, 1976).

69 Merino Lanzilotti, citado por Uriel Martínez, loc. cit.

70 El 16 de septiembre de 1979 el grupo "Uo" ofreció la función de despedida en la Carpa Geodésica, habiendo develado una placa conmemorativa de las trescientas representaciones de la obra el padrino del mismo: el licenciado Tulio Hernández Gómez.

71 Esta obra había sido premiada con la "Rosa de plata"

en los "Primeros juegos florales" de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., en 1963.

72 Kantixal Ekek: Autor-director: Lanzilotti. Coreografía: Rodolfo Reyes. Realización de la producción: Armando Gómez de Alba. Música: Juan José Calatayud. Grabación de coros: Nan Redi y grupo "Uo". Dirección Musical: Jorge Pérez. El espectáculo se estrenó en la plaza pública de la delegación Cuajimalpa el 6 de agosto de 1978, manteniéndose en otras plazas y en la Carpa Geodésica, así como en su escenario natural del Centro ceremonial de las pirámides de Cuicuilco hasta diciembre del mismo año, patrocinado por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS).

73 Merino Lanzilotti, "Kantixal Ekek (Brillante Negro)" (A máquina MS en 28 páginas). Escena VI, p. 28.

IV. TRASCENDENCIA SOCIAL DE LA CARPA GEODÉSICA

Introducción

La cristalización de los objetivos expuestos en las páginas precedentes de este escrito llevó a la Carpa Geodésica a consolidar su posición de foro abierto permitiéndole cierta trascendencia.

Pese a que no se ha aprovechado toda la experiencia emanada del trabajo de la Carpa, se puede afirmar que su experimento ha trascendido en la vida artística de México y Latinoamérica. En este sentido, ha cumplido con su cometido de llevar teatro al pueblo promoviendo a numerosos grupos artísticos. Por otro lado, los frutos de su investigación no han sido cosechados como sería lo deseable puesto que ha faltado continuar una línea de trabajo serio y constante por parte de la mayoría de quienes de alguna manera intervinieron en aquella empresa; de tal suerte, es necesario que el teatrístico universitario se aboque de lleno al trabajo en equipo orientado hacia un teatro mexicanista auténtico en vez de insistir en el afán individualista por sobresalir en "...la de integración y especialización en que se da el arte en la cultura occidental".¹

Sin embargo, el hecho de que ahora se planteen las manifestaciones teatrales originarias de América como la alternativa hacia la consecución de un teatro auténticamente mexicano representativo muestra en cierto modo la continuación del trabajo hecho por la Carpa Geodésica.

El 'teatro indigenista', es decir, innatural de la Humanidad (originario), se estudia no para enfrascarlo en términos antropológicos, sino para comprender el profundo autoconocimiento que se desprende de la representación escénica en comunidad, "prodigio de comunicación colectiva y de iniciación individual desde los tiempos más remotos."²

En este punto, el término 'indígena' presupone la presencia de un invasor (el colonizador) y de un concepto culturalista, justamente porque:

No se ha entendido nunca el problema del indigenismo como una cuestión racial, sino como una falta de incorporación a la vida social, económica y política del país; de aquí que se entienda lo indígena como un estadio de evolución retrasada en camino de su integración a nuestro actual modelo social, político y económico y se tienda a una acción que investigue las aspiraciones de las comunidades y eduque por medios persuasivos, sustituyendo patrones y hábitos por otros más positivos, de ahí que el carácter de genuino o aborígen no sea tan purista, toda vez que se observa en procesos históricos. (...) el puro concepto 'teatro indígena', parece implicar la significación de ese otro mundo que ha aprendido a coexistir en la marginación y que es autónomo y soberano en sus dimensiones mágicas, y lo que ocurre en las muestras es que, irreversiblemente y una vez más, pisoteamos un prado de flores.³

Así, en el Centro Independiente de Estudios Antropoló-

gicos de Teatro Latinoamericano creado por la Carpa Geodésica se analiza la manera de cómo se podría asimilar la experiencia de un teatro comunitario viviente (el indigenista) "...para la creación de un teatro dirigido a la población absorbida por el proceso urbano, donde la vida en comunidad ya casi no existe (...) en contraposición al producto teatral de consumo y que nos hace aspirar a la vida en comunidad como una meta superior."⁴ Entonces, con la utilización del método integral de conocimiento que es el teatro, se busca una comunicación colectiva empleando símbolos convencionales de identidad (no marbetes científicos) para lograr una convivencia humana en la comunidad.

A. PROYECCIÓN SOCIAL

El movimiento teatral llevado a efecto por la Carpa Geodésica trascendió socialmente en el medio artístico mexicano. Algunos aspectos de esta asimilación que reflejan aquella experiencia pueden observarse en el hecho de haber influido en el pensamiento y acción del teatrista universitario. Ello se constata en sus recientes puestas en escena, ya dentro o fuera del ámbito de la Carpa, sobre su propia manera de retomar el teatro de revista y el sketch político. Asimismo, puede notarse esta influencia en los procedimientos de los distintos movimientos estudiantiles que abordan el teatro experimental. También el teatro independiente mexicano de grupo se ha beneficiado gracias a la experiencia de este teatro universitario carpero en el sentido de apreciar el

enfoque del nuevo profesional del teatro en donde ya no es posible la improvisación, sino el sólido conocimiento en base a la investigación. Y por último, en expresar la necesidad de abocarse por el cultivo de lo popular yendo a sus fuentes directas, experimentando en las comunidades campesinas y urbanas con objeto de afrontar su realidad política y así crear estructuras de organización más comunitarias con el solo fin de reafirmar la identidad nacional.

Por otro lado, la resonancia de la Carpa Geodésica trascendió a otros pueblos latinoamericanos puesto que fue reconocido su trabajo en países como Cuba y Nicaragua. En el primero, la institución cultural Casa de las Américas al comprender la propuesta que hizo dicho experimento teatral, lo investigó de cerca y publicó un ensayo que fue Al reencuentro del teatro popular mexicano (art.cit.) y la obra teatral Las tandas del tlancualejo (op.cit.) que llamó la atención por su belleza y contenidos simbólicos de lo mexicano y por haberse presentado ininterrumpidamente durante cinco años en México, erigiéndose por sí, en el primer fenómeno teatral de esa magnitud en la historia del teatro universitario. En el país centroamericano, el maestro Ignacio Merino Lanzilotti, director de la Carpa Geodésica, fue invitado por el Ministerio de Cultura de esa nación para impartir un seminario sobre "Historia de las corrientes teatrales", así como dos cursos sobre "Las raíces del teatro (Introducción a la práctica escénica)" y "El libreto de televisión".⁵ Estas actividades las llevó a cabo en aquel pueblo que despertaba a la vida li-

bre, en donde el teatro "...se ha convertido en un instrumento político al servicio de la Revolución".⁶

La Carpa Geodésica también recibió invitaciones oficiales para llevar sus trabajos a Polonia, Egipto, Cuba, Francia, Italia y Estados Unidos. No fue posible cumplir con ellas al carecer de la infraestructura necesaria para mantener a su numerosa compañía juvenil fuera del país.

Asimismo, dicha actividad escénica consiguió el reconocimiento de la crítica y la prensa especializadas. Sus espectáculos obtuvieron nominaciones, varios premios (V. capítulo anterior) y una buena cantidad de reportajes, entrevistas y notas periodísticas (programas en radio y televisión) de los cuales, la mayoría se ha reunido en doce volúmenes que se angustan en la bibliografía.

B. EL C.1.E.- ATL

Los trabajos de investigación literaria y estética llevados a cabo por el Teatro de Papel y la Carpa Geodésica traducidos en aquella constante actividad para ofrecer la enseñanza del teatro sobre bases firmes, trascondieron al confluír en la creación del Centro Independiente de Estudios Antropológicos de Teatro Latinoamericano (C.1.E.- ATL).⁷ Esta nueva concepción continuó la misma línea de pensamiento sostenida desde un principio y expuesta en los capítulos anteriores, pero ahora, abierta a la perspectiva latinoamericana.

Inmediatamente se integraron a este Centro reconocidos investigadores, antropólogos y maestros latinoamericanos⁸ que

elaboraron colectivamente un plan de estudios que recogió "...una concepción pluridisciplinaria que pudiera acercar el hecho teatral a las ciencias sociales".⁹

Ante el naciente cuestionamiento, la Carpa Geodésica asumió el compromiso de acoger en su sede a dicho Centro de investigación mientras que éste pudiera disponer de medios y estructura orgánica propios. La Carpa Geodésica aportó los recursos a su alcance para mantenerlo, en forma interina, económicamente. De esta manera, el C.l.E.- ATL cuenta con las instalaciones, mantenimiento, sueldos del personal docente y de investigación, hasta becas para facilitar el acceso a la educación y así llevar a cabo una formación interdisciplinaria de profesionales del teatro.

Pese a que existen abundantes antecedentes en esta materia no se cuenta actualmente en América Latina con una fenomenología del teatro "...que lo explique tanto como un proceso histórico de fusión del psiquismo colectivo, al igual que como un "hecho estético"¹⁰ No obstante, había que aprovechar precisamente aquellas experiencias del pasado y utilizar un método antropológico experimental para la investigación y la práctica escénicas. Así fue como surgió el C.l.E.- ATL con un doble objetivo:

...profundizar la investigación científica seria que permita sistematizar las diversas experiencias del campo de la cultura, para que de este estudio pueda salir un conglomerado que colabore, como un ingrediente más, en el diseño de las grandes necesidades de desarrollo de la cultura popular, y formar cuadros culturales que puedan, a mediano plazo, ejercer todas las tareas que se le exijan a un nuevo trabajador de la cultura...¹¹

En la práctica, los cursos que ofrece el Centro en cuestión van dirigidos a todas aquellas personas de cualquier nacionalidad (en especial, latinoamericanas) que hubiesen tenido previa experiencia teatral. La preparación a largo plazo no es tomada específicamente como una carrera curricular -mucho menos la de actor- (aunque el taller de teatro es parte esencial de la disciplina); sino como un estudio estético y científico que permita "descubrir y desarrollar las capacidades creadoras del alumno",¹² de manera que se realice, finalmente, un teatro que sirva como medio de conocimiento y de comunicación en el proceso de liberación de los pueblos latinoamericanos.

Uno de los problemas que pretende dilucidar el C.I.E.-ATL por medio de la aplicación del método científico es el acentuado y ya tradicional hábito de concebir a las artes sólo a partir de criterios estrictos y limitados de calidad, tiempo y espacio, lo cual, es claro que lleva al artista a seguir dándole la espalda a su pueblo; cuando lo que se trata de conseguir es el reencuentro con su verdad nacional y con sus raíces. De ahí que este Centro ha considerado necesario "...propiciar los medios y fomentar la creación de un teatro de identificación y liberación auténticas, sin confundirlo sólo con las declaraciones explícitas a través del lenguaje del espectáculo";¹³ de tal manera que por este medio, se logre la aspiración fehaciente de crear un teatro que contribuya a edificar con verdadera conciencia el destino de esta nueva sociedad latinoamericana, y en donde la participación y la comuni-

cación colectivas tengan cada día mayores radios de acción.

Así, el C.I.E.- ATL plantea la definición de la identidad como el problema medular. Para abordar dicho fenómeno y desentrañar sus elementos se busca estudiar un hecho concreto a partir del conocimiento común, posteriormente se analiza por medio del conocimiento científico (metodología) para encontrar la manera de realizar el hecho estético como una proposición artística y no necesariamente como una verdad científica. En esto radica la búsqueda de un teatro nuevo que ayude al proceso de integración nacional de los países latinoamericanos. Se proyecta llevar a la práctica un teatro popular de carácter anti-imperialista, que tenga como punto de partida a la sociedad misma, es decir, el teatro como hecho social desde el punto de vista de liberación nacional de las clases sociales oprimidas en América Latina.¹⁴

En esta forma, el Centro se ha constituido en un proyecto embrionario que de hecho puede satisfacer las necesidades de información y entrenamiento para lograr una verdadera democratización de la cultura. En la actualidad, su trabajo es llevado a las comunidades de las zonas pobres de esta ciudad¹⁵ y se pretende continuarlo hasta las remotas agrupaciones indígenas del país. Así, los participantes -especialmente los becados de Nicaragua- e investigadores aprenden directamente en esos conglomerados humanos y asimilan su problemática; de este modo, se encuentran aptos para interpretarla en los ensayos escénicos que realizan como parte de la evaluación final de cada curso.¹⁶

Por último, dicho trabajo está en vías de crear cuadros culturales para las revoluciones triunfantes de Centroamérica porque:

...evidentemente un teatrista que va a desarrollar su profesión en una comunidad campesina o urbana como parte de un proceso histórico concreto, requiere del conocimiento científico de nuestro tiempo, a diferencia de un actor que cumple su rol dentro del mercado cultural, comercial y a veces oficial, dentro de un modelo social establecido.¹⁷

A juzgar por todo este quehacer posterior, la función social comprometida de la Carpa Geodésica, en su primera etapa, se puede decir que consiste en apartar al hombre del mecanismo de enajenación a que ha sido sometido y a quien "...el teatro puede devolver, mediante la sátira, la sensibilidad y la conciencia de su participación en la vida y en la historia".¹⁸ Porque de este modo, es posible rescatar en él su adormecida esencia espiritual. Así, el individuo producirá actos humanos más conscientes y podrá florecer en su cultura. Esto lo llevaría a una verdadera práctica de la libertad con base en su realidad y en sus propios valores; esto es, a una conciencia plena de su ser humano y nacional.

De esta manera, se cumplió un poco con el compromiso que el universitario tiene con la sociedad en que vive, pues no olvidó que "el intelectual debe enseñar a vivir, debe crear formas superiores de existencia; pero de ninguna manera deberá encerrarse en su estudio y trabajar en la consecución del arte por el arte, la verdadera cultura está en vivir con sabiduría y ciencia, en estar abierto al mundo, a la nación, al pueblo."¹⁹

N O T A S

1 Merino Lanzilotti, citado por Angelina Camargo B., en "El teatro indígena no debe definirse como mambretes antropo lógicos: M. Lanzilotti", Excélsior: el periódico de la vida nacional (México, D.F.: 28 de diciembre, 1981).

2 Ibid.

3 Declaraciones del maestro Lanzilotti publicadas con motivo de su asistencia como invitado a la III Muestra Nacional de Teatro Indígena Viviente efectuada en la ciudad de Oaxaca del 18 al 21 de diciembre de 1981. Ibid.

4 Merino Lanzilotti, citado por Angelina Camargo B., en "Se manejó información 'libresca' y antropológica en la III Muestra de Teatro Indígena: Lanzilotti", Excélsior: el periódico de la vida nacional (México, D.F.: 29 de diciembre, 1981).

5 Merino Lanzilotti, carta enviada al padre Ernesto Cardenal, ministro de Cultura de Nicaragua, en donde se le informa de los proyectos, estructuración y evaluaciones de esas actividades desarrolladas durante el periodo comprendido entre el 24 de septiembre y el 14 de octubre de 1979 (México, D.F.: 24 de octubre, 1979. A máquina MS en 15 páginas).

6 Merino Lanzilotti, citado en "Teatro e ideologías en positivo curso cultural", Barricada: órgano oficial del Frente Sandinista de Liberación Nacional (Managua, Nicaragua: 1 de octubre, 1979).

7 El C.l.E.- ATL fue inaugurado el 20 de marzo de 1981 con un curso piloto de un año de duración. En cuanto a las siglas, se escribe "l" por "Independiente" debido a que fue el primer centro de estudios de esa especialidad en América Latina, y "ATL" por ser la palabra náhuatl de "agua", elemento simbólico de la cultura y creación para diversas sociedades prehispánicas.

8 Estos son los nombres de los profesores del C.l.E.- ATL y las materias que imparten: Soledad Ruiz y Alberto Celarie: Actuación; Ignacio Merino Lanzilotti y Sara Ríos Everardo: Teorías dramáticas e historia del teatro; José María Peña: Antropología; Oscar Estrada: Sociología del arte; Rodolfo Reyes, Luis Fandiño e Isabel Hernández: Danza, y Guadalupe Campos: Canto y Música. María Teresa Linares, musicóloga, impartió un curso especial sobre la música popular cubana. En éste, la conferencista expuso el concepto etno aplicado a las artes. Desde que se inició el rescate de los valores propios se había venido manejando una idea del arte, patrocinada por el colonizador, a manera de exclusividad peyorativa para los países latinoamericanos dado que está vinculada a la raza nativa. Se quería indicar con ello que solamente se produce el 'gran arte' en los países desarrollados (visión aristocrática de las Bellas Artes), y a las expresiones folclóricas de nuestros pueblos se les ha denominado "etno-artes". Sin embargo, para terminar con estas discriminaciones, se plantea en la actualidad la necesidad de volver al concepto original de arte, ya no en función del conquistador, sino de nuestra

visión antropológica y social de la realidad.

9 Plan de Trabajo del Centro Independiente de Estudios Antropológicos de Teatro Latinoamericano (C.I.E.- ATL) (A máquina MS en 27 páginas) p. 4.

10 Merino Lanzilotti, Plan de estudios para la materia de "Teoría e historia del teatro" (A máquina MS en 22 páginas) p. 1.

11 Plan de Trabajo citado, p. 2.

12 Soledad Ruiz, exposición del plan de estudios en el C.I.E.- ATL.

13 Merino Lanzilotti, Plan de estudios, art. cit., p. 2.

14 José María Peña, exposición del plan de estudios en el C.I.E.- ATL.

15 Como las prácticas de campo llevadas a cabo en Santa Anita, D.F., en 1981 y las asistencias a diferentes rituales y festividades de los pueblos indígenas.

16 Arturo Arias, "El Centro Independiente de Estudios de Teatro Latinoamericano" (sic) La Cabra; revista de teatro: publicación mensual de la Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, III, 33-35 (junio-agosto, 1981) pp. 14-15.

17 Merino Lanzilotti, citado por Angelina Camargo B., en "Merino Lanzilotti, por el teatrasta inconforme con el consumo cultural oficial y comercial", Excélsior: el periódico de la vida nacional (México, D.F.: 29 de marzo, 1982).

18 Merino Lanzilotti, citado por Angelina Camargo B., en "El teatro puede devolver la sensibilidad y la conciencia a la sociedad: Merino Lanzilotti", Excélsior: el periódico de la vida nacional (México, D.F.: 3 de enero, 1980).

19 Raúl Bájzar Navarro, El mexicano: aspectos culturales y psicosociales (2 ed.; México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981) p. 147.

C O M E N T A R I O F I N A L

Aumentar el bagaje de conocimientos del pueblo debe ser labor primordial del universitario, y si el intento lleva implícita la capacitación de algunos profesionistas en ese servicio, el trabajo resulta doblemente satisfactorio. La Carpa Geodésica, se puede decir, ha conseguido estas dos finalidades. Por un lado, este foro generó un movimiento teatral que consiguió la integración de un público joven y exigente, el cual busca de manera insistente nuevas formas de expresión en el arte más acorde con su realidad, y el haber logrado en sus trabajos la conjunción de los elementos 'culto' y 'popular' del arte tanto universal como nacional la llevó a consolidar un teatro netamente mexicano. Por otro, dicho experimento fue positivo en la medida en que motivó a muchos jóvenes a encontrar por sí mismos su propia manera de conducirse; asimismo, canalizó las inquietudes de expresión de otros tantos estudiantes y egresados de las carreras de arte, en particular de literatura dramática y teatro, al proporcionarles los medios necesarios para la experimentación, y poder cubrir así, parte de sus necesidades de manifestación escénica.

Si bien es cierto que el trabajo de la Carpa Geodésica contó con muchos seguidores, también, hay que decirlo, tuvo opositores que detractaron este experimento que se abocó por

lo 'vulgar' reinterpretando aquellos "...espectáculos de saltimbanquis que, hoy lo sabemos, son la génesis de las formas más actuales y anticonvencionales del espectáculo contemporáneo..."¹ No obstante, se continuó la tarea respondiendo a esas críticas que pretextaban una mojigatería estética sólo con la superación diaria del trabajo, puesto que nunca se pretendió, como se ha indicado, vulgarizar lo culto sino cultivar lo popular. Y puesto que todas aquellas formas originarias del teatro actual revisten gran importancia para la consecución definitiva de un teatro propio "...no es extraño que la investigación se incline hoy hacia unos géneros menospreciados por las élites coetáneas y calificados de plebeyos, pero en cuyo auge participaron los intelectuales más inquietos e innovadores de su tiempo."²

En 1975 la Carpa Geodésica era casi la única opción para aquellos que deseaban encontrar un cauce de expresión a sus inquietudes artísticas. De esa fecha a 1981, cumplió su objetivo de ofrecer apoyo y promoción a los grupos y artistas mencionados, cerrando así, el ciclo de esta primera etapa. Hoy día, en 1982, la Carpa Geodésica ya no resulta competitiva con los demás centros culturales y debido a ello ha cerrado sus puertas para remodelar y ampliar sus instalaciones, planteándose ahora como foro profesional. Por otro lado, necesita concentrar sus energías para cristalizar una línea de trabajo serio de investigación y de experimentación con el C.I.E.- ATL. Actualmente prepara la formación de una futura compañía teatral de repertorio que pueda competir a nivel pro

fesional en el campo de las artes escénicas, y de igual modo, continuar apoyando y presentando a los grupos artísticos que así lo deseen.

En esta forma, con esta breve exposición, se ha querido retribuir modestamente el agradecimiento por la oportunidad brindada a todas aquellas personas que encontramos en el teatro un arte que para recrear al espíritu y al mundo necesita de la más amplia libre expresión, y por otra parte, también el reconocimiento a esa labor que en pro de la cultura mexicana cumple la "profesión de fe del hombre de teatro", la cual "...consiste en obligarse a dar testimonio del mundo que lo rodea, de los seres que viven, se mueven y obran, hacen o deshacen, construyen o destruyen en torno a él y van dando así forma a la historia de cada país y a la evolución de cada cultura."³

NOTAS

1 Xavier Fábregas, "Prólogo a la edición castellana" de El actor en el siglo XX; evolución de la técnica, problema ético, de Odette Aslan (tr.) Joan Giner (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1979) p. 15.

2 Ibid.

3 Rodolfo Usigli, Ideas sobre el teatro (México, D.F.: Instituto Mexicano de Cultura, 1969) pp. 11-12.

B I B L I O G R A F Í A

- Aslan, Odette. El actor en el siglo XX; evolución de la técnica, problema ético. [Tr.] Joan Giner; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1979.
- Béjar Navarro, Raúl. El mexicano: aspectos culturales y psicosociales. 2 ed.; México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Diccionario de Sinónimos y Antónimos Lexis/ 22 Vox. Barcelona: Licencia editorial para Círculo de Lectores, S.A., por cortesía de Bibliograf, S.A., c1976.
- "El tax-sí". Varios autores. Libreto inédito en 37 páginas.
- Galich, Manuel. "Al reencuentro del teatro popular mexicano", Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa de las Américas, 41 (La Habana: julio-septiembre, 1979) pp 23-28.
- Garza Mercado, Ario. Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales. 2 ed.; México, D.F.: El Colegio de México, 1970, c1972.
- Marc, Javier y Palavicini, Fernando. El teatro en México: octubre 1 de 1976 a septiembre 30 de 1977 [General, no citada] Vol. I; México, D.F.: Editorial Proteo, c1978.
- Merino Lanzilotti, Ignacio Cristóbal. "Cantixal Ekek (Brillante Negro)" Manuscrito inédito en 28 páginas.
- , —. El teatro [General, no citada] México, D.F.: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1972.
- , —. "El teatro, arma de la revolución mexicana", Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa de las Américas, 32 (La Habana: abril-junio, 1977) pp. 72-77.
- , —. "El teatro de revista política en México". Tesis de licenciatura en letras españolas; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- , —. "Historia del teatro en México" [4 partes] Suplemento de La Cabra: revista de teatro: publicación mensual de la Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, III, 3 (diciembre, 1978) 7 (abril, 1979) 15 (diciembre, 1979) 27 (diciembre, 1980).
- , —. "Historial: I El teatro, profesión universitaria; II Carpa Geodésica; III Investigación". Manuscrito en 15 páginas.
- , —. "Las tandas del tlancualejo", Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa de las Américas, 41 (La Habana: julio-septiembre, 1979) pp. 29-91.

- , —. Plan de estudios para la materia de "Teoría e historia del teatro". Manuscrito inédito en 22 páginas.
- Muñoz Lozano, Jesús. "El teatro popular mexicano: investigación sociológica". Manuscrito inédito en 11 páginas.
- Neruda, Pablo. Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., c1974.
- Nomland, John B. Teatro Mexicano contemporáneo (1900-1950) [Tr.] Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza; México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- Pimentel, Rafael. "Dar es a todo dar". Manuscrito inédito en 18 páginas.
- , —. "Los Actoreses". Manuscrito inédito en 18 páginas.
- , —. "Viaje a Pueblo Feliz". Manuscrito inédito en 25 páginas.
- "Plan de trabajo del Centro Independiente de Estudios Antropológicos de Teatro Latinoamericano (C.I.E.- ATL)" Manuscrito en 27 páginas.
- "Recortes de prensa y boletines de Teatro de Papel, A.C.: Carpa Geodésica". 12 vols.; I: 1955-1965; II: 1966-1967; III: 1967-1974; IV: 1975; V: 1976; VI: 1977; VII: 1978; VIII: 1979a; IX: 1979b; X: 1980a; XI: 1980b; XII: 1981. La referencia completa de los artículos, notas periódicas, así como de otros documentos citados se encuentra en las notas marginales de los capítulos precedentes.
- "Revistas políticas de la Revolución Mexicana". Varios autores. Libreto sin número de páginas.
- Sánchez Gutiérrez, María Inés. "Pablo Prida y el teatro mexicano de revista política". Tesis de licenciatura en literatura dramática y teatro; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Solórzano, Carlos. Testimonios teatrales de México [General, no citada] México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, c1973.
- Usigli, Rodolfo. El Gesticulador. México, D.F.: Organización Editorial Novaro, S.A., c1973.
- , —. Ideas sobre el teatro. México, D.F.: Instituto Mexicano de Cultura, 1969.

FILMOGRAFÍA

- Ruiz Esparza, Arturo. Tandas. Cortometraje, color, sonido óptico, versiones: inglés y español, 16 mm. Trabajo de tesis de maestría en artes y ciencias cinematográficas; Universidad de Austin, Tex., U.S.A., 1981.