

El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena y la construcción de la vida buena en Ticopó, Yucatán, México

The “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena” and the construction of a good life in Ticopó, Yucatán, Mexico

O “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena” e a construção de uma vida boa em Ticopó, Yucatán, México

DOI: 10.1590/1809-5844201629

Carmen Castillo Rocha

(Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Ciencias Antropológicas, Curso de Comunicación Social. Mérida – Yucatán, México)

Resumen

En el contexto del campo de la Comunicación para el desarrollo y el cambio social, el presente artículo tiene el objetivo de explorar la relación entre teatro y desarrollo en el caso del “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena” (2004-2006) con base en una investigación Ex post facto realizada mediante entrevistas focales a habitantes de las localidades mayas de Ticopó y Canicab en Yucatán, México. Con este propósito se hace un recorrido por algunas perspectivas teóricas haciendo énfasis en el edu-entretenimiento para llegar a la propuesta de Augusto Boal y a experiencias de teatro no-pedagógico en América Latina. Se describe la práctica teatral de María Alicia Martínez Medrano y la huella que dejó en sus participantes ocho años después de haber concluido la representación de la obra *Siete momentos en la vida de los mayas*. Se concluye que el ejercicio escénico realizado en Ticopó contribuyó a construir lazos afectivos, momentos recreativos, contactos interculturales, viajes, convivencia familiar, autoestima cultural, imagen y pensamiento sensible hacia la edificación de una vida buena.

Palabras clave: Teatro. Vida buena. Comunicación. Desarrollo. Cultura maya.

Abstract

In the context of the field of Communication for development and social change, this paper aims to explore the relationship between theater and development in the case of the “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena” (*Indigenous and peasant theater Laboratory*) (2004-2006) based on an Ex post facto research through focus interviews with the Mayan inhabitants of Canicab Ticopó Yucatan, Mexico. With this purpose, it is presented a tour in theoretical perspectives emphasizing edutainment to reach the proposal of Augusto Boal and non-pedagogical experiences in Latin American Theater. The theatrical practice of Maria Alicia Martinez Medrano and the mark left on its participants eight years after completion of the performance of the play *Seventh moments in the life of the Maya* is described. It is concluded that the exercise in staging at Ticopó helped to build emotional ties, recrea-

tional moments, intercultural contacts, travel, family life, cultural self-esteem, image and sensitivity towards building a “good life”.

Keywords: Theatre. Good life. Communication. Development. Mayan Culture.

Resumo

No contexto do campo da Comunicação para o desenvolvimento e mudança social, este artigo tem como objetivo explorar a relação entre teatro e desenvolvimento no caso do “Laboratório de Teatro Camponês e Indígena” (2004-2006) com base em uma pesquisa Ex post facto realizada por meio de entrevista de foco sobre os habitantes maias de cidades e Canicab Ticopó Yucatan, México. Para isso, recorreremos a algumas perspectivas teóricas, enfatizando o eduentretenimento, até chegar à proposta de Augusto Boal e as experiências de teatro não-pedagógico na América Latina. A prática teatral de Maria Alicia Martinez Medrano e a marca deixada em seus participantes, oito anos após a conclusão do desempenho da obra *Sete vezes na vida da Maya*, são descritas. Conclui-se que o exercício cênico Ticopó ajudou a construir laços emocionais, momentos de lazer, contatos interculturais, viagens, vida familiar, autoestima cultural, imagem e pensamento sensíveis para a construção de uma “vida boa”.

Palavras chave: Teatro. Vida boa. Comunicação. Desenvolvimento. Cultura Maya.

Introducción

En el año 1997, la Fundación Rockefeller promovió una serie de reuniones con expertos, para reflexionar sobre el tema de la Comunicación para el cambio social, y estas reuniones llevaron a reconocer que en muchos países existen procesos ejemplares de experiencias comunitarias que promueven el cambio social de manera participativa (GUMUCIO, 2001). Ejemplos dignos de ser recordados se condensan en el libro titulado *Haciendo Olas*, escrito por Alfonso Gumucio Dagron y editado por la Fundación Rockefeller, en el año 2001. Una secuela de esa obra titulada *Antología de Comunicación para el Cambio Social* fue editada por Consorcio de Comunicación en Bolivia, siete años después (GUMUCIO; TUFTE, 2008).

El primer libro escrito por Alfonso Gumucio pretende dar cuenta de una serie de experiencias que resultaron exitosas para promover el cambio social con enfoques participativos, es decir, no con modelos que promueven el desarrollo como un ejercicio de beneficencia pública, sino proyectos que hubiesen emergido de las comunidades o hubieran sido apropiados por ellas, y que hubieran permitido fortalecer en las mismas los valores de la democracia, la cultura, la paz. Que partieran no de la imposición cultural globalifilica, sino del respeto y del fortalecimiento a la identidad de los propios grupos involucrados. Entre estos estudios de caso, el teatro popular aparece frecuentemente como un elemento importante a favor del desarrollo.

En ese contexto, este artículo tiene el objetivo de explorar la relación entre teatro y desarrollo a partir del trabajo que el “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena” realizó en

Ticopó entre los años 2004 y 2006. Con esta intención se utiliza de la investigación bibliográfica para mostrar los diversos paradigmas relacionados con la Comunicación para el desarrollo y el cambio social, se describen brevemente algunas experiencias que tienen al teatro como estrategia central, se recuerda el concepto de teatro desde la perspectiva de Augusto Boal y, finalmente, se analiza con base en una investigación Ex post facto la experiencia del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena realizada mediante entrevistas focales a habitantes de las localidades mayas de Ticopó y Canicab, municipio de Acancéh, Estado de Yucatán, México.

Comunicación, desarrollo y cambio social

Dice Alfonso Gumucio que la “historia de la comunicación para el desarrollo es también la historia del desarrollo” (2013, p.25), y se refiere particularmente a la manera en que ha sido usada la palabra “desarrollo” en el contexto económico y social de las políticas internacionales. Gumucio y Tufte identifican el uso sistemático de la Comunicación como herramienta para el “desarrollo” al finalizar la Segunda Guerra Mundial (GUMUCIO; TUFTE, 2008), cuando se identifica la importancia de reconstruir al mundo con base en el modelo de vida norteamericano basado en el consumo como criterio meta para cualquier país. Desarrollarse implicaba dejar de lado los usos y costumbres tradicionales, para aceptar e incorporar la modernidad a partir de las innovaciones tecnológicas que relacionaban al ser humano con sus semejantes y su entorno.

La “Comunicación para el desarrollo” pretendía ser un ejercicio permanente de difusión de estas innovaciones desde los países que se consideraban desarrollados, hacia aquellos que no se consideraban así, sin atención a la cultura ni a los nichos ecológicos de cada región. Esta idea se tradujo en políticas que implicaron la capacitación de agentes especializados llamados “extensionistas” quienes se ocuparían de “llevar el progreso” a las regiones más remotas del planeta, cambiando las costumbres y las formas de vida de las personas. Las decisiones respecto qué eran ese desarrollo y esa modernidad, se tomaban desde las cúpulas, desde “el centro”, y se imponían a todos los demás: “la periferia”. El ejemplo más evidente eran los agrónomos que se valían principalmente de la comunicación interpersonal, pero también de folletos, carteles, radio y técnicas audiovisuales, para persuadir a las comunidades rurales de cambiar sus prácticas.

La teoría de la dependencia, que tuvo su auge en la década de 1960, puso en evidencia que la pronunciada injusticia que prevalecía en los intercambios comerciales entre Estados Unidos y América Latina. La balanza comercial y la pretendida difusión de innovaciones produjeron un déficit crónico en los países latinoamericanos, esto aunado al impacto devastador que traían consigo dichas innovaciones y cuyo peligro ya se advertía desde 1974 en la Declaración de Cocoyoc (BELTRÁN, 2005). Lo previo cuestionó la

perspectiva difusionista de la Comunicación para el desarrollo y se comenzó a pensar en la importancia de desatender las demandas capitalistas y atender el desarrollo visto desde las propias comunidades y personas participantes. Importantes en esta transición fueron trabajos como los de Paulo Freire (1998) quien pugna por el diálogo como estrategia del cambio social, y también de pensadores como Antonio Pasquali Greco en Venezuela, Mario Kaplún en Uruguay, Daniel Prieto Castillo en Argentina (BELTRÁN, 2005), o el propio Luis Ramiro Beltrán en Bolivia. El tipo de estrategias comunicativas derivadas de estas propuestas tienen la cualidad de ser horizontales, participativas, alternativas, dialógicas, democráticas, y en su más ideal expresión, autogestivas; y en virtud de deslindarse de la perspectiva “desarrollista-modernizadora” de la Comunicación, algunos autores como Alfonso Gumucio (2001), prefieren llamarla “Comunicación para el cambio social”.

Desde luego que los modelos teóricos perfectos no se dan en la práctica de una manera pura. Un ejemplo es el edu-entretenimiento que, señala Thomas Tufte (2008, p.1018) es:

El uso del entretenimiento como una práctica comunicacional específica, trabajada para comunicar estratégicamente respecto de cuestiones del desarrollo, en una forma y con un propósito que pueden ir desde el *marketing* social de comportamientos individuales en su definición más limitada, a la articulación de agendas en pos del cambio social, liderado por los ciudadanos y de efecto liberador.

El mercadeo o *marketing* social busca modificar comportamientos a partir del posicionamiento de ideas entre los receptores. La estrategia se basa en los mismos principios persuasivos que tiene la publicidad. Un ejemplo es la inserción en las telenovelas, de contenidos relacionados con la planificación familiar o el cuidado de la nutrición; o la creación de programas como *Plaza Sésamo*. El edu-entretenimiento tiene un motivo pedagógico y existen un número de experiencias escénicas que han sido construidas con este fin.

El edu-entretenimiento frecuentemente utiliza la escenificación, particularmente el teatro, como estrategia de comunicación. Hay muchas experiencias que se han servido del teatro para realizar campañas de cuidado de la salud, promoción de derechos humanos, educación ambiental, pero también, este tipo de práctica ha servido como un ejercicio de penetración ideológica para, veladamente, acceder a las comunidades y cambiar su ideología. Así fue en América desde el siglo 16 con el teatro de evangelización y posteriores ediciones (ITURRIAGA, 2004). En México, en tiempos posteriores a la Revolución Mexicana, el teatro fue usado también por José Vasconcelos como herramienta para imponer a la población nativa la cultura occidental como parte de las llamadas “Misiones Culturales”.

En México, en los años setentas surge el “Teatro Conasupo”, que tenía el propósito de presentar a los campesinos los programas gubernamentales; sin embargo, aunque la estrategia tenía como propósito la penetración ideológica, sus operadores, un grupo egresados del Instituto Nacional de Bellas Artes, transformaron el propósito de la experiencia cambiando la reflexión por información: influidos por el pensamiento de Augusto Boal, al terminar la actuación entablaban diálogo abierto con los campesinos. Esto les permitió reformular sus propuestas extensionistas. Los creadores turnaron las obras y actividades hacia la reflexión sobre los problemas propios de las comunidades mediante lo que después se llamó Talleres de Teatro Campesino.

El teatro no-pedagógico

El teatro puede ser usado, efectivamente, como una estrategia pedagógica, para enseñarle algo a alguien pero, como lo demostró Augusto Boal, puede ser mucho más que eso. Cito dos ejemplos expuestos por Alfonso Gumucio (2001):

Caso 1

En Honduras, en 1997 el grupo de teatro “La Fragua” (www.fragua.org) surge desde el pensamiento católico como una iniciativa para apoyar a los sectores sociales desfavorecidos de ese país. Según palabras de Jack Warner, Sacerdote Jesuita fundador y director del Teatro La Fragua:

La risa límpida de una niña de cuatro años atraviesa la oscuridad; la sensación de opresión se desvanece y los adultos se unen a la risa. Los actores luchan por mantener su compostura [...] Una niña pudo lograrlo, con sus cuatro años reveló en todos un impulso, enseñó a sus padres, a sus superiores, una lección básica de la vida: la risa es la primera rebeldía contra la opresión, un acto salvajemente revolucionario, un desafío a toda autoridad que afirme que la vida debe ser sufrimiento. Este es el teatro crudo, valiente y duro en una tierra acosada por huracanes, deforestación, corrupción y pobreza (GUMUCIO, 2001, p.83-84).

¿Cómo encontrar una audiencia en un país donde la ausencia de educación y los años de dominación extranjera crearon un gran vacío cultural? ¿Cómo forjar una identidad cultural hondureña? Fueron problemáticas complejas que el grupo La Fragua tuvo que resolver al construir su práctica cultural. Este grupo de teatro popular, probablemente el más estable y duradero de América Latina, fue fundado en Honduras en el año de 1979. Se formó cobijado por el pensamiento jesuita de Jack Warner, para “forjar la identidad nacional a través de las expresiones del pueblo” y “despertar la creatividad popular con

ayuda del teatro”, para encontrar soluciones a los problemas contemporáneos de esa localidad. En principio eran una decena de personas dedicadas más bien a la gestión de lo que la existencia del teatro implica, y al apoyo de las iniciativas de diversos creadores. La estrategia puesta en marcha por este colectivo implicaba la puesta en escena de obras de autores latinoamericanos, la presentación de piezas religiosas como “evangelio vivo” y adaptaciones dramáticas de cuentos, mitos y folclore hondureño.

Las presentaciones se hacían y se hacen en plazas, iglesias y patios de escuela dando prioridad a audiencias de pobres, trabajadores y analfabetos que no tienen acceso a las fuentes de la cultura oficial y que de otro modo nunca tendrían oportunidad de ir al teatro. El principio que sirve de guía reza: “si el pueblo no puede ir al teatro, entonces el teatro debe ir al pueblo”. Los integrantes del colectivo refieren que en los pequeños pueblos que visitan, “encuentran siempre las audiencias más entusiastas y el trato más respetuoso”. El colectivo también realiza actividades de capacitación artística y consiguió un espacio permanente que antes fuera el club social de una compañía bananera. Opera en un 50% con fondos clericales y el resto se obtiene mediante taquilla y contribuciones locales. El apoyo jesuita le otorga al grupo no solo recursos materiales y humanos, sino una fuente de legitimidad pública en una sociedad donde la mayor parte de las instituciones privadas y públicas se caracterizan por la ineficiencia y la corrupción. La Fragua pone especial énfasis en la pantomima, los gestos, el movimiento, el ritmo, la danza y la música en consideración a que las imágenes importan mucho más que los discursos cuando se trata de poblaciones analfabetas como la de Honduras.

Caso 2

En El Alto, Bolivia, el Teatro Trono estuvo integrado por niños y jóvenes de la calle. Nace en la Navidad de 1989 en el Centro de Diagnóstico y Terapia para Varones, lugar donde coincidieron muchos de sus creadores. El trabajo persistente de los jóvenes en su iniciativa artística hizo posible la consolidación de la organización COMPA, dedicada a la promoción de la cultura en niños y jóvenes de la calle, que además del teatro organizó un cineclub, una biblioteca, un grupo literario y exposiciones itinerantes de fotografía (GUMUCIO, 2001, p.138-139).

Las obras que presenta el Teatro Trono son producto de la creación colectiva. Algunos de sus títulos son: *El meón*, *Vida de perro*, *Así es la vida*, *La leyenda de la hoja de coca*, *De burros y flores*, *Hecho bolsa*. No es difícil imaginar que el contenido de las obras: *Vida de perro* muestra la vida miserable de los niños de la calle; *El meón* ridiculiza a la burocracia de las instituciones del Gobierno ocupadas de los niños en situación de calle, y así las demás. Las construcciones colectivas del grupo fueron tocando temas como los derechos del niño, el narcotráfico, la igualdad de género, el liderazgo, etc.

Aunque el Teatro Trono resultó internacionalmente exitoso y se presentó en diversas localidades de América y Europa, quizá el éxito más importante remite a los contextos de vida de sus participantes: los niños que se integraron al grupo cambiaron radicalmente su circunstancia de vida cuando trasladaron la vivencia de la calle, al teatro, y la dejaron allí (GUMUCIO, 2001, p.140). La metodología que sigue el colectivo, busca despertar el talento creativo y el sentido crítico de niños y adolescentes. Comienzan por una etapa de investigación en el ámbito comunitario, la definición de personajes basados en personas reales, creando “héroes” verosímiles y de gran fortaleza, capaces de luchar por su comunidad y enfrentar a las autoridades del gobierno.

El pensamiento sensible

Para Augusto Boal, la vida es estética; del inicio al final se acompaña de “pensamiento sensible” y el teatro es el lugar perfecto para pensar, comprender, compartir, dialogar. Boal hace una tipología del teatro popular en la que comenta que el teatro popular debe mostrar necesariamente la perspectiva del pueblo, en ese sentido los ejemplos arriba destacados son teatro popular, pero, como en el caso del Teatro Trono, no necesariamente es un teatro “pedagógico” y los destinatarios no necesariamente son sectores populares.

[...] un espectáculo es “popular” en cuanto asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que en él aparece – las relaciones sociales de los personajes, etc. – aunque se dé para un solo espectador, aunque se trate de un ensayo ante un solo espectador, aunque se trate de un ensayo ante una sala vacía, y aunque su destinatario no sea el pueblo (BOAL, 1985, p.33).

Así, no obstante el teatro popular ha tenido públicos no populares, Boal insiste en la relevancia de ofrecer a todo tipo de público espectáculos populares. Comenta que el público burgués está formado en su mayoría por la pequeña burguesía que, influida por los medios de comunicación masiva, piensa y aspira al modo de vida burgués sin llegar a disfrutar de los beneficios del mismo, por lo que sus convicciones políticas son modificables.

Y más allá de ello, la poética de Boal propone a un espectador que actúa y a un actor que acciona. Comenta que las culturas dominantes han intentado instituir “su” cultura como “la” cultura, por ello se califica de “culto” al teatro burgués, mientras que a lo que hacen las clases populares se le ha calificado de *folk-lore* (conocimiento del pueblo). Explica que, como lo que más caracteriza a la clase dominante es el ocio, su cultura es una cultura del ocio, y todo aquello que no es ligado a su contexto y su proceder, entre lo que podría estar la cultura del trabajo, es considerado de menor estatus. Por ello nos invita a asumir la cultura popular

como “la” cultura, la única cultura, y negar los valores de la cultura de la clase dominante, “o cuando mucho, atribuirle el estatus de *burg-lore* (conocimiento de la burguesía) u *oligo-lore* (de la oligarquía). Los valores de la cultura de las clases dominantes pueden ser rescatados, pero únicamente después de que se proceda a su destrucción” (BOAL, 1985, p.121). Así, Boal nos incita a destruir el modelo de teatro burgués a favor de expresiones auténticas, regresando al pueblo los medios de producción teatral.

Al principio, el teatro era el canto diatirámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta [...] Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó a los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo! [...] El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros (BOAL, 1989, p.13).

El “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena”

Influenciada también por el pensamiento de Boal, María Alicia Martínez Medrano fundó el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, o mejor dicho, los laboratorios de teatro indígena y campesino, entre los cuales me referiré a la experiencia los *Siete momentos en la vida de los mayas*. En el discurso de su autora, María Alicia Martínez Medrano, el espectáculo representaba una estrategia, para elevar el respeto por la gente indígena mostrando al mundo quiénes son. Para la Secretaría de Turismo, probablemente significaba una estrategia, como otras, para hacer atractiva la visita de los turistas a Yucatán. Espectáculo que comenzó a gestarse en el 2003 y concluyó en el año 2005. Lo que a continuación se narra fue construido a partir de la perspectiva de nueve personas, pobladores de Ticopó y Canicab, dos localidades cercanas a la ciudad de Mérida, en Yucatán, México, quienes fueron entrevistados diez años después de haber iniciado su participación en los *Siete momentos*¹.

Cuentan los pobladores de Canicab que un día llegó a la comunidad un maestro de danza e invitó a todos aquellos niños, jóvenes y adultos “salir” (así dicen ellos) para aprender la jarana (baile típico de la región). El profesor se instaló en lo que ellos llaman palacio municipal de la localidad y comenzó a trabajar diariamente con dos grupos: uno de niños y otros de mayores: primero un paso, luego otro, luego otro y así hasta llegar a diez en el caso de los niños, y dieciséis en el caso de los mayores. Una vez terminado el aprendizaje

¹ Agradezco a Mariana, Lupita, Lucely, Alejandra, Cecilia, Isela, Alma, y a Rosenda y su esposo quienes con sus testimonios contribuyeron a hacer visible el pasado. Agradezco también a Sandra Karina Ángeles Guevara, Ángel Vladimir Osorio Mendoza y Ana Alejandra Leal Mena quienes realizaron las entrevistas que conforman este trabajo durante el *XXIII Verano de la Investigación Científica de la Academia Mexicana de Ciencias*.

de los pasos siguió la coreografía de piezas como *Los aires yucatecos*, el *Baile de las cintas*, *El cochinito*. Una vez montado el baile ¡sorpresa!, se les invitó a representarlo en la vecina localidad de Ticopó. Había un camión que iba por ellos los sábados como a las 3:30 de la tarde y los traía de regreso a las 11 de la noche, y así, cada sábado, durante dos temporadas.

En Ticopó la experiencia fue diferente. La propia Carolina Cárdenas, entonces Secretaria de Turismo del Estado de Yucatán, llegó a la comunidad con un video de la actividad escénica que entonces se presentaba en X'océn (localidad en el oriente de Yucatán). Les explicó de qué se trataba el proyecto y les preguntó si querían participar en él. Les dijo que la obra se llamaría *Siete momentos en la vida de los mayas*. Se tomó el acuerdo con el comisario ejidal para que otorgara un terreno en préstamo por diez años, lugar donde se montaría el escenario y las gradas para el público. Y así se comenzó a construir un par de casitas mayas con techo de guano, la estructura de una iglesia, un pozo y un corral. En el caso de Ticopó había no dos grupos ensayando, sino tres: uno de niños, uno de jóvenes y uno de adultos; y eran dos maestros los que se hacían cargo de enseñar la jarana.

Con el mismo propósito, también había un maestro en la vecina localidad de Sac Chich y dos maestros en el pueblo de Seye, con cuyos bailarines se juntaban las 470 personas que María Alicia Martínez Medrano se había propuesto que participaran en el espectáculo.

Los habitantes de estas cinco comunidades participaban de diferentes maneras según sus habilidades, edades y roles de género. Los varones fueron quienes armaron el teatro al aire libre y se encargaban de mantener al día las instalaciones, pero también bailaban, cargaban el ataúd que atravesaba el escenario y formaban parte de los gremios y festividades que se representaban en el escenario. Algunas mujeres y los niños más pequeños, cruzaban el escenario con sus palanganas con maza entre las manos o sobre la cabeza; se sentaban alrededor de un fogón de tres piedras, cerca de una casita maya, prendían su fogón y comenzaban a tortear.

Aunque la creadora del espectáculo, María Alicia Martínez Medrano, pretendía mostrar la vida ordinaria y ritual de los mayas de Yucatán a partir de una serie de cuadros que cerraban con la voz: “del pueblo maya reciban las bendiciones y el pan, los mayas esto somos y aquí estamos”; para sus intérpretes era una representación anclada en el pasado: lo que hacían “los antiguos”, por eso cuentan:

Buscábamos nuestra masa en un plato, que en ese tiempo no había plástico, y buscábamos una cacerola para la masa, y ya prendíamos nuestra leña, y el comal poníamos y ya, listos, y tampoco debemos de tortear en plástico, en hojas de plátano debíamos, pero en que está así un poco lejitos, no se veía, entonces en plástico torteábamos².

Fue una experiencia muy bonita porque realmente, pues no, en cierto tiempo

² Entrevista a Isela concedida el 30 de julio de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

no te imaginas como era... que te vas a poner a imaginar... que utilizaban el lec³ para poner las tortillas, nosotros no, ya qué vas a usar el lec⁴.

Participar significó, de alguna manera, recordar las prácticas de los abuelos. Resulta interesante que una parte fundamental del espectáculo fueran “las tortillas”, al parecer no hay persona que no haya estado ahí que olvide, o que olvidemos, este detalle del espectáculo. Personalmente recuerdo los *Siete momentos* como un espectáculo multisensorial: uno podía distraerse fácilmente de la vaquería por el atardecer, por los tonos verdes, azules y rosados del mundo del mayab, por el aroma limpio que retomaba campo, hierba, leña, maíz; por el sumergirse por momentos en la tranquilidad y la nostalgia, sentir la brisa rozando delicadamente la piel, y en esta fiesta de los sentidos no faltaba el gusto, las tortillas, que para la creadora podrían formar parte del espectáculo, pero para los mayas el significado fue otro.

Doña Isela, por ejemplo, cuya imagen tomada del espectáculo aparece todavía como parte del diseño de una cajetilla de cerillos, era retribuida por su participación con lo mismo que casi todos: una torta, un refresco y, a veces, un chocolate; y digo “casi todos” porque hubo algunos participantes que sí llegaron a recibir una retribución económica, y hago una pausa aquí para mostrar que el espectáculo no resultaba un “negocio” aun cuando había una cuota de por medio, es difícil pensar que en el espectáculo donde hay tres veces más actores que público y en general cualquier ejercicio cultural auténtico, lo sea. Los *Siete momentos* se parecía más a las fiestas patronales, un proceso social en el que se trata de compartir, de repartir, de convidar. Así, doña Isela, que formaba parte del espectáculo, se iba a buena hora a comprar un kilo de masa, “no era mucho” dice ella, como “cinco pesos”, y junto con otras mujeres, “algunas ya murieron” dice Isela, se encaminaban al teatro para montar su cuadro, cocinar y convidar a la gente que venía “de visita” sus tortillas de masa que habían pagado con su dinero. Para doña Isela y otras mujeres, quienes asistían a su espectáculo eran “visitas”, no público, no turistas, no extranjeros, eran “visitas”:

En eso ya nos sentamos, ya prendimos la candela, ya para empezar el torteto. Nos sentamos, la palanqueta, el banquillo, los leques, y ya después que terminamos de tortear... era un poquito no más, como un quilo cada palanqueta, y ya después de eso, esperábamos que terminen, ya salíamos con nuestros leques así a repartirle a la gente. Así, han le repartíamos a la gente (a la pregunta explícita de si les daban la masa responde) yo, por ejemplo, como un kilo lo compro, creo en ese tiempo costaba a cinco pesos así el kilo, yo compro un kilo, otras también compran el kilo, y así lo repartíamos a la gente que viene de visita⁵.

³ El *lec* es una jícara; fruto seco, redondo y hueco donde puede guardarse el alimento.

⁴ Entrevista a Mariana concedida el 24 de agosto de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

⁵ Entrevista a Isela concedida el 30 de julio de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

Y cuando se recibe a la visita hay que ponerse guapa: Doña Isela, al principio le pidió a su hermana su hipil (traje típico de las mujeres mayas) para poder participar y enseguida se puso a bordar el suyo propio para ir, como es debido, a recibir a los visitantes. Algunos de los participantes, sobre todo quienes bailaban en el escenario, fueron dotados de vestuario: las mujeres jóvenes y adultas que bailaban recibieron su terno (traje de gala de las mujeres mayas) y su rebozo, los niños su ropa blanca y sus guaraches, las niñas su hipil, su rebozo y sus guaraches, aunque, según me contaron, las niñas quería más bien sus zapatitos de tacón como los de las jovencitas y las mujeres adultas que bailaban. Algunas mujeres como Celia y Adelina, todavía guardan con cariño (según comentan) su hipil y su rebozo.

Otro de los aspectos importante que recuerdan quienes participaron en la experiencia es que era, como en las fiestas patronales, un lugar en el que podían participar todos los integrantes de la familia: durante la presencia del gremio en la escena, las mujeres que torteaban para compartir, la vaquería, la procesión con el difunto, el juego del torio, posibilitaban la participación en escena de madres, padres e hijos de todas las edades, hermanos y hermanas. Unos bailando, otro representando a sus antepasados, otros disfrutando del estar-ahí y formar parte del festejo. Comparto dos comentarios:

Yo torteaba, mi hermana torteaba, mi mamá también torteaba. Éramos una familia que participábamos allá. Mientras, los demás bailaban. Venía todo lo de la ceiba, muy bonito. Empezando, ellos vienen tocando con la musiquita, con el ceibo cargándolo. Entran allí en la casita y lo paran y luego ya empiezan a bailar [...] porque mi hija creo que tenía como 9 años. Ella participaba también allá pero en las jaranas, también ella, en cambio nosotros no, solo era la que torteaba, y últimamente fíjese que hasta los señores salían⁶.

Mi hijo tenía como dos años, y le ponía yo su ropa, y lo dejaba parado allá⁷.

Lo que a mí me ayudó es que los tres bailaban, e iba mi esposo. Entonces a mí me benefició en eso, porque pues no tenía que estar pendiente, no tenía mi esposo que me diga no. Compartía conmigo lo mismo⁸.

Pasábamos a los bailes: mis dos varones y mi muchacha, todos bailábamos. El único que sí no aprendió fue mi esposo⁹.

Efectivamente, la participación de los hombres adultos fue más restringida, muchos de ellos se limitaban a acondicionar el escenario, quizá porque no se reconocían como posibles actores, o quizá por “pena” como nos comentó alguno de ellos. Pero la experiencia no solo fungió como un sitio para compartir cultura con la familia, incluso hasta formó familias, como fue el caso de uno de los maestros de jarana que se casó con una joven de

⁶ Entrevista a Isela concedida el 30 de julio de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

⁷ Entrevista a Lupita concedida el 24 de agosto de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

⁸ Entrevista a Lucely concedida el 24 de agosto de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

⁹ Entrevista a Alma concedida el 24 de agosto de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

Ticopó. Consolidaron su familia en X'océn y continuaron ahí con la actividad escénica. El teatro también posibilitó a los habitantes de estas localidades el convivir con personas de otras comunidades y diversos sectores de edad.

Como te digo al principio éramos compañeras, pero no nos llevábamos, pero ya después de que empezó a darse lo que son los bailes, empezas a convivir con los otros niños, con unos que son mayores que tú y otros que son menores que tú¹⁰.

Esa convivencia generó confianza a lo interno de la comunidad y posibilitó que las muchachas, por ejemplo, pudieran asistir a las vaquerías a los pueblos vecinos acompañadas por los mismos jóvenes con quienes compartían el escenario. Y conviene decir que sin lugar a dudas, el haber aprendido a bailar jarana, comentan, fue de lo más significativo que les dejó la experiencia. Lo disfrutaron mucho y les posibilitó convertirse en participantes activos de las fiestas tradicionales yucatecas llamadas vaquerías. Previo a la presencia de los maestros de Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, solo aprendían jarana aquellos que podían viajar a la ciudad de Mérida (por lo menos a 28 kilómetros de distancia) a recibir clases.

Otro de los recuerdos más significativos vinculados a los *Siete momentos* fue la posibilidad de conocer otras culturas y otras regiones. Los participantes de Ticopó recuerdan con agrado la visita de los apaches, y en general la grata experiencia de haber viajado: Mérida, Teya, X'océn, Chichimilá, Chuburná Puerto, Chichen Itzá, Ciudad de México, Nueva York, Islandia. No viajaron las 470 personas, pero sí quienes estaban más comprometidos con el espectáculo. En el viaje a Islandia se invitó a dos personas de cada comunidad hasta juntar ocho.

Es que en ese tiempo era difícil porque irse quince días o tres semanas de acá a allá, va a perder su trabajo, pero era su oportunidad. Dije 'anda y yo sostengo los gastos durante esas tres semanas' y buscas otro trabajo¹¹...

Los viajes no solo representaron una oportunidad de conocer otros lugares, sino de convivir con compañeros de la propia localidad y de otros lugares de la república mexicana. Se recuerda la convivencia con personas de Hidalgo, Sinaloa, Tabasco y Oaxaca. Pero más allá de los viajes, el participar en los *Siete momentos en la vida de los mayas*, era también, para los muchachos de las localidades, una distracción, un "quehacer"; para algunos participando y para otros "gustando" (que así se dice "disfrutar con la mirada" en español yucateco). Quienes no participaban iban a presenciar el evento una y otra y otra vez,

¹⁰ Entrevista a Alejandra concedida el 23 de julio de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

¹¹ Entrevista a Rosenda concedida el 28 de agosto de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

Hay eso, en las tardes, aunque ya lo vieron, se vuelven a ir los sábados, ahí están allá... Dicen la gente de acá, en que ya lo vieron, pues no tiene caso que vuelvan a verlo, pero vuelven a verlo, que les gusta, les gusta, les gusta¹².

La gente de Ticopó narra que cambiaron las autoridades municipales y como se esperaba que el teatro diera beneficios económicos que nunca vieron, desconocieron el contrato y pidieron de regreso las tierras del ejido, así que, después de dos temporadas, el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena volvió a X'ocen, dejando en los habitantes de Ticopó y Canicab, que se apuraban los sábados por la tarde para ir a esperar a sus “visitas”, recuerdos entrañables de disfrute, disciplina, convivencia familiar, convivencia intergeneracional, convivencia intercultural, de una opción para aprender y compartir. Cito algunos comentarios:

A nosotros nos gustaba ir a bailar, aunque no había ningún pago. Si lo disfrutas porque es algo diferente, claro porque ahí estaba bonito, porque convivías con todos, y aparte de eso hacías lo que te gustaba hacer, no te obligaban a hacerlo, tú ibas por gusto. A nosotros nos dio mucho trabajo acostumbrarnos a no ir. Porque eran tres años que íbamos a ensayar. Bailábamos, te aplaudían, y hasta nos iban a grabar allá, iban las profesoras a grabar, y, es algo diferente¹³. Cuando avisaron de que ya no iba a continuar, pues la verdad me puse muy triste, porque sí, yo veía allá... en el teatro tanto como que... a chicos y a grandes, ya le estábamos tomando empeño, y ante todo la disciplina, porque yo veía como los maestros se empeñaban... A estas horas están atendiendo a niños. De seis a siete era para los jóvenes o los púberes, como dicen ellos. Ya de 8 a 9, ya, a personas adultas¹⁴.

Concluyendo

Siguiendo la propuesta de Boal, el teatro no necesariamente debe responder a las pretensiones que lo identifican con un tipo de producción artística que separa al público de los actores y en el que los primeros son pasivos. Desde la perspectiva de los participantes el tipo de teatro que se realizó en Ticopó en la primera década del siglo 21, identificaba al público como visita, digamos, una persona que viene a casa a conocer y compartir. Los actores, por su parte, más que actuar celebraban y disfrutaban de la actividad. Este teatro representó también para los participantes un vínculo con sus antecesores y una forma de memoria social.

¹² Entrevista a Isela concedida el 30 de julio de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

¹³ Entrevista a Rosenda concedida el 28 de agosto de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

¹⁴ Entrevista a María Adelina concedida el 27 de julio de 2013 a Karina Guevara, Vladimir Osorio y Alejandra Leal.

Las preguntas digamos erradas en este ejercicio que podrían hacerse desde el paradigma globalizado y capitalista del mundo contemporáneo podrían relacionarse con ¿cuánto dinero se juntó?, ¿cómo se repartió?, ¿quién salió ganado?, o un poco más allá, ¿están usando a los mayas como mercancía turística? Bueno, pues al final de este trabajo espero haber podido mostrar que esas eran preguntas equivocadas, bajo la lógica equivocada, propia de mi condición estructural equivocada. Las preguntas tienen que ver con ¿por qué si siendo una experiencia tan exitosa, cuando alguien del mismo pueblo quiere organizar alguna actividad, la participación es baja o nula?, ¿por qué algunos hacedores de arte quieren la fama y la fortuna antes que la posibilidad de dar, de dar-se, como lo hicieron los habitantes de éstas localidades?, ¿qué tipo de prácticas artísticas pueden, como el teatro de Ticopó, hacer que toda la familia participe?, ¿están las artes occidentales contribuyendo a la construcción de una vida buena, digna y feliz, o a la búsqueda de protagonismo, fama y riqueza insaciable?, ¿Por qué las autoridades estatales y nacionales en materia de cultura deciden dejar en la zona marginal de sus recursos al pueblo maya y no favorecen las prácticas artísticas en cada localidad; en cambio gastan millones de pesos en traer afamados espectáculos internacionales que son solo para unos pocos? El tipo de ejercicio escénico realizado en Ticopó estuvo lejos de atender al protagonismo de algún artista o al éxito económico de alguna empresa, pero colaboró para construir en las comunidades involucradas lazos afectivos, momentos recreativos, contactos interculturales, viajes, convivencia familiar, autoestima, imagen y pensamiento sensible, en el camino hacia la edificación de una vida buena.

Nota etnográfica

Ticopó está situado a 28 kilómetros al oriente de Mérida, Yucatán, México. El acceso a la función implicaba un recorrido de alrededor de media hora que era posible hacer en autobuses contratados por la Secretaría de Turismo de Yucatán para este fin. El espectáculo, que duraba alrededor de 70 minutos, se ofreció cada sábado durante cerca de dos años con un costo de 120 pesos para el público en general y de manera gratuita para personas de origen maya. Es este montaje participaban tanto gentes de la localidad como de poblados cercanos, cuyas edades oscilaban entre los cuatro y los 93 años. El espectáculo *Siete momentos en la vida de los mayas* se construía a partir de una serie de cuadros que pretendían mostrar la vida ordinaria y ritual de los mayas. En un primer momento se relataba la vida del pueblo maya en su quehacer diario. Después se bendecía el lugar donde se realizaría el evento y se agradecía el poder hacerlo. Luego se preparaba ritualmente la siembra del maíz. En el cuarto momento se siembra una ceiba en el centro del escenario y se le hace una ofrenda. A esto sigue la danza de la cabeza de cochino, la jarana, y como

séptimo momento la vaquería. El espectáculo termina con una voz que reza “del pueblo maya reciban las bendiciones y el pan, los mayas esto somos y aquí estamos”¹⁵.

Referencias

BELTRÁN Salmón, Luis Ramiro. **La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica:** un recuento de medio siglo. Buenos Aires. Disponible en: http://www.infoamerica.org/teoria_textos/lrb_com_desarrollo.pdf. 2005. Acceso em: 05 jun.2015.

BOAL, Augusto. **Técnicas latinoamericanas de teatro popular.** México: Nueva Imagen. 1985. 175p.

_____. **Teatro del oprimido 1.** Teoría y práctica. México: Nueva Imagen. 1989. 252p.

FREIRE, Paulo. **¿Extensión o comunicación?** México: Siglo XXI. 1998. 113p.

GUMUCIO Dagon, Alfonso. **Haciendo olas.** Historias de comunicación participativa para el cambio social. New York: The Rockefeller Foundation, 2001. 356p.

_____. Comunicación para el desarrollo: experiencias y reflexiones. In: CASTILLO, Carmen; MURILLO, Daniel y QUIROZ, Roxana (Eds.) **Comunicación y desarrollo en la agenda latinoamericana del siglo XXI:** fundamentos teórico-filosóficos. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán. 2013. p. 25-56.

_____; TUFTE, Thomas. Raíces e importancia. Introducción a la Antología de Comunicación para el Cambio Social. In: GUMUCIO Dagon, Alfonso; TUFTE, Thomas (compiladores). **Antología de comunicación para el cambio social:** lecturas históricas y contemporáneas. La Paz, Bolivia: CFSC. 2008. p.16-45.

ITURRIAGA, Eugenia. El discurso indigenista del Estado Mexicano: una aproximación. **Temas Antropológicos**, v.26, n.1-2, p.55-82, 2004.

TUFTE, Thomas. El Edu-entretenimiento en la comunicación para el desarrollo. Entre el *marketing* y el empoderamiento. En: GUMUCIO Dagon, Alfonso; TUFTE, Thomas (compiladores) **Antología de comunicación para el cambio social:** lecturas históricas y contemporáneas. La Paz, Bolivia: CFSC, 2008. p.1017-1031.

Carmen Castillo Rocha

Mexicana, Licenciada en Psicología (Universidad Nacional Autónoma de México), Maestra en Ciencias Antropológicas (Universidad Autónoma de Yucatán) y Doctora en Estudios Mesoamericanos (Universidad de Hamburgo). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Trabaja como profesora investigadora en la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Yucatán, México, y es editora y autora de la obra en dos tomos *Comunicación y desarrollo en la agenda latinoamericana del siglo XXI*, entre otras. E-mail: ccastillo@correo.uady.mx

Recebido em: 09.06.2015

Aceito em: 30.12.2015

¹⁵ Ver https://www.youtube.com/watch?v=jPSf7Bn_4PM