MEXICO

HACIA UN TEATRO POLITICO POPULAR

DOMINGO por la mañana. En el auditorio del Parque de Chapultepec, al sol apacible del invierno mexicano, actuación de Los Mascarones. Las gradas, a las que se accede gratuitamente, están repletas de un público popular que sigue el espectáculo con ejemplar atención. Hay muchos espectadores en mangas de camisa y abundan las mujeres y los niños. Cuando lo solicita la escena, y lo hace periódicamente, como si los actores temieran cansar al «respetable», los espectadores se ríen y celebran abiertamente la comicidad de la representación; cuando dominan los motivos de indignación, la protesta contra este o aquel aspecto de la historia o del presente mexicanos, la actitud es tensa y concentrada, sabiéndose los espectadores solicitados para la acción y el compromiso políticos.

La sesión, compuesta de una serie de piezas breves, es larga. Y una parte del público se va renovando lentamente. Junto al auditorio está el lago, con los remeros dominicales de todos los parques del mundo. También a dos pasos está el tenderete de los bocadillos. Y un poco más allá, los puestecitos de libros, de frutos secos o de quincalla.

Miles de personas cruzan sobre la hierba, optan por subir hasta el palacio de la cima —residencia un día de Madero, otro de Maximiliano, edificio «presente» en numerosos acontecimientos de la historia moderna de México— o se acercan a otros lugares de Chapultepec, en los que se ofrecen diversiones y espectáculos de diverso orden. Es la imagen de un parque verdaderamente poseído, gozado por una comunidad popular.

Y casi en el centro, abierto a la influencia de todos, el auditorio, repleto de público, ante unos actores que abordan críticamente tales o cuales aspectos de la vida mexicana. Unos actores que dan al domingo de Chapultepec la dignidad de la crítica, sobrepasando el aire puramente festivo de un día de descanso, para alcanzar la unidad superior de quien piensa y se divierte.

En el fondo, el auditorio del lago subraya decisivamente el carácter libertario y popular de un domingo de Chapultepec. Al gesto con que cada mexicano ocupa el parque corresponden los temas que Los Mascarones debaten en el escenario. Es la forma de ocuparlo teatralmente, alzando entre los árboles los interrogantes que hoy se hace una buena parte del pueblo mexicano.

Naturalmente, la censura no aparece, no se vislumbra por ninguna parte. Me dicen que el recinto goza de los beneficios de la autonomía universitaria. El hecho no deja de ser un tanto paradójico. La censura teatral mexicana vigila lo que pudiéramos llamar espectáculos «comerciales»; por otra parte, Tlatelolco quebrantó seriamente el curso del movimiento político estudiantil. Y, sin embargo, entre esas notas represivas se levanta la libertad radical de este teatro de Chapultepec, donde el pueblo sencillo escucha implacables y duras acusaciones al Sistema.

Sentado en la grada, viendo y escuchando a Los Mascarones, recordando otros recintos análogos del país, pienso en la complejidad de México y en lo difícil que resulta para un español, educado en la contundencia lineal de nuestro Sistema, entender los mecanismos de la vieja democracia liberal.

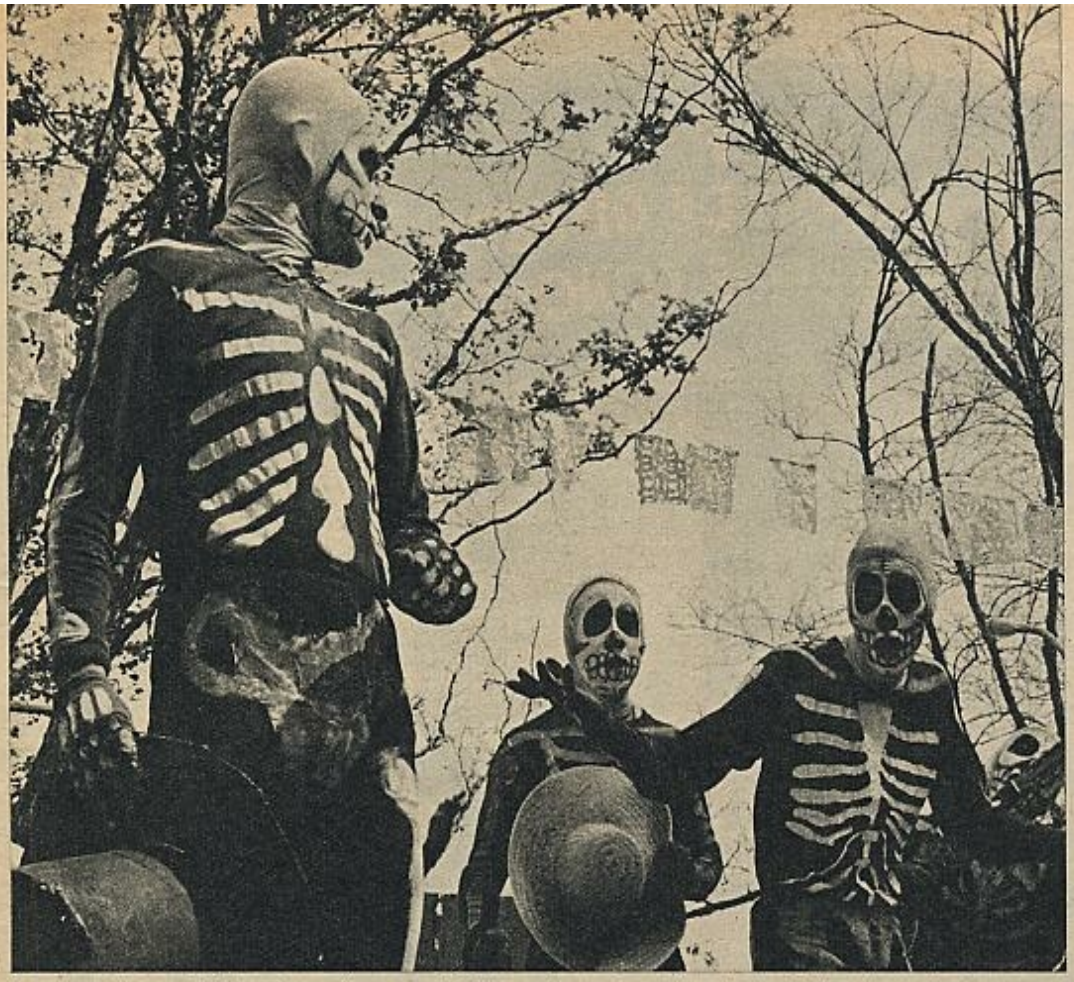
Tres espectáculos

Todos los actores de Los Mascarones visten de negro, aunque utilicen una serie de elementos —sables, sombreros, máscaras, etcétera— para caracterizar los sucesivos personajes representados. Las obras son breves, al modo de los «Actos» del Teatro Campesino, el grupo chicano que dirige Luis Valdez, cuyo trabajo conocen los habituales lectores de TRIUNFO. La estructura de los actos y la técnica de los actores son, sin embargo, distintas. Y esto es lógico, porque se trata de un teatro determinado por una serie de circunstancias y objetivos que no son coincidentes entre un grupo chicano, instalado al Oeste de los Estados Unidos, y una guerrilla teatral organizada en México D. F. El fondo ideológico, los intereses populares que se defienden, son los mismos, pero la proclamación de una «conciencia chicana», la resistencia contra la imposición de la cultura y los valores del actual sistema norteamericano, tienen en El Campesino, radicado en las tierras que los Estados Unidos quitaron a México, un tono distinto al que corresponde a un lugar que, pese a todas las penetraciones extranjeras, aún es mexicano.

Los temas de las tres obras presentadas por Los Mascarones no pueden ser más claramente críticos. Uno es la muerte de Emiliano Zapata, caudillo de la Revolución Mexicana, defensor del reparto de tierras, el hombre que tuvo más clara la necesidad de transformar el orden económico, y, finalmente, tras las sucesivas desavenencias con Madero y Venusino Carranza —defensores de un constitucionalismo demoliberal—, asesinado por la propia «legalidad revolucionaria».

Introducían Los Mascarones en esta evocación numerosos corridos anónimos, cuyas letras, a manera de crónicas populares, recogían la traición a Zapata. El corrido tenía algo de coro o co-

Teatro en cualquier plaza, ante un grupo de jóvenes espectadores.



La muerte tiene en México un tratamiento especial. Es una fiesta desprovista de ciertas dimensiones lúgubres y pomposas de la cultura europea. En el auditorio de Chapultepec, Los Mascarones representan una pieza sobre el tema.

José Monleón

mentario de las sucesivas escenas esquemáticamente representadas. El asesinato del caudillo popular se alzaba en aquel auditorio de Chapultepec como una de las posibles explicaciones del sentimiento de frustración revolucionaria, de revolución traicionada, que se respira en muchos sectores del país.

Otra obrita —acto— tenía por tema la matanza de Tlatelolco, cuya memoria, oscuramente, sobrevive en toda la vida política mexicana. ¿Cómo explicar el asesinato de aquellos centenares de estudiantes? Ciertamente, el Movimiento Estudiantil había alcanzado un alto nivel de politización y estaban en puertas las Olimpiadas, donde iba el país a «jugarse su prestigio». ¿Puede, a partir de estos hechos, con toda su secuela de episodios y tensiones, explicarse aquella sangrienta jornada? La representación de este acto adquiere una lógica solemnidad. Abundan los recitativos corales, la mirada de los actores a un cielo ocupado por aviones y azoteas con metralleta. Hay un gesto último de solidaridad con los que murieron de afirmación del recuerdo.

La tercera obra es una farsa sobre la caída y muerte de Salvador Allende. Antes de empezar, Mariano Leyva, el director del grupo, ha leído los fragmentos de algunas cartas cruzadas entre grandes empresas norteamericanas. Se habla en ellas de la necesidad de alterar el orden, de provocar incidentes que justifiquen un golpe militar, de recobrar así cuanto Unidad Popular había arrebatado al gran capital. Los ánimos están ya caldeados cuando la farsa comienza. El argumento es muy sencillo. Allende gana las elecciones. El juego democrático se cumple y la bandera norteamericana, expresión de las empresas multinacionales, se doblega. Hasta que la política económica de Unidad Popular comienza a resultarle intolerable. Allende, sin abandonar jamás las reglas del juego constitucional, confía al Ejército la defensa del Estado. Los problemas se acumulan. Se organizan huelgas destinadas a crear el malestar, a deteriorar la economía y a justificar el golpe de quienes debían defender al Gobierno. Todo se cumple. Aunque al final no se sepa qué hacer de los viejos símbolos de la mecánica democrática. El público se ríe a veces con la parodia, pero al final deja en la mayoría esa tristeza Chile que sacudió a toda Latinoamérica.

Esta tercera pieza es menos solemne que las anteriores. Es la última en el repertorio de Los Mascarones, y evidencia que el grupo ha olvidado un poco los recitativos y los coros para buscar una expresión más directa, más corporal, más hecha de imágenes.

CLETA y el Foro Isabelino

Entre los diversos teatros universitarios de México D. F., uno de los más importantes es el Foro Isabelino, compuesto, en realidad, por dos salas, pequeñas ambas, una con el espacio escénico en el centro de los espectadores y otra dispuesta a la italiana. Durante mucho tiempo, el director del Foro Isabelino fue Héctor Azar, persona con mucho poder dentro de la vida teatral del país. En el Foro montó Azar una serie de obras de reconocido valor universal, siempre, según me dicen, con buen gusto, en el tono de una compañía europea de prestigio. Así, hasta que un día los estudiantes de la Escuela Universitaria de Teatro pensaron:

1. Que el tipo de teatro propuesto por Azar nada tenía que ver con las obligaciones de la Universidad mexicana ante las clases populares del país.
2. Que debían ser los alumnos de la Escuela de Teatro quienes, lógicamente, formaran los repartos de las obras montadas en aquel centro, asimismo universitario.

El resultado de estas reflexiones: la «ocupación» del Foro Isabelino por los estudiantes. Héctor Azar abandonó los locales, se sellaron los cajones de su mesa de despacho y los estudiantes llenaron las paredes de combativos pasquines en claro contraste con los delicados carteles de la época anterior. Rostros de Zapata, Allende y Fidel ocuparon el puesto de siempre reservado a las grandes estrellas de la escena...

Diversos sectores se adhirieron a la ocupación. El local se convirtió en el centro de un movimiento que englobaba numerosas compañías. Entre ellas, Los Mascarones. Comenzó a editar su periódico. CLETA —iniciales del nuevo Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística— desarrolló la creación de brigadas, dispuestas a acudir con sus representaciones al escenario de una huelga, a explicar en los mercados los problemas del país, a inventar un teatro sencillo y directo, totalmente determinado por las necesidades del público popular. El antes elegante Foro Isabelino tomó un nuevo aire comunal. La nueva secretaría se puso en el descansillo de la escalera. Se ganó un espacio para organizar los trabajos de difusión de cuanto CLETA hacía y se proponía. Comisiones. Seminarios. Y hasta tres espectáculos «importantes»: «Torquemada», «El fantoche lusitano» y «Benito Gómez», con los que CLETA acudió —acabando con el desairado conformismo de tantas participaciones mexicanas— a varios festivales latinoamericanos.

He pasado algunas tardes en CLETA. Participé en una de sus mesas redondas —estaba muy «caliente», y el tema de Chile y el debate no podía ser otro que el de los compromisos políticos del artista— y hasta esbocé el esquema de un posible seminario de actores. La Cuadra dio allí su primera representación en México D. F. Y nunca olvidaré una sesión infantil, dedicada a los hijos de unos trabajadores en huelga, con el aparatoso final de darles unos pinceles y unos potes de pintura para que llenasen la fachada de figuras y colores...

La imagen del Foro era algo patético y hermoso. Muchos de los que se solidarizaron en las primeras semanas, habían, satis-

CR
LA DIVISION DE GISPERT QUE DEBERIA CONOCER

Sobre todo, si piensa que ya es hora de acabar con las colas en su establecimiento

He aquí un problema que podemos solucionarle en menos que canta un gallo. Y no sólo eso. Podemos hacer muchas cosas más. Por algo tenemos una división especializada y unos expertos que han seleccionado las mejores y más flexibles cajas registradoras.

Fíjese bien. Nuestras registradoras **ANKER** y **HUGIN**, le garantizan además la rapidez en los registros, gracias a su sistema de teclas repetidoras. Asimismo, ambas le indican el cambio a devolver por la cajera. Por su parte, las **HUGIN** tienen teclado reducido de gran agilidad, y las **ANKER** pueden efectuar liquidación solapada lo que permite atender a dos clientes simultáneamente. Con ello usted ganará una cajera más.

Y lo más importante. Estudiaremos cada caso para encontrar las máximas aplicaciones a su registradora, para que usted, de verdad, de verdad, le saque el mayor beneficio y rentabilidad posible.

No podía ser de otra manera. Somos expertos.

CR (Registro y Control) es una división de Gispert que piensa en usted.

GISPERT, s.a.
Automación de la gestión empresarial
Sistemas·Equipos·Servicio

Provenza 206, Barcelona-11
Lagasca 64, Madrid-1.
60 oficinas y talleres en toda España.

fechos ya en el gesto, abandonado la lucha. En cambio, se había incorporado un grupo de muchachos jóvenes, entregados plenamente al trabajo. Se ensayaba a todas horas. Se procuraba sostener a toda costa un ritmo de actividades cada vez más difícil. Se hablaba de la organización y desarrollo de CLETA y a la vez se temía por el desalojo del local, cuyo arriendo al propietario había dejado de pagar la Universidad. Cuando yo me fui de México, los de CLETA comenzaban incluso a sacar sus cosas del Foro Isabelino, planteándose la supervivencia del movimiento una vez arrojado de aquella casa, amorosa y laboriosamente habitada durante varios meses.

El Festival Chicano

Había que hablar de Los Mascarones y de CLETA para llegar al tercero y último punto del reportaje: el Festival Chicano, que se prepara en México. Los Mascarones compartieron con el Teatro Campesino una gira por varios países europeos. Como ha sucedido cada vez que se han presentado en Europa manifestaciones de este teatro latinoamericano de guerrilla, su éxito ha sido más político que artístico. Estamos —y podría referirme a la decepción que provocó La Candelaria, de Bogotá, en el último Festival de Nancy— ante un teatro muy ligado a coyunturas y propósitos precisos que, paradójicamente, se arqueologiza y convierte en curiosidad exótica cuando es trasplantando a otras realidades.

El caso es que los dos grupos compartieron muchos programas y que de aquel trabajo, además de constatar afinidades e influirse recíprocamente, salió el proyecto de organizar en México un gran festival de teatro chicano. Los Mascarones y CLETA figuran, lógicamente, a la cabeza de los responsables. Numerosos locales marginales han sido comprometidos, y sobre muy modestas bases económicas, la preparación del festival estaba en marcha cuando yo salí de México.

El acontecimiento tiene, sin duda, un gran interés, no exento de cierta melancolía. Se trata de una rectificación de la historia. De una manera de cuestionar el gran despojo que los Estados Unidos infligieron al territorio mexicano a raíz de la guerra entre los dos países. Reunirse en México para mostrar su trabajo debe no sólo vigorizar las bases políticas y culturales del teatro chicano —siempre al rescate de amputadas raíces—, sino, paralelamente, replantear ante la juventud mexicana el drama de una comunidad segregada de sus tradiciones y de sus orígenes por los intereses económicos de la oligarquía norteamericana.

La técnica no puede ser más sencilla desde el punto de vista escenográfico. Todo se confía a la capacidad expresiva del actor.

Dos mundos

Hemos comentado brevemente tres ejemplos de «resistencia» teatral mexicana a la organización pequeño burguesa, con su cartelera de vodeviles, su negocio del desnudo y su apabullante mediocridad. El Teatro Popular —compañías subvencionadas, a cuyas características me referí en un comentario publicado en esta misma revista— habría sido la respuesta estatal a la citada mediocridad, el intento de superarla sosteniendo compañías decorosas y títulos de dignidad literaria. Sin entrar ahora en las limitaciones de cualquier campaña teatral «dirigida desde arriba» —en el fondo es el problema de la «revolución institucionalizada», que determina tantos aspectos de la realidad del país—, es obvio que Los Mascarones, CLETA o el Festival de Teatro Chicano encarnan una fuerza renovadora, de la que el futuro del teatro mexicano no puede prescindir. La actividad en el recinto propiamente universitario, controlada y sin reponerse aún del golpe de Tlatelolco, se encuentra tan alicaída como el mismo movimiento estudiantil. Por eso cuentan decisivamente casos como los citados, aunque, a mi modo de ver, discurren todavía por áreas demasiado marginales, como si sus protagonistas temieran verse devorados por los gustos y manipulaciones del viejo teatro.

El problema, naturalmente, es político y económico. Lo que se buscaba en Chapultepec, en CLETA o en el trabajo de las brigadas, era levantar un teatro para el pueblo. Pero uno se pregunta si en situaciones como la que hoy define a México, al pueblo no deberá defenderlo el teatro en todas partes, mostrando su realidad en los grandes y en los pequeños locales ante cualquier clase de públicos, afrontando juicios estéticos y políticos vengan de donde vinieren, aprovechando los medios burgueses de información para ganar ese prestigio que consolida la continuidad y proyección del teatro. Incluso de un teatro político popular. ¿No es triste que por no entender así las cosas se ceda terreno, y muchos sectores populares comulguen con los mitos que la burguesía les fabrica? ■

J. M.

Alianza Editorial
El Libro de Bolsillo
Biografías y Memorias

*222
Manuel Chaves Nogales:
Juan Belmonte, matador de toros

226
Ramón Gómez de la Serna
Nuevas páginas de mi vida

241
Klaus Wagenbach
Franz Kafka

*287
F. D. Pasley
Al Capone

***354/355
George D. Painter
Marcel Proust, I y II

374
Harry Wilde
Trotski

388
André Breton
Los pasos perdidos

427
Paul Roazen:
Hermano animal
La historia de Freud y de Tausk

430
Peter Funke
Oscar Wilde

*441
Isaiah Berlin
Karl Marx

***474
André Maurois
Lélia o la vida de George Sand

*485
Arthur Koestler
Autobiografía
1.- Flecha en el azul

**488
John Dos Passos
Años inolvidables

*495
Arthur Koestler
Autobiografía
2.- El camino hacia Marx