

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 necesitan 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; tam--bién se ataca la mitificación que ha hecho ese medio tanto de "super--héroes" en una supuesta escala positiva de valores como de "guerrille--ros" en la negativa, así como al vicio tan fomentado en el pueblo mexicano -y porsupuesto en los niños- de ver demasiado tiempo la televi---sión y de creer en los falsos valores importados que ella predica, apartando a la sociedad de su propia realidad y condición. El autor escoge 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 su--friendo un pueblo, otrora feliz, cuando aún no existía la influencia noci--va de la "traga-cerebros", y que después, con la llegada de ésta sobre--viene 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 tengan 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. Aquí, 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, reir, -- 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 artistas 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.



Teatro para niños.

D.- EL GRUPO "UO"

1.- FORMACION Y ORGANIZACION

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.⁵⁵

La dinámica que lo caracterizó fue la disciplina en el trabajo y el respeto al compañero. Asimismo, sus trabajos en la 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 integrantes 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 persona -- je 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 ésta "... 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 expues-- tos, con toda emoción, los diferentes problemas y tópicos que afecta-- ban 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 pun-- tos 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 de--

beres 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 culto-teatral 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 propaganda 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--



El Grupo "Uo" con otra versión de Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta (1978-1979).

infortunios y "negros presagios". Al encontrarse en tierra extraña --
-Norteamérica-, descubren con horror el destino cruel que se les depara
ra; 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
ta 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
cia 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 Tresdedos -consejero de Joaquín- y--
a Adalberto Reyes, su compadre. Y como acto culminante de esa ma--
tanza, "los galgos" emboscan y torturan a Joaquín Murieta, a quien --
después de haberlo matado "del miedo que le tenían/ le cortaron la ca-
beza."⁶⁵ Decapitado Murieta, los "americanos" se sienten ya tranqui--
los 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 "ex--
tranjeros" 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 latinoamericanas -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.



Murieta con la compañía original (1976).

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 -- nada más 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 montaje 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, Chichén 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 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 "Uo" se mantuvo integrado a la actividad artística de la Carpa Geodésica 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, es

pecialmente la actuación, y algunos, aun la carrera de literatura dramática y teatro. Para los demás elementos, esa experiencia 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".

NOTAS

1 La puesta en escena de esta obra estuvo a cargo del grupo "Tlancualejo" 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 Araóz.

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 mexicas 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.

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", Excélsior: 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 INFONAVIT, 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 Alvarez. 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 Prida, 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 Margo del empresario Félix Cervantes, primo de aquélla. Llenó una época de tradición popular en la que, durante veintún años, hizo llegar diversión y entretenimiento al pueblo de México.

Desde su fundación en 1960, fue administrado por el esposo de Margo Su -Félix Cervantes-, y posteriormente, por ella misma hasta que cerró -- esa temporada el 31 de agosto de 1981.

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

30 Ese cuadro -el sexto- titulado "¡Ingrata!", 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 "Mamerto", 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 Heraldó de México (México, D.F.: 17-- de septiembre, 1978).

34 Ese trabajo fue realizado por Jesús Muñoz Lozano, "El -- teatro Popular Mexicano: investigación sociológica" (A máquina MS en 11-- páginas).

35 Tal vez ello se deba a que en el medio rural la masificación del individuo no se ha desarrollado plenamente y que en consecuencia esas personas todavía conserven un gusto por las manifestaciones artísticas populares y el folclor 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 esbozos: José Luis Ortiz, Ramiro Gómez, José Abrego y Francisco Escárcega; la dirección fue de éste último. El espectáculo fue estrenado el 5 de agosto de 1978.

38 Los viejos esbozos 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 afinida-

des 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 pági-- nas).

En cambio, el otro espectáculo -Brillante Negro- contratado -- por el mismo Fondo en esa temporada, con igual crítica política y so -- cial, aunque también fue retirado de las giras delegacionales, se permiti -- ó su escenificación en las pirámides de Cuicuilco. En éste, se encu -- bría hábilmente esa crítica en "cuadros prehispánicos" que las autorida -- des 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", Excélsior: 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 Críti -- cos y Cronistas de Teatro (U.C.C.T.) Se mantuvo dos años y medio en actividad habiendo alcanzado las quinientas representaciones el 17 de di -- ciembre de 1978.

46 Pimentel, entrevista.

47 Ibid.

48 Pimentel, "Viaje a Pueblo Feliz" (A máquina MS en 25 pá -- ginas) 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 rígida, 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 Heraldo 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-Araóz; 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 Murieta" (sic) Excélsior: 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 GEODESICA

INTRODUCCION

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 teatrista 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 desintegración 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 y 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 aborigen- 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 Antropológicos - 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.- PROYECCION SOCIAL

El movimiento teatral llevado a efecto por la Carpa Geodésica trascendió socialmente en el medio artístico mexicano. Algunos aspectos de esta asimilación 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 improvisa-- ción, 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 comunida--

des 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 libre, 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 Es-

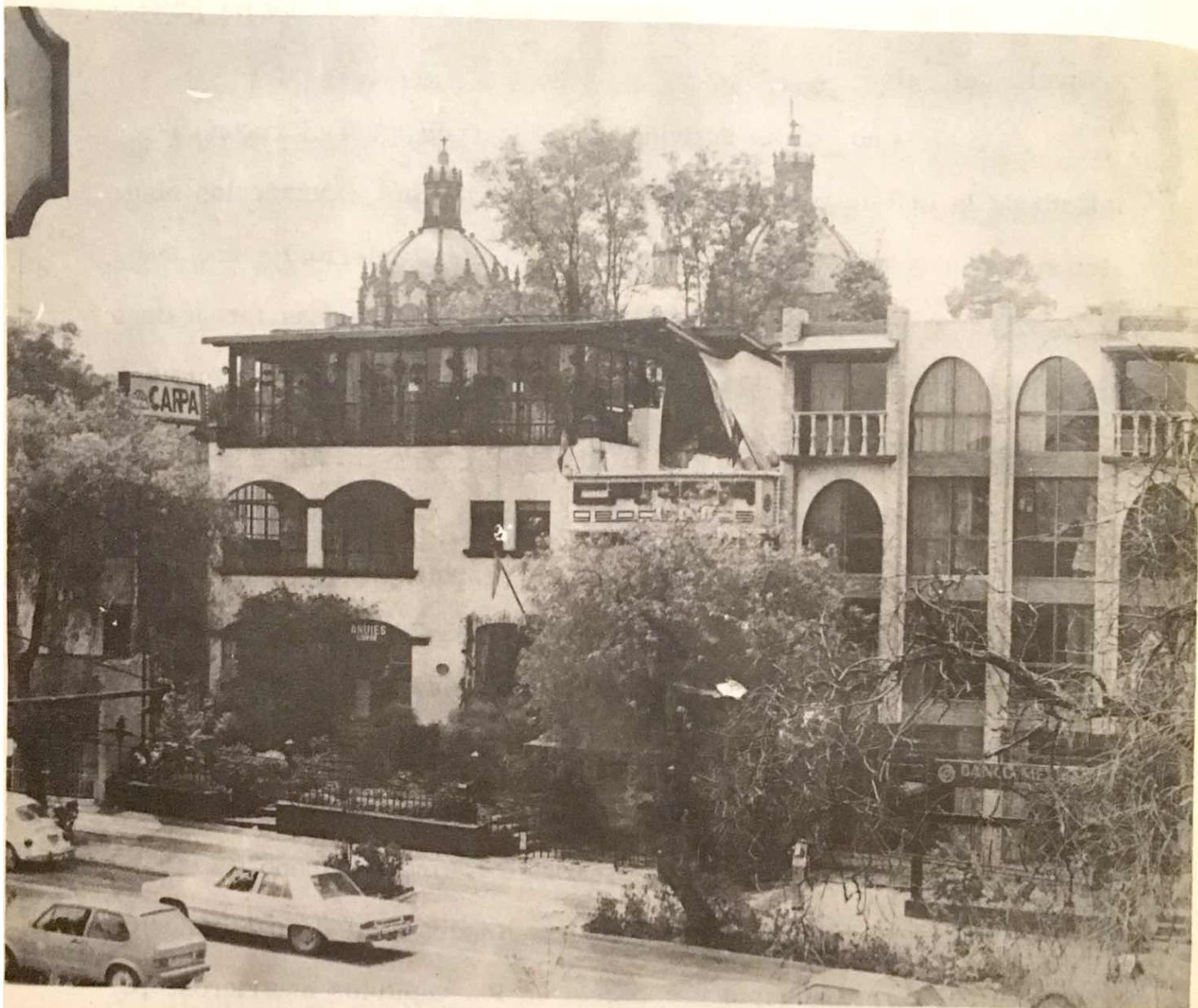
tados Unidos. No fue posible cumplir con ellas al carecer de la infraestructura necesaria para mantener a su numerosa compañía juvenil fuera del país.

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 anotan en la bibliografía.

B.- EL C. I. 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, trascendieron al confluir en la creación del Centro Independiente de Estudios Antropológicos de Teatro Latinoamericano (C.I.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



En el tercer nivel, las instalaciones del Centro Independiente de Estudios Antropológicos de Teatro Latinoamericano (C.I.E. - ATL).

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.I.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.I.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 conocimiento 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 tea-

tral. 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 comunicación 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 libera---ción 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 informa-ción 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 -espe--cialmente los becados de Nicaragua- e investigadores aprenden directa-mente en esos conglomerados humanos y asimilan su problemática; de-este modo, se encuentran aptos para interpretarla en los ensayos escé--nicos que realizan como parte de la evaluación final de cada curso.¹⁶

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

... evidentemente un teatrista que va a desarrollar su profe-sión en una comunidad campesina o urbana como parte de un proceso histórico concreto, requiere del conocimiento cientí-fico de nuestro tiempo, a diferencia de un actor que cumple-su rol dentro del mercado cultural, comercial y a veces ofi-cial, 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

NOTAS

1 Merino Lanzilotti, citado por Angelina Camargo B., en - "El teatro indígena no debe definirse con membretes antropológicos: 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.I.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 "I" 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.I.E.- - ATL y las materias que imparten: Soledad Ruiz y Alberto Celarie: Actualización; 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-ar--tes". 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 antropoló

gica 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 teatrista inconforme con el consumismo 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 Béjar Navarro, El mexicano: aspectos culturales y psicosociales (2 ed.; México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981) p. 147.

COMENTARIO FINAL

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 que busca de manera insistente nuevas formas de expresión en el arte más acorde con su realidad, y logró en sus trabajos la conjunción de los elementos 'culto' y 'popular' del arte tanto universal como nacional consolidando 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' reinterpretan

do 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 preten- dió, como se ha indicado, vulgarizar lo culto sino cultivar lo popular. Y puesto que todas aquellas formas originarias del teatro actual revis- ten gran importancia para la consecución definitiva de un teatro pro-- pio "... no es extraño que la investigación se incline hoy hacia unos- géneros menospreciados por las élites coetáneas y calificados de ple- beyos, 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 inquietu- des 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 instalacio-- nes, planteándose ahora como foro profesional. Por otro lado, necesi- ta concentrar sus energías para cristalizar una línea de trabajo serio- de investigación y de experimentación con el C.I.E. - ATL. Actualmen- te prepara la formación de una futura compañía teatral de repertorio - que pueda competir a nivel profesional en el campo de las artes escéni

cas, 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 re
tribuir 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 expre-
sión, 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 Ode-
tte 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.: Ins-
tituto Mexicano de Cultura, 1969) pp. 11-12.

BIBLIOGRAFIA

- 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 Biblograf, S.A., cl976.
- "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, cl972.
- 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, cl978.
- 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., cl974.
- 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 Pepel, 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 periodísticas, así como de otros documentos citados se encuentra en las notas marginales de los capítulos precedentes.
- "Revistas políticas de la Revolución Mexicana". Varios autores. Libro 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, --
cl973.

Usigli, Rodolfo. El Gesticulador. México, D.F.: Organización Editorial
Novaro, S.A., cl973.

—, —. Ideas sobre el teatro. México, D.F.: Instituto Mexicano de
Cultura, 1969.

FILMOGRAFIA.

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

Diseño de la portada: Francisco Uribe.

CARPA GEODESICA es el nombre con que se dio a conocer un movimiento de teatro universitario, cuyo objetivo primordial fue el rescate del teatro de "género mexicano" de carpa y revista política, -- tradición de cómicos y libretistas casi extinta; pero cuya popularidad se remonta a los orígenes de nuestra nacionalidad. LA CARPA GEODESICA inició actividades en 1975, como respuesta a una conferencia espectáculo presentada por el Maestro Ignacio C. Merino Lanzilotti, entonces Secretario Académico de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Quinientos treinta y seis estudiantes a nivel de estudios profesionales y de preparatoria hicieron su aprendizaje, a título de ensayo, con esqueches políticos y variedades musicales, formando una compañía de repertorio de tipo cooperativa que se mantuvo presentándose de manera ininterrumpida ante diversos públicos de la República Mexicana, con diferentes montajes; alcanzando sólo uno de ellos: "Las Tandas del Tlancualejo", más de seiscientas representaciones. La ruptura del enclaustramiento y del elitismo del teatro independiente que hizo este movimiento estudiantil fue definitiva, recibiendo premios y reconocimientos de la crítica nacional y extranjera.

Por los testimonios periodísticos de 1975 a 1981 se puede -- considerar que sólo en este período se presentaron no menos de cuatro mil funciones correspondientes a 804 grupos artísticos profesionales y de aficionados mexicanos y latinoamericanos; y estimarse en más de un millón de personas los espectadores que asistieron a los distintos espectáculos; teniendo particular importancia la labor desarrollada con el teatro para niños, la pantomima, la danza contemporánea, el -- folklore, los conciertos de Jazz, y Rock and Roll, y muy especialmente, como ya se señaló al principio, el rescate del teatro político mexicano de carpa y de revista política que trascendió como "escuela de -- actuación" del ámbito universitario para reincorporarse con los actores de formación académica al teatro frívolo comercial de variedades del -- que había nacido, y también al cine y a la T.V.

Abraham Clavel, joven estudiante originario de Pinotepa Nacional, Oax., en esta tesis de investigación, fruto de la propia experiencia, que presentó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, -- hace la más completa recopilación hasta ahora escrita acerca de los hechos que dieron realidad a la Carpa Geodésica, trazando el camino recorrido por el teatro independiente mexicano en sus etapas más precarias, y apuntando información de gran utilidad y validez para los grupos de teatro que han surgido y que están por surgir en nuestro medio.

Teatro de Papel.

