

LA CARPA GEODESICA

ABRAHAM CLAVEL

LA CARPA GEODESICA

Una manifestación teatral universitaria

... en los países o ciudades donde, como México, se pueden abrir un teatro como una feria, para constituir la representación, dentro los límites de lo teatralidad, más apropiada para el proceso de "descolonización", todas las artes plásticas, bordados, etc., en el caso de una nación que entre sus metas predomina al fin, "rescate de la herencia".

ABRAHAM CLAVEL

Rodolfo Illia. "Ensayos sobre la actuación de la poesía dominical" (1944) en El Contemporáneo.

México, 1982.

... 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.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION.	
a) Significación Social de la Carpa Geodésica.....	1
b) Apoyo a Grupos Independientes.....	5
Notas.....	13
I. EL SURGIMIENTO DE LA CARPA GEODESICA.	
<u>Introducción.....</u>	15
A. Antecedentes Históricos de la Carpa en México...	17
B. Antecedentes de la Carpa Geodésica.....	22
C. Inicio del Experimento Teatral.....	25
Notas.....	39
II. RESCATE DE LAS RAICES DEL TEATRO POPULAR MEXICANO.	
<u>Introducción.....</u>	41
A. Teatro Prehispánico.....	43
B. Teatro Misionario.....	45
C. La Revista Política.....	47
Notas.....	60
III. EL REPERTORIO.	
<u>Introducción.....</u>	63
A. Las Tandas del Tlancualejo.....	64
B. Revistas Políticas.....	83
C. Teatro para Niños.....	94
D. El Grupo "UO".....	101
Notas.....	115
IV. TRASCENDENCIA SOCIAL DE LA CARPA GEODESICA.	
<u>Introducción.....</u>	121
A. Proyección Social.....	123
B. El C.I.E.- ATL.....	125
Notas.....	131
COMENTARIO FINAL.....	133
Notas.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	136

INTRODUCCION

a).- SIGNIFICACION SOCIAL DE LA CARPA GEODESICA

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 cimentado en los valores nacionales. Así, el arte teatral ha experimentado un giro en 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 labora-- torio teatral "Carpa Geodésica" que rescató las raíces del teatro popu-- lar mexicano y las sometió a ensayo en la escena.

Con este nombre se conoció al equipo de universitarios que ge-- neró una actividad artística la cual pretendió unir los elementos 'culto' y 'popular' del arte escénico para la consecución de un teatro auténtica-- mente 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 tea-- tro podía funcionar con buenos resultados el trabajo se abocó de lleno-- hacia este auditorio. Por lo tanto, la Carpa Geodésica se propuso, co-- mo foro abierto e independiente, la tarea de realizar la producción y-- promoción de un teatro que adoptara un compromiso social con las ma-- sas. En esa labor se mantuvo hasta 1981 en que suspendió sus activi-- dades para ser ampliada y remodelada en sus instalaciones, cumplien-

do 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 de-

sinteresada 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 devengan 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

tes 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.

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-



Desfile de los grupos independientes que participaron en el Primer Congreso Nacional de Estudiantes y Profesionales del Teatro (CONTE) Feria de la Flor de San Angel (Fotografías de Francisco Uribe).

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:

Athanor: Teatro de Sombras de París; Wolf Ruvinskis; Margo-Su; Alfredo Atayde; Renato Leduc; Chen Kai; María Conesa; Cristina Ortega; Margarita Gordon; Juan José Calatayud; Nan-Redi; Brigada Xicoténcatl: Teatro Campesino de Tlaxcala (Soledad Ruiz); Viraje; Noel Nicola; Zumbón; Olga Morris; Coqui-Saltimbanqui; Time; Sergio Jiménez; Griselle; Conjunto Folklórico Magisterial (Pedro Alonso); Los Huincas; Octubre; 'Víctor Jara'; On'ta; Ballet Folklórico Mexicano, A.C.; UNJU; Do-

ra Cadavid; Javier Alcázar; Pietro Mardoni; 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 Ópera, 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 Reni); Ilusión Escénica, A.C. (Martha Navarro-José Palacios); Circo, Maroma y Teatro; Taller de Teatro Atlántico (Sergio Rod); 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; Mitztli Show; Coro Juan D. Tercero; Victoria Santa Cruz; Un Viejo Amor; - Naranja Dulce; 'Eva Perón de'; 'El Canto del Cisne'; Carlos -- Pouliot; 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; Oubao-Moin; --- Carlos Villarreal; Chac-Mool; Teatro de los C.C.H. (varios grupos); Well Fargo; Epsilon; Gerardo Sánchez; Ballet Afro Zulú; Danza Folklórica de la E.N.E.P. (Acatlán); Ti-Feu; Laboratorio Teatral X.R. (Xavier Rojas); Jaranero; Equalis; Concurso de Nuevos Valores (varios grupos de rock); 'Jueves sin Rumbo' (varios grupos musicales); Cesuco; Chava Flores; Teatro Cubana de Acero (Albio Paz); Danza Libre Universitaria; Los Chichuastles; 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. Parelli; 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'; Mis-tus; Anchorage; Los Pancasán; Alternativa; Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México (Rodolfo Reyes-Luis Fandiño); --- Argh...; Acto Latino; Laboratorio de Artes Escénicas de la --

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 'Alvaro Obregón'; A.N.-U.I.E.S.; Pro-Musa; José Javier Navar; Bloque de Solidaridad-Internacionalista; Peña Morelos de Tepito; CONACURΓ; Luz

María Nájera; Embajada de Cuba en México; Ricardo Ocampo; -- 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

**TEATRO DE PAPEL, A. C.
FILOSOFIA Y LETRAS**

U. N. A. M.

PRESENTAN

LUNES	20 HRS.	LAS TANDAS DEL TLANCUALEJO AUT.-DIR. LANZILOTTI. COORD. ESC. J. L. ORTIZ
MARTES	17 HRS.	TEATRO DE GUATEMALA
	19 HRS.	CONCIERTO DE BLUES HORACIO RENI GPO SACUDOBOTAS
	21 HRS.	ANUIES GRUPO CHICAHUASTLES
MIERCOLES	17 HRS.	ROCK EN ESCENA GRUPO TIME
	19 HRS.	EL ABISMO DEL TIEMPO DIRECCION JORGE DIZAN
	21 HRS.	CANTA CONMIGO HERMANO BAUCHE
JUEVES	17 HRS.	CONVITE POR LAS CALLES PRO CONGRESO DE TEATRO
	18.30 HRS.	C. FOLKLORICO MAGISTERIAL PALONSO
	21 HRS.	PEÑADEMIMOS Y PANTOMIMA PIMENTEL
VIERNES	17 HRS.	GRUPO NISAYA
	19 HRS.	DANZA ALTERNATIVA RODOLFO REYES
	21 HRS.	BRISEÑO, HEBE, CARRASCO Y FLORES
SABADOS	10H S.	EL TRUCO RETACHADO GRUPO LA CHISPA
	12H S.	VIAJE A PUEBLO FELIZ PIMENTEL
	14H S.	LO QUE EL VIENTO NOS DEJO GUATEMALA
	16H S.	JUICIO A JESUS CRISTO SERGIO ROD
	18H S.	SOBRE LAS LUNAS BERTHIER, T.E.U.
	20H S.	CUARTA LLAMADA LA CHISPA
	22H S.	CANTA CONMIGO HERMANO BAUCHE
	24H S.	DESNUDOS VESTIDOS ESQUECHES
DOMINGOS	10H S.	Hijo LE MANO CIRCO MAROMA Y TEATRO
	12HRS.	ACTORESES PIMENTEL
	14H S.	LOS PAYASOS LOCOS JORGE ORTIZ
	16 HRS.	JOAQUIN MURIETA NERUDA LANZILOTTI
	18HRS.	LA BODA CONTRATANTO ASIST. CLAVEL
	22HRS.	ROCK AND ROLL TIME
★ LUNES 23 JULIO	18H S.	LOS HORACIOS Y LOS CURIACIOS
		INSURGENTES SUR

2 1 3 5 TEL. 548-42-70

Cartelera, julio de 1979.

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 ("Tlancualejo", "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.

NOTAS

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 nuevas 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.

tes 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 po-
día competir con presupuestos y locales de instituciones oficiales ávidas de
actividad cultural a toda costa. Tampoco ninguna institución optó por apo-
yar 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 Pri--
mer 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 hi-
cieron posible su realización. Este Congreso tuvo lugar del 9 al 16 de sep-
tiembre 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 organiza-
ron tres mesas de trabajo". (Armando Partida, "Primer Congreso Naciona-
l de Teatro", La Cabra; revista de teatro: publicación mensual de la Direc-
ción General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de Méxi-
co, III, 16-17, enero-febrero, 1980) p. 31.

3 La razón por la cual no se hizo una clasificación de los nom-
bres 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 exis-
te 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 ge-
nerales 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 GEODESICA

INTRODUCCION

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 profesionista 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 Facul-

tad 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 conscientizar sus problemas diarios al verlos representar 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 despojar 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 viene 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 HISTORICOS DE LA CARPA EN MEXICO

La carpa ha sido una tradición muy significativa en la vida del bajo pueblo, misma 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 reflexionar 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 cartero 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 mane-

ra 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 "Cantinflas" por primera vez en una carpa en 1930. En otra de ellas, la Carpa Valentina, - "Cantinflas" 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 "Cantinflas".⁴

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

público a ver el espectáculo. Había una función continua: las primeras tan-
das, al anochecer, eran para toda la familia, y las de media noche, ex-
clusivamente para adultos. Este público nocturno, haciendo a un lado los
prejuicios sociales, se disponía a presenciar avidamente los esqueches,
las canciones con fuertes alusiones eróticas y los magros desnudos femeni-
nos.

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 ciu---
dad 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 es
tá dirigida a las clases trabajadoras, ignorantes de las sutilezas--
del arte dramático, pero dispuestas desde luego a reír y a aplau--
dir 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 per--
mitía 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, mo--
nólogos, 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 fueron 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 aludi-

dos 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 afirman 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 GEODESICA

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 Fantoché, con



El Club "X" (1959).

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 guiñol, 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.

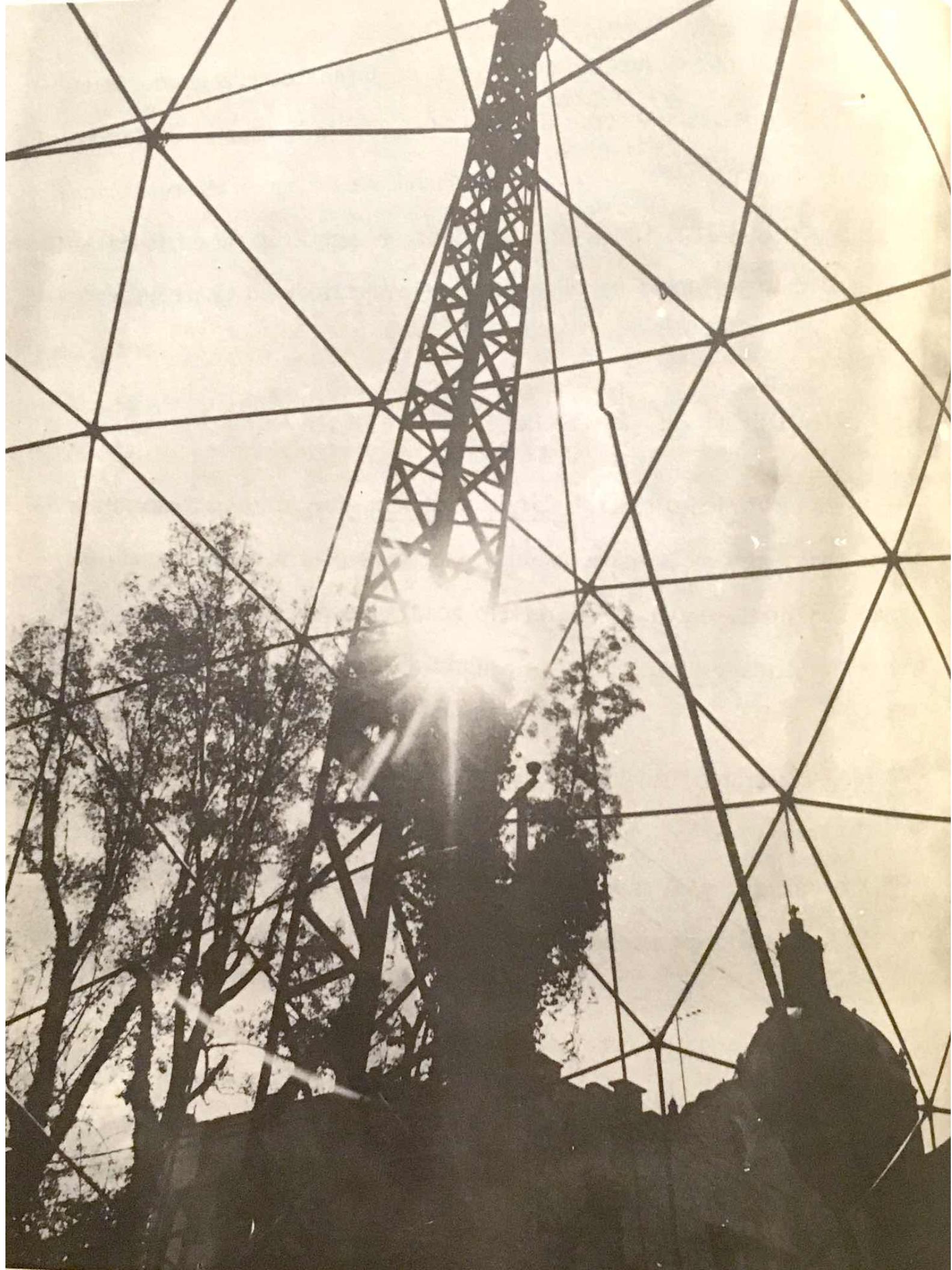
Fue así como surgió, en el seno de la carrera de teatro de la -- Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., a instancias de los integrantes de Teatro de Papel, A.C., la propuesta de hacer teatro mexicanista, utilizando la Carpa Geodésica, que por su significación e intensa actividad, cobró importancia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



las. 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 tlancualejo, escrita por el mismo Lanzilotti, y la cual se estrenaría-- un mes después en el Escenario Dos (Teatro Milán) de la ciudad de Méxi- co.

El objetivo que se perseguía era cubrir las necesidades de expre- sión de algunos estudiantes y egresados de la carrera de teatro de Filoso- fía 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 tea- tro 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 espec- táculo, sino en lo que respecta a esa fugacidad del género que sólo la car- pa podía darle".¹³.

La Carpa Geodésica constituyó el más importante proyecto de Tea- tro de Papel, A.C., y se convirtió en sede legal de dicha asociación. Así mismo, 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.



La cúpula de la Carpa Geodésica orientada hacia la estrella polar.
Aquí, vista desde el Callejón de Monasterio.

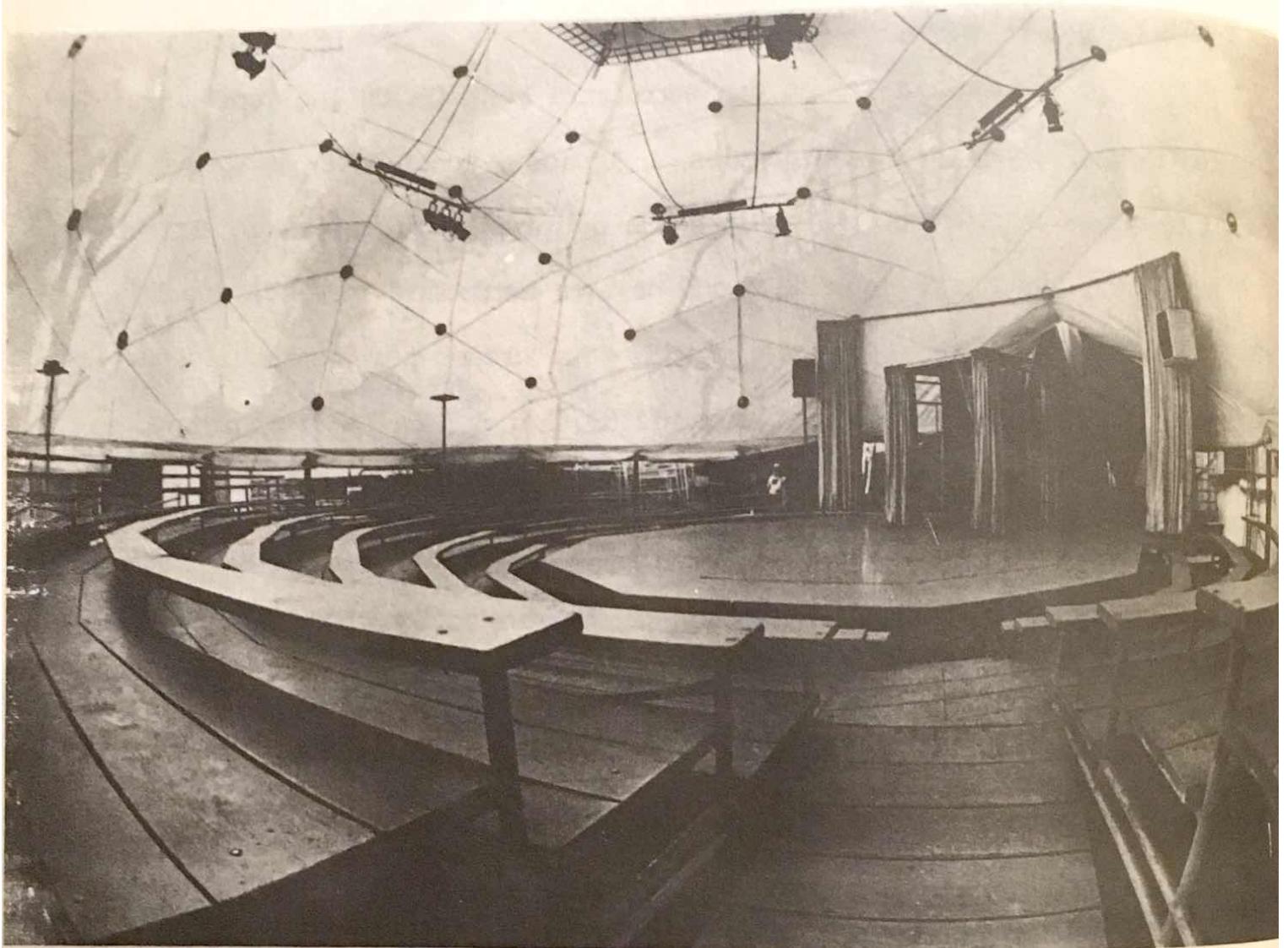
1.- LA ESTRUCTURA FISICA

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

Su forma consiste en una estructura hemisférica que representa - con figuras geométricas -triángulos, exágonos y pentágonos- la forma de la tierra. Una lonja 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 estructurales 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 tablones -- sin respaldo sirven de asiento rígido que se encuentran colocados semicircu



Gradas y escenario.

larmente y en gradas alrededor del escenario. La conformación interna-- de sus elementos permite una buena isóptica desde cualquier ángulo; asi-- mismo, 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; aunque 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 po- sitiva de motivación para todo aquel que ha participado de alguna manera en esta experiencia.

2.- EL METODO

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 publi--

¹⁵ co", 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 sustituyó 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--

periodicamente 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 los 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

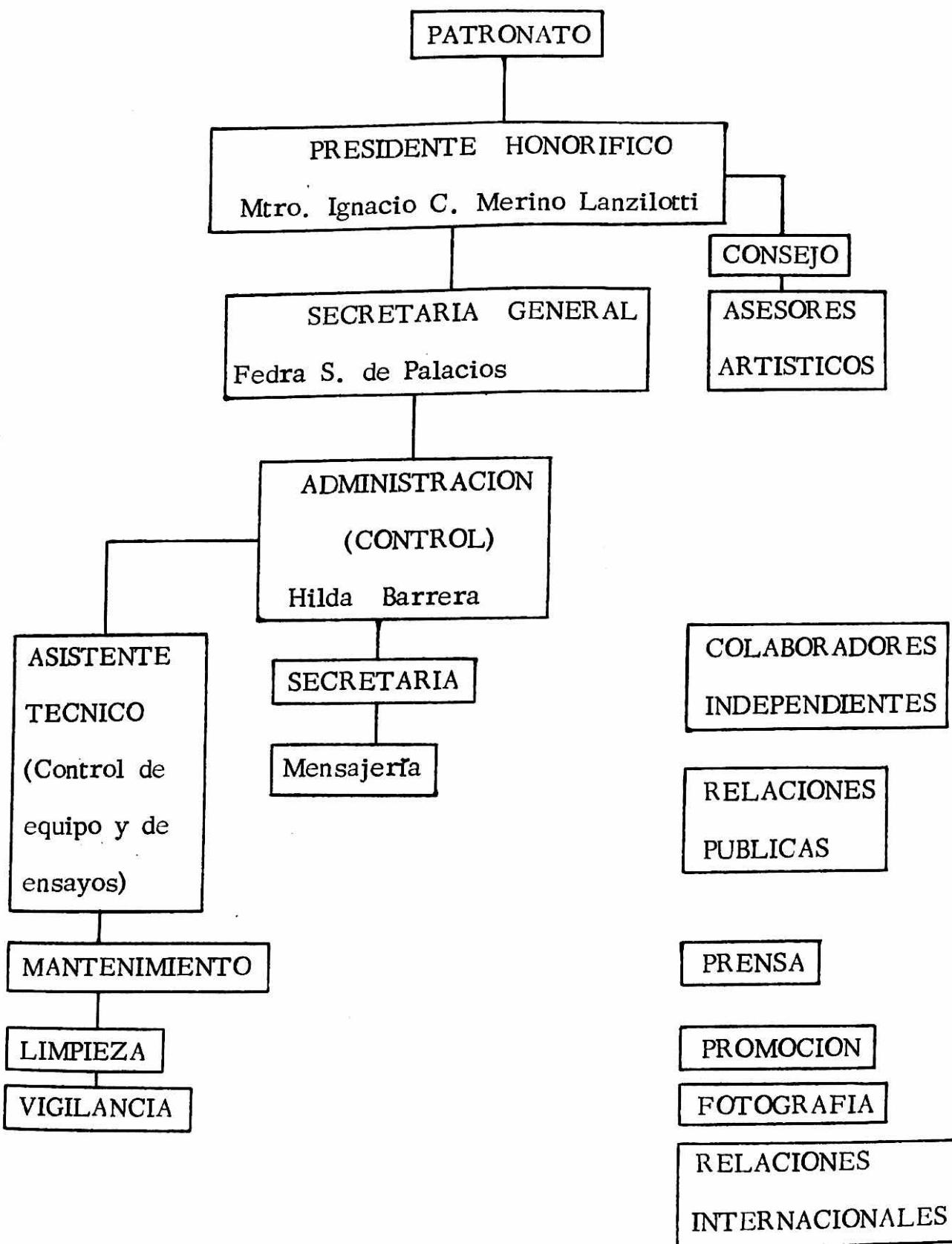
En cuanto a la organización interna de la Carpa, las funciones de cada uno de los participantes estaban específicamente delineadas con base en un Organigrama, (V. cuadro) mismo que se elaboró a través de la experiencia de varios años. Cada persona tenía una tarea que realizar de acuerdo a sus aptitudes 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, 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 auto suficientes, 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 crecien-

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



te 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 observaran 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 PUBLICO

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 adoptara sobre el mismo; pues se comprendía que el aplauso del público "es sólo el barómetro de la comunicación y la identificación bascadas,"¹⁹ 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 el 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 oportu-

tunidad para que el actor pusiera en juego su habilidad histrionica 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 haciendo

se 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 todo ellos sabían que el teatro "es el privilegio de hacer un servicio social".²²

NOTAS

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 Guerrera 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, -- 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.; Teziuhtlán, Pue.; Feria del Caballo, Pachuca, Hgo.; Tantoyuca, Ver.; Ayotla, Edo. de Méx.; Irapuato, Gto.; Villahermosa, 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 RAICES DEL TEATRO POPULAR MEXICANO

INTRODUCCION

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 tal modo que el coro dramático surge -- con 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 muchas 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 creen- cias de la población, puesto que:

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

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 gran ^{des} pretensiones, 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 pla- zas de los mercados; en el teatro misionario de la época de la Con--- quista, con el teatro de masas; y especialmente en el teatro de revis- ta política con el que se plasmó una tipología del ser nacional.

Los siguientes incisos son un reporte somero de aquellas in--

vestigaciones hechas en el Seminario de Investigaciones Escénicas de - la Facultad de Filosofía y Letras, dirigido por el maestro Merino Lan-zilotti.⁴

A. - TEATRO PREHISPANICO

Al igual que la comedia griega, las bufonadas y farsas prehis-pánicas tuvieron un origen eminentemente religioso. Pues mientras --- aquella era ofrecida en copas de vino y cantos fálicos a Dionisos; éstas se ofrendaban a Quetzalcóatl al son de las danzas ejecutadas por las - bailarinas sagradas, quienes "dando pasos indignos" se embriagaban, -- tanto como 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 "...to-da 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. Estos representaban a-- travérs 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 cierdos y cuidadosos,"⁶ y -- así, cumplían una función educativa.

Los actores chocarreros constituyeron compañías que representa-ban en las plazas. En sus actuaciones también criticaban a los seño--res, ejerciendo con ello, cierta presión política sobre los gobernantes.

Los mimos y comediantes mayas "tenían como dios protector a Kukulkán -"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 -- tachatl 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 -- quizás 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 misionarios, 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 subconsciente 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 "injerto de una cultura en otra".¹⁰

La mayoría de las representaciones de las obras del teatro - misionero 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. Es