

## El nuevo teatro popular en México: posturas ideológicas y estéticas

Donald Frischmann

Con el inicio del siglo XX se transplantó a la ciudad de México el género chico político de corte español (María y Campos 15). Verdaderas "comedias dell'arte" mexicanas, estos espectáculos, llamados revistas, se dividían en cuatro partes, o "tandas," y se popularizaron a raíz de la nueva conciencia nacionalista-proletaria, resultado de la Revolución de 1910. Por primera vez en escenarios mexicanos aparecían tipos populares nacionales, se cantaban canciones nacionales y se hablaba no el castellano culto sino el argot de las clases bajas (Covarrubias 21).

Durante su auge entre 1910 y 1940, las revistas se presentaban en varios teatros ya establecidos de la ciudad de México, como el Lírico, llamado en su época "La Catedral de la Tanda." Estos espectáculos a menudo eran clausurados por las autoridades debido a su sátira política mordaz. Al mismo tiempo otros foros transportables de madera y carpa se establecían en terrenos baldíos de la capital, o realizaban largos peregrinajes de pueblo en pueblo, atrayendo siempre al más variado público de extracción popular, el que frecuentemente intervenía directamente en la acción escénica (Covarrubias 21-22).

Elementos del teatro de revista carpero han sido retomados hoy día por una nueva generación de teatristas populares en México. Al igual que ha sucedido en muchos otros países latinoamericanos, estos nuevos teatristas se proponen llegar verdaderamente a las masas con el fin de "convertir la ilusión escénica en conciencia crítica," como nota el argentino Néstor García Canclini. Este sociólogo del arte observa además que aunque "la búsqueda de un arte popular adecuado a las exigencias sociales contemporáneas tiene ya una larga trayectoria que podría remontarse a comienzos de siglo, su desarrollo generalizado en América Latina ha ocurrido en los últimos diez o quince años." Instrumentales para dicho desarrollo han sido "nuevas condiciones económicas, sociales y culturales," a saber: "El desarrollo industrial y tecnológico, la formación de grandes concentraciones urbanas, la agudización de las contradicciones del capitalismo dependiente y del sistema

cultural burgúés, y, sobre todo, el avance de la conciencia política y de los movimientos de liberación" (10).

Con el fin de ubicar mejor el fenómeno del nuevo teatro popular en México, conviene aclarar algunos conceptos. Primero, para nosotros "pueblo" o "clases populares" en México abarcan a la clase trabajadora y los campesinos, los grupos indígenas y sectores de la pequeña burguesía: o sea, aquellos grupos que se hallan relegados a las posiciones socio-económicas menos privilegiadas y que históricamente han sido marginados de los procesos políticos. Segundo, para nosotros el "teatro popular," en su forma más pura, es un teatro creado *por* y *para* las clases populares. Su única constante a través de los siglos ha sido la presentación de los conflictos dramáticos desde la perspectiva del pueblo; o sea, la que refleja sus intereses y necesidades, tanto espirituales como materiales. Tercero, por "nuevo teatro popular" nos referimos a un teatro popular que, en los últimos veinte años, ha dirigido su trabajo hacia la sensibilización o concientización de un público popular respecto a los más variados problemas que le afectan, y que generalmente comunica la posibilidad y necesidad reales de resolverlos. Además de incorporar los ya mencionados elementos del teatro popular tradicional y del teatro de revista, en algunos casos los nuevos teatristas utilizan también métodos contemporáneos de creación y de actuación de Boal, Buenaventura, Grotowski y Brecht.

Como observa García Canclini, a partir de los años sesenta el arte popular de perspectiva política en Latinoamérica ha abarcado no sólo el teatro, sino también la nueva canción, un nuevo cine y las artes plásticas (10-11). Actualmente, la organización cultural popular en México cuya actividad incluye tal variedad de formas artísticas es el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Con sede en el Distrito Federal y con grupos afiliados en unas 15 ciudades de provincia, este importante gremio artístico surgió el primero de febrero de 1973 a raíz de la toma no autorizada del teatro Foro Isabelino de la Universidad Nacional Autónoma de parte de estudiantes de arte dramático insatisfechos con la política cultural de la máxima casa de estudios de la República (E. Cisneros, Entrevista personal). CLETA constituye hoy día la única agrupación artística independiente en México que funciona a nivel nacional. En julio de 1983 realizó su VIII Encuentro Nacional de Teatro en Guadalajara,<sup>1</sup> en agosto de 1984 su III Encuentro Nacional de Flor y Canto en Juchitán, Oaxaca, y en agosto del mismo año su I Encuentro de Comunicadores Gráficos en ciudad Chihuahua; además ha llevado a cabo varios festivales internacionales de teatro con participación de Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Luis Valdez y otras figuras de renombre.

Por la extracción popular de sus integrantes como por su identificación estrecha y total con las luchas de las clases subordinadas de su país, CLETA goza de relaciones especialmente íntimas con aquellos grupos proletarios, campesinos e indígenas que comparten con la organización una perspectiva eminentemente crítica del sistema político y económico, y que abogan por el cambio radical del mismo. CLETA enfatiza que no es una organización política, ni brazo cultural de ningún grupo o partido político, aunque sí "hace política, tiene posiciones políticas." Se define, en cambio, como una

organización cultural en la que trabajadores, estudiantes y trabajadores de la cultura (aquel trabajador que ha decidido hacer de la cultura su oficio, su profesión) trabajan en las áreas de la propaganda, el arte y la educación proletaria para promover los valores culturales de la clase trabajadora mexicana. Su fin último es el desarrollo de la conciencia de clase y de la organización política popular, encaminadas "al exterminio del sistema de explotación del hombre por el hombre y por la construcción del socialismo" (*¿Qué es CLETA?*).

En años recientes Enrique Cisneros, del grupo Equipo de los Chidos, se ha encargado de la coordinación a nivel nacional de CLETA, así como de la preparación artística de nuevos integrantes. Ultimamente, sus alumnos se han vuelto maestros a su vez, y han dado talleres a nuevos aspirantes en todos puntos del territorio nacional. También, para asegurar la continuada consolidación de la organización a nivel nacional, Cisneros, mejor conocido como el Llanero Solitito por el personaje de merolico que frecuentemente representa, ha viajado continuamente, prestando asesoría técnica y dando funciones, patrocinado por organizaciones e individuos solidarios con su trabajo. Sus viajes lo han llevado a menudo al Suroeste de Estados Unidos, y mediante sus labores de difusión, CLETA ha llegado a ser conocido entre universitarios y el pueblo mexicano-chicano de ciudades como Tucson y Los Angeles. Cabe señalar que en Los Angeles está en proceso de formación el primer CLETA de territorio estadounidense.

A pesar de la diversidad de formas artísticas que existen dentro de CLETA, la más utilizada por la organización para lograr sus propósitos siempre ha sido el teatro. En la ciudad de México funcionan cinco CLETAS, los cuales mantienen más de una decena de foros que se trabajan varias veces a la semana: la Alameda Central, la Casa del Lago de Chapultepec, la explanada de Ciudad Universitaria, determinadas estaciones del Metro y mercados. La organización ha tenido que luchar contra autoridades municipales y policía para ganarse y mantener estos foros; además, se niega enfáticamente a solicitar permisos oficiales para trabajar en los espacios públicos ya que las autoridades requieren que se presenten los libretos para ser aprobados. Al defender su postura de no cumplimiento con estas formalidades, CLETA cita el Artículo 6° de la Constitución, que garantiza a todo ciudadano la libertad de expresión. Grupos de CLETA se presentan con frecuencia además en escuelas, sindicatos, colonias populares y en fábricas en huelga.

Su foro de mayor resonancia es sin duda la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, a la cual acuden miles de trabajadores y estudiantes los domingos para el Foro Abierto semanal que consiste en 5 horas de presentaciones artísticas y de organización a nivel popular. Recientemente, las autoridades de la UNAM, de la que es propiedad legal este anfiteatro al aire libre, intentaron levantar una barda que hubiera clausurado su entrada y que consecuentemente hubiera puesto fin a las actividades que desde hace 10 años realiza CLETA allí. Sin embargo, mediante un "plantón" de ocho días realizado por integrantes de la organización en la entrada ya parcialmente bloqueada, y por al apoyo solidario de grupos estudiantiles, de colonos urbanos y sindicatos, se logró que la UNAM mandara retirar la barda y que las funciones dominicales siguieran.

Entre los subgéneros teatrales que más ha desarrollado CLETA está el juguete cómico, hijo del "sketch" carpero: "La represión infantil," "El chocolate," "Buscando al pueblo" y "La fábrica de los billetes" entretienen a la vez que examinan problemas familiares, de identidad o de conciencia, propios de la clase trabajadora. CLETA también mantiene en repertorio varias obras más serias como "Historia de un trabajador en fin de quincena" de Enrique Cisneros, que pone al descubierto los mecanismos psicológicos que estorban el desarrollo de la conciencia de clase en el obrero común. Además, de especial interés son las aportaciones del Llanero Solitito al caudal de poesía popular mexicana y al teatro de merolico, variante contemporánea del espectáculo del artista trashumante o "de legua," que a través de los siglos ha dependido tan sólo de su propio ingenio y habilidad artística para ganarse el pan de cada día. En su encarnación del Llanero Solitito, Cisneros hace uso de máscaras, la ventriloquia y cambios abruptos de vestuario extravagante para cautivar a un público siempre numeroso, siempre atento a sus espectáculos en los cuales se combinan hábilmente monólogos, comentario político y poesía, como sus "calacas" y sus "piñatas políticas," que hacen mofa de destacados personajes de la vida nacional e internacional.

El Equipo de los Chidos de CLETA se ocupa también de la edición y distribución de casi todas sus obras teatrales, de la poesía popular del Llanero Solitito, del órgano informativo *El Chido*, del periódico cultural *El Chismes*, de escritos teóricos sobre el teatro, y de una serie de "Cuadernos de Educación Sindical." Además, durante la VII Muestra Nacional de Teatro llevada a cabo en julio de 1984 en Xalapa, Veracruz, CLETA editó diariamente una revista informativa, *Tía Clea*. CLETA, sin duda alguna, reúne todas las características que distinguen al nuevo teatro popular en su forma más pura; y a pesar de la represión oficial de la que la organización frecuentemente ha sido víctima, se declara firme en su propósito de "avanzar y resistir," manteniendo su postura "radicalmente independiente" de los últimos once años (E. Cisneros, Entrevista personal).

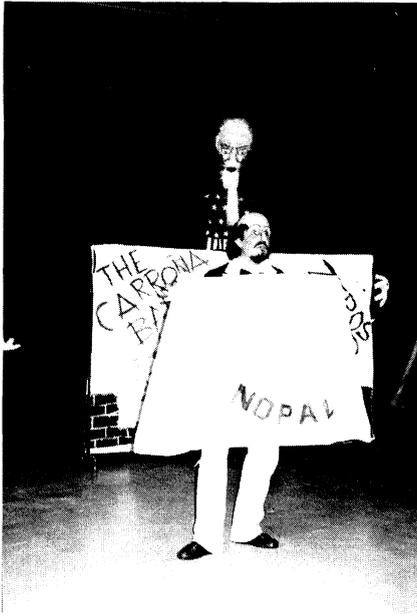
El nuevo teatro popular en México actualmente abarca también a un sinnúmero de grupos que trabajan independientemente de CLETA, aunque muchos de ellos nacieron dentro de esta organización y se han separado de ella a través de los años. Tal es el caso del Grupo Cultural Zero, formado mayormente por ex-integrantes del grupo pionero Los Mascarones que dejó de funcionar como parte de CLETA en 1974. Con sede en el Taller Siqueiros de la ciudad de Cuernavaca, desde junio de 1978 el Grupo Zero ha desarrollado una intensa actividad escénica, presentándose en casi todos los estados de la República bajo el patrocinio de grupos universitarios, varias asociaciones populares e independientes y la Secretaría de Educación Pública. El Grupo Zero también ha realizado varias giras por los EE. UU. patrocinado por el Teatro de la Esperanza y TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán). Según declaración del grupo, su objetivo ideológico es "servir al pueblo a través del teatro," el cual concibe como "un foro abierto a la reflexión crítica de los problemas sociales," y además como "instrumento para ayudar a la transformación de las estructuras opresivas propias de un mundo en decadencia" (Materiales publicitarios del Grupo Zero).

El Grupo Zero ha incursionado en una variedad de formas teatrales,

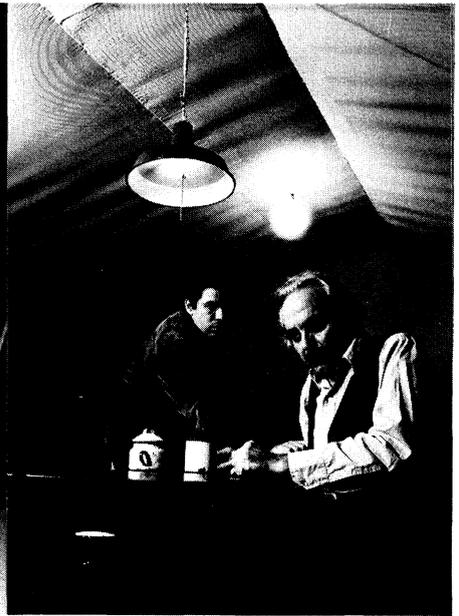
destacándose entre ellas el teatro de revista carpero. En espectáculos de creación colectiva como *La Carpa Zero* y *En la tierra del nopal*, el grupo retoma esta tradición, dándole toques originales, como su muy hábil utilización de las máscaras y los disfraces, y a través de ella da su perspectiva acerca de personajes de la vida social del México actual; funcionarios y vedettes, "pelados" y policías, amas de casa, figuras del hampa, vendedores ambulantes, artistas, ricos y pobres figuran en cuadros cuya comicidad frecuentemente responde a un humor negro y que ofrece la risa como válvula de escape frente a situaciones aparentemente insuperables, a la vez que provoca la reflexión crítica. Problemas sociales y políticos como la represión y la desaparición de ciudadanos, el subempleo, la prostitución de la democracia y de toda la maquinaria de poder en México, el charrismo sindical y la institución de la "mordida" son examinados crítica y humorísticamente por el Grupo Zero. No sorprende, pues, que por su ingenio y por sus grandes cualidades humanas este grupo se haya colocado a la vanguardia del nuevo teatro popular e independiente de México.

El Teatro Taller Tecolote, bajo la dirección de Luis Cisneros, miembro fundador de CLETA y hermano de Enrique, ha trabajado independientemente de esta organización desde 1982. Su local de ensayo y de presentación es el Foro Isabelino de la ciudad de México, lugar de nacimiento de CLETA hace más de 10 años. El TTT se diferencia del CLETA actual por el trabajo que ha realizado con algunas de las instancias del Estado, aunque siempre "sin concesiones," afirma Luis Cisneros. El grupo se distingue también por su preferencia por "montar bien un espectáculo y no repetir uno en 50 lugares interminablemente, como sucedía cuando aceptábamos presentarnos en cuanto lugar nos solicitaban nuestra solidaridad" (Campbell 59). Es decir, los Tecolotes prefieren dar funciones en su propio foro, en contraste con CLETA, que sigue desempeñando un trabajo fundamentalmente callejero. Pero a pesar de ésta y otras divergencias con la organización madre, Cisneros señala que sus principios y objetivos siguen siendo los mismos. El grupo utiliza el método de creación colectiva que ha resultado en obras como *A Emiliano Zapata*, obra infantil basada en corridos y elaborada con títeres; también mantiene en repertorio obras de varios dramaturgos latinoamericanos. Por sus 100 representaciones de *La agonía del difunto* de Esteban Navajas Cortés (con dirección de Francisco Muñoz), el TTT fue honrado en enero de 1983 con una placa de celebración, desvelada en el Foro Isabelino por Rosario Ibarra de Piedra, Elena Poniatowska y Blas Braidot.

El grupo Contigo . . . América, fundado en 1981 en la ciudad de México, no trabaja ni con el Estado ni con CLETA, aunque se declara solidario con esta organización. Bajo la dirección del exiliado uruguayo Blas Braidot, antiguo integrante de unos 45 años del grupo independiente pionero El Galpón de Uruguay, Contigo . . . América está integrado en su mayoría por jóvenes artistas mexicanos. Consideramos popular a este grupo tanto por sus principios, como por gran parte de su trabajo escénico, del cual destaca el drama proletario *Los que no usan smoking*, (*Eles não usam black tie*) del brasileño Gianfrancesco Guarnieri. Esta obra ha ganado numerosos premios para el grupo además de la alabanza unánime de los críticos mexicanos, y ha sido presentada en fábricas, sindicatos, escuelas y en colonias populares, así como



Grupo Zero, *En la tierra del nopal*.



Mario Ficachi (left) and Blas Braidot (right) in *Los que no usan smoking*, Grupo Contigo . . . América

en el pequeño foro del grupo en la colonia Nápoles. Contigo . . . América no cobra la entrada a sus funciones, y sobrevive gracias al apoyo de individuos solidarios con su trabajo. Entre sus propósitos fundamentales se cuenta el de “contribuir a desarrollar un teatro latinoamericano progresista, democrático y liberador,” así como el de “contribuir al rescate, estímulo, enriquecimiento y difusión de las culturas populares en sus diversas expresiones de sus raíces y tradiciones” (*Estatutos internos de Contigo . . . América*).

Por su parte, el Estado mexicano tiene una larga historia de patrocinio a proyectos de teatro popular, sobre todo a través de la Secretaría de Educación Pública. Los grupos creados dentro de los proyectos más recientes son verdaderamente populares por responder a los problemas y necesidades del pueblo. En años recientes la SEP ha impulsado la formación de grupos teatrales integrados por colonos urbanos, campesinos e indígenas, quienes crean y montan sus propias obras, después de participar en un curso de actuación impartido por jóvenes directores; éstos, en su mayoría, son egresados de la UNAM, y han sido especialmente preparados en técnicas de teatro popular y de creación colectiva por un supervisor artístico.

Bajo la asesoría artística del maestro Rodolfo Valencia, los proyectos Teatro CONASUPO de Orientación Campesina (de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares, 1971-76), Arte Escénico Popular (de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, 1976-82) y Teatro Popular (del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1982-), han desarrollado un teatro popular y progresista en las

colonias populares urbanas y en el campo, contribuyendo a una toma de conciencia que ha encaminado a sus moradores hacia el mejoramiento de su medio y de sus relaciones sociales; y en lo artístico-cultural, hacia la producción teatral independiente y la conservación de una identidad cultural propia. Como nota Germán Meyer Pape, promotor del Teatro CONASUPO y coordinador de teatro rural para Arte Escénico Popular, el propósito fundamental de estos proyectos ha sido lograr que los campesinos e indígenas aprendan a “utilizar el escenario natural de su pueblo para mostrar, decir y hacer sentir, sus inconformidades y sus anhelos, sus luchas y sus sueños, su historia pasada y el mundo que quieren para sus hijos” (*Memoria* 69).

Como resultado de la organización popular que originó el trabajo de las brigadas CONASUPO en las comunidades, se logró la encarcelación de funcionarios corruptos, la elección de candidatos “populares” a puestos de representación política y el establecimiento de industrias comunales y formas colectivas de trabajo con el fin de cimentar relaciones sociales más equitativas (R. Valencia, Entrevista; Ruiz 2-5).

El Proyecto de Arte Escénico Popular continuó y enriqueció el trabajo del Teatro CONASUPO, planteándose como una “manifestación social,” y como “un instrumento educativo, de comunicación, y de transformación” de las masas populares urbanas, campesinas e indígenas (*Programa para una difusión*, 1-2). Bajo directores como Germán Meyer, Rodolfo Valencia, José Ángel Cervantes y Domingo Adame se trabajaba no solamente en lengua española, sino también en tzeltal, tzotzil, tojolabal, triqui, mixe, purépecha y náhuatl. De nuevo los conflictos dramáticos surgían del medio mismo: el alcoholismo, la represión, la corrupción, la emigración, el desempleo, la situación de la mujer, la educación infantil y de los adultos, la revalorización de la cultura, la identidad cultural, la salud, el trato de los niños, etc. Desde la terminación oficial del proyecto en 1982, algunos promotores y grupos han seguido su labor escénica popular en forma independiente, como en el caso de media docena de brigadas purépechas del estado de Michoacán.

Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos comparte en buena medida los propósitos culturales y políticos de los proyectos anteriores, así como su temario. Las primeras dos obras de promoción, estrenadas en junio de 1983, lucieron el gran caudal de experiencias artísticas que sirve de trasfondo a este nuevo proyecto. Los dos primeros grupos, formados parcialmente por ex-integrantes de Arte Escénico Popular, fueron enviados a Coatzacoalcos, Veracruz y a ciudad Tlaxcala a recoger datos sobre los problemas que afectan estas dos zonas, información que posteriormente fue elaborada artísticamente e incluida en obras de creación colectiva. A través de ellas se propone sensibilizar a un público popular con respecto a temas vigentes, como la educación de los adultos, los conflictos generacionales, el rol de la mujer, los efectos del machismo, el desempleo y la emigración. Estas obras, presentadas *por y para* miembros de las clases populares en centenares de comunidades de los dos estados, ya han generado interés por crear brigadas propias en una veintena de comunidades. Rodolfo Valencia señala que lo primordial, igual que en el caso de los dos proyectos anteriores, es que estos grupos lleguen a independizarse del apoyo de la SEP y a alquilarse a otras comunidades para presentar sus obras en fiestas populares,

así extendiendo el interés en el teatro popular de perspectiva crítica, concebido como "expresión, enjuiciamiento y comunicación de la realidad" (R. Valencia, Entrevista).

Aparte de los grupos ya mencionados, existen otros muchos que actualmente realizan una labor escénica popular en México. Unos grupos destacados que anteriormente militaban en CLETA son el Grupo Zumbón y el Grupo Zopilote. El Teatro Cooperativa Denuncia, bajo la dirección de Felipe Santander, se ha distinguido también por su montaje de obras como *El extensionista*, *A propósito de Ramona* y *Los dos hermanos*, originales del maestro Santander. Además, en las universidades estatales suelen existir grupos teatrales cuyo trabajo se acerca muchas veces a lo que llamaríamos popular y que han colaborado con CLETA; tal es el caso del grupo de la Universidad Autónoma de Baja California que trabaja bajo la dirección de Jorge Andrés Fernández, y el grupo de la Universidad Autónoma de Guerrero.

En fin, el campo del nuevo teatro popular en México se está extendiendo cada vez más como la respuesta artística más consecuente con las condiciones sociales, políticas y económicas actuales. Y pese a los intentos de las autoridades municipales de desalojar a grupos como los de CLETA de los espacios públicos, es allí donde el pueblo y sus artistas populares siguen su trayectoria secular, afirmándose en su calidad de seres humanos con derechos innegables y como clase social con una conciencia propia y con formas artísticas y culturales bien definidas.<sup>2</sup>

*University of Arizona*

## Notas

1. Véase nuestro reportaje sobre este evento, así como descripciones breves de algunas obras de CLETA en *Latin American Theatre Review*, 17/1 (Fall 1983): 77-82.

2. Estas investigaciones se llevaron a cabo parcialmente mediante una beca de la Fundación Tinker.

## Obras citadas

- Campbell, Federico. "A 10 años de CLETA, dos líneas: trabajar o no con el Estado." *Proceso* 370 (5 de dic. 1983): 58-59.
- Cisneros, Enrique. Entrevistas personales. Junio, 1983; julio y octubre, 1984.
- Comité Coordinador de CLETA. *¿Qué es CLETA?*. México, 1984.
- Covarrubias, Miguel. "Slapstick and Venom: Politics, Tent Shows and Comedians." *Mexican Life* 13 (enero 1939): 21-22, 57-59.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977.
- Grupo Contigo . . . América. *Estatutos internos*. Inédito, 1981.
- Grupo Cultural Zero. Materiales publicitarios. s.f.
- María y Campos, Armando. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
- Meyer Pape, Germán. *Memoria del Proyecto de Arte Escénico Popular*. México: Documento interno inédito, SEP, s.f.

*Programa para una difusión popular de teatro.* México: Documento interno inédito, SEP, 1976.

Ruiz, Soledad. "La Brigada Xicotencatl, grupo teatral campesino." *La Cabra* (UNAM) 3<sup>ra</sup> época, (enero-febrero 1980): 1-5.

Valencia, Rodolfo. Entrevista personal. Junio, 1983.