

Filosofía, teatro y comunidad: Diálogo con Germain Meyer

Salvador Solís

Universidad Veracruzana

La siguiente es una entrevista con Germain Meyer, director y promotor escénico suizo quien, tras obtener su doctorado en estudios teatrales en La Sorbona (1974), vino a México, donde trabajó como promotor de teatro popular en comunidades indígenas y campesinas entre 1974 y 1986. Meyer actualmente es director de escena profesional y animador teatral en la montañosa región de Jura, Suiza. Entre sus principales puestas en escena destacan: *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare; *Marat-Sade*, de Peter Weiss; *El balcón*, de Jean Genet; *Ubu encadenado*, de Alfred Jarry y una versión para teatro de calle de *Moby-Dik* de H. Melville. En 2006 recibió el Premio de Artes, Letras y Ciencias de la República y Cantón de Jura. En 2009 fue invitado por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana para realizar el montaje *Nada de nada*, basado en una novela corta del escritor suizo Peter Bichsel. Ofreció también un Taller para promotores del Centro de las Artes Indígenas en Papantla, Veracruz, lugar en el que se realizó la presente entrevista.

Primeras aproximaciones al teatro comunitario

SS: *En términos filosóficos, la intemperie espiritual ha disparado al mundo occidental hacia otras formas de concebir lo real. Tal parece que un grano de filosofía romántica germina en el teatro a partir de la poesía, sobre la tierra del México rural. Dada su experiencia, es en este sentido que me permito preguntarle por la filosofía, el teatro y la comunidad rural. A su manera de ver ¿cuáles son los vasos comunicantes entre la filosofía, el teatro y la comunidad rural?*

GM: Voy a empezar por una anécdota. Cuando yo llegué a México (1974) no conocía a nadie, tenía la dirección de la antropóloga Luisa Paré, fui a

dar a su casa y ella me recomendó irme a Cuetzalan, Puebla. Ahí encontré a unos “chavos” y comencé a hacer teatro con ellos, el primer vínculo entre comunidad y teatro empezó ahí. Sencillamente porque esos jóvenes se veían todos los jueves y no sabían qué hacer; jugaban cartas, dominó y en la plática, en la calle, cuando yo no hablaba una palabra de español, con un diccionario, les saqué la palabra *teatro* y empecé a hacer teatro con ellos. Surgió como el alimento, ante una necesidad.

La primera obra se hizo sin texto, con el apoyo de un narrador, porque yo no hablaba español. Preparaba mis clases en la mañana con un diccionario y así, con algunas palabras, trabajábamos en la noche. En esa fusión fue donde vi el teatro como algo que nutre, como un elemento que permite al ser humano desarrollarse. Ahí lo vi, en esa comunidad de Cuetzalan.

Después entré en el proyecto de teatro CONASUPO¹ y me tocó ir a Chiapas. Trabajé con un grupo de indígenas choles² con los temas que ellos querían tratar. En una improvisación me dijeron que me iban a mostrar cómo iban al bosque a cortar leña, y acepté. Yo pensaba que iba a ser una improvisación realista de gente que va a cortar leña y regresa. Me hicieron con música toda una relación de ir a “pedir permiso” al bosque para llevar la leña. Esa improvisación para mí fue una lección de filosofía, una lección de vida, porque yo nunca había oído hablar, hasta que llegué a México, de lo que significaba “pedir permiso” para encontrar lo que necesitaban. Esa improvisación me enseñó muchísimas cosas porque, finalmente, con ese grupo de choles hicimos un teatro sobre la economía del café que era un problema, ya que eran explotados, tenían problemas de comercialización y el trabajo se fue en un sentido muy político, social, comercial, que también es una dimensión totalmente humana, filosófica,

1 Durante el periodo de 1970 a 1976, y dentro del organismo encargado de la regulación del mercado de artículos de primera necesidad: la Compañía Nacional de Subsistencias Populares, funcionó el Teatro de Orientación Campesina (TCOC) con el objetivo de convencer a los campesinos, por medio del teatro, para que construyeran sus propios graneros a fin de almacenar sus cosechas y venderlas al precio de garantía que ofrecía el Estado y no al que imponían los intermediarios o “coyotes”. Este plan de comercialización sería abordado paralelamente con el de organización de las comunidades en defensa de sus intereses. Se trataba, desde el gobierno, de avivar la toma de conciencia y motivar al campesino a la realización de acciones inmediatas que, se esperaba, redundarían en su beneficio (n. del ed.)

2 Los choles son una etnia indígena, perteneciente a la cultura maya, que habita en los estados mexicanos de Chiapas, Tabasco y la república de Guatemala (n. del ed.)

sobre un tipo de relación: el negocio en la vida cotidiana.

El vínculo entre el teatro, la comunidad y la filosofía fue un conjunto de situaciones y de casualidades que hicieron que me situara en un contexto muy diferente del mío. De la semiología francesa, a los indígenas choles que me mostraban cómo los compradores les ponían piedras debajo de la báscula para robarles los kilos de café. Yo pienso que eso fue fundamental para que me quedara (en México); yo descubrí una dimensión del vínculo artístico con lo humano profundo. Un vínculo que no tenía nada que ver con una sala de espectáculos, donde todo se resume a si te gustó o no te gustó y ya, a criterios sobre el lenguaje estético y ya. En este sentido precisamente de comunidad, de comunidad rural, entra el teatro. En ese entonces yo tenía veintiocho años, salía de mis estudios del doctorado y no había empezado una carrera profesional, por lo que quería regresar a Europa donde tenía una oferta de trabajo. Pero no, esa unidad a la que hice referencia me pareció un proyecto extraordinario, además me permitió encontrar a la madre de mi hija, que es mexicana.

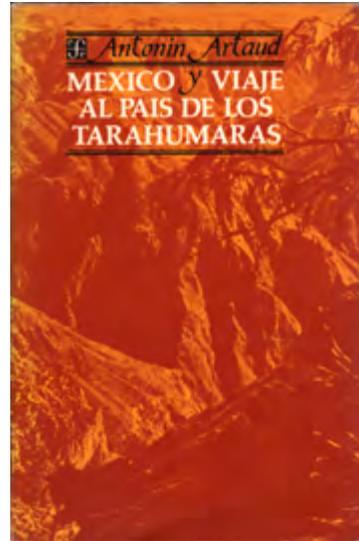
En torno a Antonin Artaud

SS: *Recuerdo su comentario sobre Artaud y Grotowski respecto a que los dos dirigen su mirada a las culturas no-occidentales, en este caso a México, ¿Qué paralelismo encuentra usted entre Artaud y el trabajo de Rodolfo Valencia³? ¿Por qué México? ¿Por qué los tarahumaras? ¿Por qué los huicholes? ¿Qué tienen estas comunidades rurales que de repente los franceses, los europeos, voltean y dicen: ahí hay algo, vamos para allá? Tal parece que dicho afán va más allá de la mera exaltación por lo exótico del primer momento del romanticismo.*

GM: La primera intención que yo tuve para venir a México surgió al leer el texto: “Viaje al país de los Tarahumaras” de Artaud. Yo no traba-

3 Rodolfo Valencia (1925-2008), actor, director y maestro de teatro. Nació en Jiquilpan, Michoacán. Estudió filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y teatro en París con Jean Louis Barrault. Fue iniciador de las brigadas de teatro popular en la Cuba revolucionaria. Como creador escénico logró plasmar en sus espectáculos un lenguaje teatral donde se fusionaban las tradiciones escénicas de Europa y de México, muestra de ello son sus memorables espectáculos *El hombre Prometeo* (1978) basado en la obra de Esquilo y *Los rubios* (1989) a partir de una danza de la mixteca oaxaqueña y de la obra de Lope de Vega *La estrella de Sevilla*. Fue impulsor del movimiento teatral con indígenas y campesinos de mayor trascendencia en México: el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina (1972-1976), Arte Escénico Popular (1977-1982) y Teatro popular del INEA (1982-1984) (n. del ed.).

jé mi tesis⁴ sobre ese texto que tiene toda una trayectoria, porque Artaud no empezó con el teatro balinés, empezó con una producción con visión poética literaria muy vinculada con los surrealistas, que eran poemas, ensayos y no un teatro predeterminado. Pienso que cuando Artaud descubrió el teatro-danza, decidí buscar a los tarahumaras, aunque no sé exactamente quien le sugirió que pudiera venir a conocerlos. Pienso que fue un visionario, una persona que siempre ha existido sobre ese doble que siempre negamos, que ve nuestra verdadera identidad, y que abandonamos por las convenciones cotidianas. Para mí el paso de



Artaud con relación a los pueblos indígenas va mucho más allá. Nunca hubiera entrado en comunicación con los pueblos que yo trabajé, sin esa conexión, que es la que precisamente le interesaba a Artaud.

Cuando él visitó a los tarahumaras, no fue para ver las condiciones en las que ellos vivían, sino para trabajar con ellos porque ahí el teatro tenía una función ritual. Ese famoso ritual del sol y del caballo que encontró allá, con los tarahumaras; para él eso es lo que está finalmente en el origen de lo que somos los seres humanos, y eso no lo encontraba en ningún texto de los surrealistas, ni de la literatura europea. Si Artaud dice: “toda la escritura es porquería”, es porque nos corta de lo vivo, porque los tarahumaras al hacer cultura, al hacer arte, vinculan de una manera muy correcta el cuerpo, la existencia, el sentido, la relación con el otro, la relación con la *natura*, la relación con lo de abajo y lo de arriba en la experiencia, no de una obra de arte, no de un producto estético, sino en la práctica viva. Eso es lo que Artaud deseaba del teatro, que se volviera una especie de fuego que quemara a la gente, que se alejara de la oscuridad de la sala donde se presentaban problemas familiares u otros.

Eso de la fuerza de lo original y de su radicalidad en el sentido

4 Se refiere a su tesis de doctorado que realizó sobre Antonin Artaud, bajo la dirección del eminente semiólogo francés Roland Barthes (n. del ed.).

del nacimiento o la muerte, habla de la presencia del alma, del cuerpo, del conflicto, habla de la comunidad, habla de los dioses, habla de la tierra, habla del sol. Entonces todos esos elementos son una materia que se pueden abordar desde la poesía o el teatro. Pero para Artaud en el teatro reducido a la dimensión del escenario el texto no era suficiente, había que buscar entonces la manera de salir de la escritura, que finalmente es una separación, el abandono de algo humano; mientras que en una dimensión más amplia, el teatro te obliga siempre a estar presente en todo lo que tu haces y en todo lo que tu dices, eso le fascinaba a Artaud, pero al mismo tiempo lo odiaba, odiaba al teatro porque finalmente el teatro está en la voz de lo que alguna gente guarda como práctica, que es precisamente la que está vinculada con todos esos elementos que nos unen, pero en la práctica, en la vida, dependen de la ceremonia. (...) Si Artaud hablaba de la peste en el teatro, era precisamente porque se tenía que producir psicológica, emocionalmente, un terremoto en cada uno de nosotros. Eso es lo que él buscaba. Creo que a pesar del peyote y todo eso, vivió ese terremoto como algo que realmente le enseñó una dimensión que no existía en Europa, que estaba muerta, los druidas hacía ya mucho tiempo que habían bajado de sus árboles.

Pienso que esa fascinación de Europa en todo el siglo XX es primero con África por toda la expresión plástica; pero la relación con el teatro de la segunda mitad de ese siglo fue hacia el Oriente y hacia el Sur, porque el teatro, finalmente, a partir del momento en que implica al ser humano vivo busca la vida, y esa estaba ahí. Por eso se equivocó Artaud, porque lo que dice del teatro balinés es falso. Él imaginaba que era una cosa "auténtica" en el sentido de que los actores estaban muy implicados y eso no era cierto en sentido propio. Era sí una manifestación teatral que proyectaba, por su calidad de signo, de lenguaje, una dimensión de los dioses balineses. Pero los actores aplicaban una cosa que, si Artaud hubiese optado por trabajar, probablemente la habría hecho estallar, porque fijaban las formas de ciertos movimientos y actitudes. Era una forma de recuperar la energía viva para congelarla en formas que después se podían explotar convertirse en negocio. Entonces lo que le fascinó fue ver algo que él buscaba: que el cuerpo tenía un lenguaje, eso sí lo tenía el teatro balinés, pero a ese cuerpo Artaud lo quería hacer estallar, porque precisamente lo que él buscaba era una espiritualidad, una energía que está más allá de los signos teatrales.

SS: Maestro en ese sentido ¿no podríamos afirmar que Artaud hereda y traiciona, a su vez, la tradición romántica-poética-filosófica? Corríjame si me

equivoco, pero Mallarmé al tratar de sacar la poesía del texto, al jugar con el lenguaje, apuntala el camino para dejarlo al amparo del signo, bueno, son intentos literarios, pero posiblemente Artaud los consolida y realmente saca la poesía del texto.

GM: ¡Claro! Es cierto, cuanto Mallarmé trata de organizar el espacio, esos vacíos que están en mí, esa reflexión sobre ir al vacío, pues algo falta ahí, eso se lo debo concretamente a Roland Barthes; él me llamó la atención sobre ese hecho, por eso él me hizo trabajar sobre esa primera parte de la obra de Artaud. Me decía: realmente es interesante ver cómo la obra del autor que se interesaba por la poesía, por la creación literaria, por la selección de revistas literarias, entre los artículos de las revistas, de repente pasa a esa dimensión en la cual el lenguaje se vuelve el escenario, la dimensión del espacio.

El título de ese texto de Artaud se traduce: “De la escenografía a la escritura de la escena”, pero era ese sentido de ver cómo, a través de todos los textos, finalmente se abre un espacio que hay que llenar. La tradición romántica de finales del siglo XIX también había abierto esa dimensión, la diferencia es la fascinación de lo exótico pero en el sentido serio de la palabra. Yo creo que Artaud nunca fue exótico en el sentido de que no buscaba lo otro, al contrario, buscaba lo suyo. Yo creo que si vino en ese momento hasta aquí, sin dinero, en condiciones tremendas (fue muy difícil su estancia, en México), es porque realmente para él se trataba de una alimentación profunda como creador, necesitaba encontrar esa fuente que le hacía falta. Y regresando de México se fue a Escocia, a Irlanda, y ahí tampoco encontró lo que buscaba —algún aspecto de tradiciones nórdicas— y lo tuvieron que traer a Francia, donde estuvo muchos años internado.

Creo que realmente todo lo que hizo, todo su pleito con los surrealistas, reside en que Artaud nunca habló de política en el sentido de inscribir una práctica literaria, teatral, en una perspectiva social. Ese no fue nunca su camino. Por eso a tu pregunta en relación con el maestro Rodolfo Valencia, te diré que nosotros éramos mucho más para acá que para allá, es decir, el teatro popular que hacíamos primero era de demanda social, política y no (abordaba) esa dimensión metafísica que aparece con las danzas y otros elementos rituales.

SS: *En el sentido antes demarcado, Rodolfo Valencia y el proyecto de Teatro de Orientación Campesina y Arte Escénico Popular ¿podrían ser uno de los*

espectros del arrebató romántico? ¿Cuáles fueron los “aires de familia” tan exaltados por Wittgenstein, asumidos al interior de estas experiencias? En concreto ¿cuál es su relación con Artaud, hasta donde lo lleva de la mano y dónde se separan?

GM: Yo creo que hasta donde nos llevamos de la mano con Artaud, yo como lector que puedo tratar de entender realmente lo que fue la experiencia, la vida y la fuerza de Artaud, yo lo puedo acompañar muy de lejos como alguien que me abrió una puerta en la vida. Cuando yo leí su libro, fue un descubrimiento, pero al mismo tiempo yo lo seguí en otra dimensión que representa a Artaud mucho más allá de lo que nunca he pensado que podía hacer. Yo nunca había pensado que iba a seguir en la línea de Artaud. Realmente a mí en teatro hay alguien que me ha nutrido muchísimo que, en ese sentido, consideraría como un maestro: Peter Brook.⁵ He visto muchos espectáculos de Brook y siempre he aprendido algo de él, del teatro y algo sobre mí. Entonces con Artaud era diferente, Artaud era una experiencia de vida y por eso nunca quise montar algo de él. (...) Con el maestro Valencia la experiencia fue con el teatro de CONASUPO; yo fui hasta la Tarahumara con la brigada de teatro CONASUPO. En ese momento estábamos con un proyecto que se llamaba “de subsistencias populares”, promoviendo en las comunidades que padecían mucho de los comerciantes —de los “coyotes”— porque eran los únicos comerciantes de la región que les compraban las mercancías, los productos a los campesinos a precios muy baratos y les vendían las cosas muy caras, sobre todo los productos básicos. CONASUPO estaba ahí en un proyecto con los productos básicos y nosotros, con el teatro, íbamos, dábamos funciones en las comunidades y después de la función reuníamos a la gente y preguntábamos si había una persona con un local que podía recibir los cinco productos básicos necesarios para la sobrevivencia de la gente. CONASUPO adelantaba esos productos sin pagar y entonces permitía a la gente que comprara al precio mínimo. Entonces llevábamos teatro, la gente se divertía, dábamos función, hablábamos de política y al mismo tiempo llevábamos frijoles. Eso era el sentido del teatro popular de CONASUPO, este sentido de un servicio a la comunidad que no es para nada la perspectiva de Artaud. Él nunca se preocupó por eso. Físicamente

5 Ver en este número “Peter Brook y el pensamiento tradicional”.

estaba tan enfermo y vivió en condiciones tan tremendas toda su vida que, para él, el que la gente no tuviera para comer era lamentable, pero no quería hacer teatro para ayudar a esa gente. En cambio fue muy generoso y por eso estamos hablando de él, porque nos dio otro alimento.

La relación teatro-comunidad en el Tajín

SS: Sobre la relación que hay entre la comunidad y el teatro, ¿usted pensaría que es un fenómeno estético, una vanguardia, aquello que pasó con el proyecto CONASUPO? ¿no es un mero fenómeno local, regional? ¿Lo que pasó con Grotowski tampoco responde a ciertos espectros regionales sino que, estéticamente hablando, permitió que el arte saliera de su coto euro-centrista?

GM: Si, efectivamente, yo estoy convencido de eso. Yo acabo de trabajar con los promotores artísticos de Takilhsukut.⁶ Todos trabajan sobre cuentos totonacos y entonces el problema empieza cuando se dan cuenta que quieren hacer teatro y que el teatro es un instrumento. Un cuento lo lees en tu casa, pero cuando lo presentas en la comunidad, pues se dirige a todos los niveles sociales, a todas las edades y tiene una presencia mucho más fuerte. Entonces esos promotores, tu los conoces muy bien —Paco Acosta,⁷ Domingo Francisco, Sara, Alejandro— estuvimos tratando de ver si la forma del cuento indígena es una forma de narrativa teatral. A partir del momento en que decides ponerlo en el escenario hay una transformación de tipo estético, de lenguaje, inmediata, necesaria; la gente ahí va a ver, no a escuchar, entonces haces un evento-cuento con sus narradores, su preocupación no es ser narradores, sino directores de teatro que ponen en escena sus cuentos. Es ahí donde hay toda una problemática muy interesante. ¿Qué es lo que el promotor indígena ahora está confrontando con sus comunidades, con una cultura que desaparece, con una lengua que desaparece, con medios de comunicación muy presentes, muy fuertes y una inquietud de hacer valer algo que les pertenece, les es propio y que

6 *Takilhsukut* es el parque temático donde se realiza el evento denominado “Cumbre Tajín” y que significa en lengua totonaca “El origen”. Está ubicado en el municipio de Papantla de Olarte, Veracruz, México (n. del ed.).

7 Francisco Acosta Báez: Director del Centro de las Artes Indígenas Xtaxkgakget Makgkaxtlawan (“El resplandor de los artistas”), en el Parque Temático Takilhsukut, Papantla de Olarte, Veracruz, México. Fue miembro en los años setenta de la Brigada “Ricardo Flores Magón” del Teatro de Orientación Campesina de CONASUPO (n. del ed.).

es parte de su identidad? Quieren poner los cuentos en escena porque quieren demostrar que el teatro es un instrumento que puede enriquecer la cultura indígena, que puede tener una presencia en la comunidad. Pero para eso se necesita un lenguaje propio, ese lenguaje teatral ¿de dónde viene?, hasta ahora viene de Europa, en el sentido de que hay ciertas formas culturales europeas que sí han dado una respuesta a eso, que se han apropiado de cierto tipo de lenguaje escénico. Entonces ¿qué van a hacer? ¿Adoptar esas formas europeas y entrar en las comunidades indígenas en una dimensión que es una dimensión del teatro europeo y hacerlo a ese modo? Es cierto que también se cuenta con una riquísima tradición visual, musical, dancística, que es producto de la cultura occidental. Pero ¿cómo utilizarla? La pregunta está abierta.

Pienso que habría que hacer en este siglo XXI una nueva forma, nutrir las formas que existen con una nueva visión: así como los frailes se apoderaron de las formas originales indígenas con un contenido religioso occidental para crear una cultura de la cual se apropiaron los indígenas, la hicieron suya, sin embargo la religión cristiana quedó y está muy acentuada. Es decir, ahora habría que nutrirnos de esas tradiciones para generar algo nuevo. Desde mi punto de vista, el director de teatro indígena deberá tener una dimensión crítica, en el sentido de tomar distancia de la tradición heredada y de la cual es producto, para darse cuenta de que el mundo cambia. Ya se sabe que si en la actualidad no se encuentran músicos para tocar las danzas, es porque están trabajando en los Estados Unidos. Esa realidad hace que de repente no haya personas que hagan máscaras, o que no tengan dinero para comprar el vestuario para las danzas. Se debe a que las condiciones de pobreza se han acentuado, ya no existe más ese contexto del campesino que tiene que servir a la comunidad en todas las mandas, en todas las promesas. Se trata de una realidad contaminada que va a generar otra manera de hablar de esa realidad, forzosamente.

La relación del teatro con la cultura es una cuestión difícil. Yo siempre he ofrecido herramientas, por eso me sentía mucho más cómodo en un proyecto de tipo socio-político que de tipo ritual, porque ahí la distancia era clara; estábamos hablando de cosas concretas, mientras que en el ritual, se trata con una dimensión vertical que yo desconozco, además que no comparto ideológicamente —yo no soy creyente— pero he trabajado con trece culturas o etnias diferentes y nunca la religión ha sido un problema.

Yo no puedo pensar en un país como México que tiene tal riqueza

cultural, profunda, vívida y que permite que todo eso vaya desapareciendo precisamente porque las condiciones de vida no permiten el desarrollo cultural de los indígenas y existen como no existiendo. ¿Cómo producir? ¿Qué ofrecer a esos jóvenes indígenas que tienen 18 o 20 años que van a Cumbre Tajín y en el día hacen la Danza de los Voladores y en la noche escuchan los conciertos de rock? No podemos decirles “ustedes sólo son voladores y esa es su vida y esa es su cultura y eso son ustedes nada más”, o “sean rocanroleros porque la cultura indígena ya murió”. Tienen que ser parte de esas dos cosas pero ¿dónde está la posibilidad de encontrar realmente un medio que permita conciliar esas dos realidades y nutrir ese nuevo camino? Porque finalmente se trata de algo muy profundo: ¿qué van a soñar? ¿con qué elementos se van a divertir? ¿tienen la posibilidad de volver a hacer sus danzas tradicionales o de escuchar solamente los grupos que les llegan de México en español o de cualquier parte del mundo? Por eso para mí *Takilsukut* muestra que hay una real preocupación. En ese sentido me gusta ver que hay computadoras y a la vez tarimas para bailar “los negritos”, porque eso va a ser la cultura de mañana; esos niños mañana van a utilizar computadoras ¡y qué bueno! ¿Pero eso quiere decir que entonces toda la verdad está en las computadoras y todo lo que estaba antes de los negritos estaba mal? Esto es algo que tiene que verse con mucha atención.

SS: Tal parece que no sólo la noción de comunidad ha dado un vuelco, sino el acto comunitario mismo. La relación entre tradiciones y/o culturas es cada vez más íntima, no sólo por las condiciones de posibilidad tele-comunicativas, sino por una especie, valga la expresión, de sed de otredad. Los matices del prisma teatral se avivan en el fuego de una comunidad “otra”. Maestro, en este sentido y para concluir ¿cómo podría definir al Teatro Comunitario?

GM: Mira, te voy a responder desde una anécdota. Vivo en una comunidad de Suiza con 7,000 habitantes; es un pueblo chico con una fábrica grande (que por cierto ahorita va muy mal), es productora de maquinaria y con la crisis no hay pedidos. Vivo en esta comunidad desde que regresé de México (1986), y hago teatro con jóvenes, con niños, con aficionados, con profesionales, hago ópera y estoy ahí, metido en todo. ¿Qué significa para esta ciudad el teatro? Hemos implementado programaciones de pequeñas obras, porque no hay sala de espectáculos; está la sala de una escuela y ahora tenemos un festival cada verano; pero para la comunidad,

¿qué es esto? Recuerdo que cuando era chico, en mi pueblo —que no es donde vivo ahora— hacíamos conciertos para navidad, todas las escuelas hacían un concierto de navidad, y entonces había canto, poesías y había siempre baile y teatro. Cuando terminaba el festejo, a los niños que participaban nos regalaban tela, a las muchachas para hacer faldas y delantales, y a los muchachos para camisas. La benefactora fue una señora que, al morir, y como no tuvo hijos, en su testamento dijo que quería hacer regalos para los niños que hacían cultura en el pueblo, y que todos los que hicieran cada año un espectáculo recibirían un regalo, cosas concretas, no dinero. Conservo ese recuerdo y, si bien la cultura no es algo aleatorio, para esa señora era necesario hacerla. Eso se convirtió en una tradición que se perpetuó: la gente esperaba la temporada de navidad para tener teatro y ahí entraba todo mundo para ver los espectáculos de la escuela, pero hoy ya no hay nada de eso.

Así pasa con el teatro indígena, nunca está separado de la comunidad, no es una forma que llega como un producto foráneo y se consume y se va. Es precisamente un producto que requiere la unión de la gente hay que juntarse para hacer los ensayos, hay que nombrar a los responsables de la comida, de la danza, de los santos y una gran cantidad de cosas.

Yo estoy haciendo un proyecto que voy a probar en el mes de diciembre de este año, a propósito de Santa Claus. El año pasado di una conferencia en la que preguntaba: “¿Por qué hay que matar a Santa Claus?”. Hace muchos años en Francia, en un pueblo que se llama Dijon —donde se hace la famosa mostaza— el obispo quemó una efigie de Santa Claus.⁸ Esto me llamó mucho la atención porque la iglesia tenía miedo de una transformación del santo en un producto comercial y lo quemaron. Surgió una reacción tremenda y al día siguiente —eso fue en 1956, es decir hace 54 años— ¡Santa se apareció sobre el techo del palacio municipal! Es decir, lo valorizaron al triple. Entonces yo quería hacer algo sobre esto que fuera teatro comunitario, en el sentido de que los actores fueran gente del lugar y que se representara de manera anual, es decir como lo que ustedes conocen muy bien aquí en las fiestas del santo patrón.

Entonces para mí el teatro comunitario conlleva la dificultad de hacer algo que sea reconocido por la gente como algo que le importa y

8 El antropólogo Claude Lévi-Strauss se interesó en este asunto y lo plasmó en el ensayo «El suplicio de Papá Noel» .

le da algo, porque en Europa tenemos el mismo problema: hay gente que va al teatro y hay mucha gente que no va nunca. El teatro que voy a hacer allá será gratuito, como el teatro popular que hicimos en CONASUPO. Casi no se habla de eso: todo eso era gratuito, todo. Nunca la gente daba dinero, no había cuestión de boteos y de pedir después de cada función, lo cual me parece es un valor. Es un valor en el sentido de que el teatro es como el aire: no se paga para respirar.

Eso no quiere decir que sea un teatro de aficionados, eso quiere decir que el teatro esté presente, no como tal obra o tal autor o tal evento en tal momento o festival, sino como un evento que pertenece al lugar en el cual la gente se reconoce y va porque ahí pasa algo. Esto se tiene cada vez menos en Europa y en otros lados. El teatro es un encuentro, pero, a diferencia del fútbol, las butacas suelen estar vacías. Creo que la comunidad se va a volver a unir; es la alternativa para poder aportar algo que ahora no aportamos más. Y en eso, el teatro estará presente.