

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES

**Enrique Ballesté: Construcción de un archivo personal  
y una memoria colectiva**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN CIENCIAS SOCIALES**

P R E S E N T A :

**ARGELIA EK BALLESTÉ VIVEROS**

DIRECTORA

**DRA. LILIANA GARCÍA SÁNCHEZ**

Ciudad de México, junio de 2024.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

# AGRADECIMIENTOS

Al teatro popular e independiente, y a todas y todos lxs trabajadorxs, creadorxs y creyentes de este oficio que tanto han hecho por plantear una forma distinta de vivir en esta tierra.

A mi madre Abigail Viveros Espinosa por darme la vida, la pasión por los libros, y el baile.

A mi padre Enrique Ballesté Gálvez por ser mi primer maestro, por enseñarme a cantar y por fomentar en mi el humor y el llanto...

A todxs los integrantes del grupo Zumbón con admiración y agradecimiento por su testimonio en la tesis y por su acompañamiento en mi vida, incluso aquellos que no pudieron dar testimonio, por diversos motivos: José Antonio Herrero del Rello "Tonino", Víctor Fernández, Fernando Morales, Francisco Muñoz "el pantera". Ernesto López, Moisés Rodríguez "Budy", Antonio Sámano, Manuel Arista, Alejandro Escobedo "el huevo", Rubén Moreno, Patricia Aguirre, Martha Quezadas, Mireya Vidales, Silvia de la Torre, Roberto Villaseñor.

A cada una de las personas que colaboraron en esta tesis con su testimonio, sugerencias, compartiendo material visual y escrito, esperando no se me escape ningunx: Checo Valdez por su amistad atemporal, las pláticas y por otórgame la noble insignia de la anarquía en mi adolescencia, a Efraín Herrera, por acompañarme en varios procesos creativos, Martha Toriz por sus increíbles textos y la confianza otorgada a mis trabajos, Fernando de Ita, Gustavo Martínez Arias, Selma Beraud por ser musa, Adrián Carrasco, Jesús Coronado, Alejandro Montaña y familia, Anadel Lynton maestra de la vida, Sebastián Liera, Fernando Morán, Cecilia Apletton, Mario Galindo, Eduardo López, El guajolote, Arturo Torres "El Churro, Humberto-Boby por tanta complicidad y aceptación a mi persona, en tiempos caóticos, Fernando Moran "Zurdo" y Martha Aguilar, Ricardo Hech por compartir su espacio y amistad para culminar este trabajo.

Al colectivo La Lleca por aportar tanto en mi formación política, feminista y performática

A mis familias que han sido férrea compañía en mi camino educativo y que con sus herramientas lúdicas y teóricas han confiado en mí, para que sea una mujer que sume a sus familias, a su comunidad y a su país, con ellxs todo, sin ellxs nada, de lado materno las Viveros: abuelita Paula, tía Guadalupe, tía Coco, tía Sofía, tía José, y a toda mi manada de primxs y sobrinxs; del lado paterno lxs Ballesté: a mi abuela Margot, tía Nury y tía Meche, a mi triada de primos Andrea, Nuri y Gustavo.

Al Centro Académico de la Memoria de Nuestra América-CAMENA y a la historiadora y amiga Bettina Gómez por cobijarme durante mi servicio social, embarazo y brindarme su sabiduría en cuanto a la ciencia de la archivística.

A lxs maestrxs que acompañaron mi proceso en la UACM, y a lxs lectores y cómplices para que esta tesis viera la luz: Mtro. Itzam Pineda, Dra. Daniela Rawicz y al Dr. Raúl Torres.

A mi entrañable Universidad Autónoma de la Ciudad de México- UACM en especial sede San Lorenzo Tezonco por generar un lugar de estudios donde me sentí parte y donde pude ser libre para estudiar.

A la Familia Rodríguez Ochoa por permitirme ser parte de su lucha y volver a mirar libre a mi compa Fernando alias Morgan.

A la maravillosa Dra. Liliana García por ser mi maestra, por llevarme de la mano en este mundo de la academia, por dirigir mi tesis y creer en mí, en mis letras y su composición en el papel.

A mi hijo Centli Martí por haberme otorgado con su existencia los superpoderes que solo las mamás poseemos.

A mi comadre Livia por tanta contención amorosa durante todos estos años de tesis (jajaja).

A mis amigas Aura, Kayani y Ximena, por ser.

A Chio ahora polvo de estrellas que baila a ritmo de reggea.

A Zapata por recordarme que la tierra como el amor es para quien la trabaja.

A lxs necixs del mundx, nombrando así a las personas que nos aferramos a un ideal, a un proyecto, a una forma de respirar la vida, a nuestro ritmo, bajo nuestras propias concepciones emotivas y también teóricas de vivir, aunque estas vayan en contracorriente de lo establecido, o sean incorrectas o imposibles...

# ÍNDICE

<b><u>Introducción</u></b>	<b>8</b>
<b>El problema de investigación</b> La construcción de una vida creativa reflejada en un archivo	<b>14</b>
<b>Marco metodológico</b>	<b>15</b>
<b>Marco teórico</b> La Memoria como refugio del arte popular	<b>21</b>
<b>Memoria, recurso indispensable para seguir andando los caminos despiertos</b>	
<b>Teatro y Memoria</b> <b>El Teatro Popular presente en el tiempo</b>	<b>25</b>
La Carpa. 1930 El teatro de Coapa. 1955 El teatro de la CONASUPO. 1971 El Teatro Popular de México. 1973	
<b>Estado de la Cuestión</b>	<b>30</b>
<b><u>CAPITULO I</u></b>	<b>37</b>
<b>Arte popular: Resistencia contra el poder</b> <b>Pausa y Recapitulación</b> <b>Antes de sapo ajolotito</b> <b>Margot y Sebastián ¿Cómo se conocieron?</b> <b>Enrique joven</b>	
Disco Fantoche, 1973 Disco Crónica, 1975 Zumbón Grupo - el disco blanco, 1980 Las Prohibidas de la W, 1992 Canciones Ballesté, 1998 Canciones de Teatro, Poetas Años XX, 2001 Ballesté Canciones, 2009	
<b><u>CAPITULO II</u></b>	<b>70</b>
<b>“De padres cantores, hijos jilgueros” ¿De dónde venimos?</b> <b>Definiciones y posicionamientos</b> <b>La producción teatral colectiva:</b>	

**TEATRO INMEDIATO:**

La Tortuga pelona, 1974  
La Familia Chumada, 1975  
La Junta Nacional de los Ratones  
Gringo El Dragón, 1976  
Mexicanos al grito de Guerra, 1976  
El papá de las Conchitas, 1976  
Diputado o ¡Ay calacas y Palomas!, 1977

**TEATRO NECESARIO:**

Tropicópera, 1975  
Traición, 1977  
Anastas o El Origen de la Constitución, 1979  
La Carpa Nacional, 1988  
¿Por qué el Sapo no puede correr?, 1978  
Cuentos Chinos, 1980  
Los Flores Guerra, 1985  
Puente Alto, 1988  
Lotería de Pasiones, 1987  
¡Ay me duele el buen doctor!, 1987  
Sin Explicaciones, 1988  
Buitres y Chacales, 1990  
Las Prohibidas de la W, 1994  
Tres Héroes, 1992  
Perico y Marranilla de 1992  
Las Frutas, 1993  
El ratón de biblioteca, 1994  
Respira Discreto, 1995  
Eurídice, canción medio triste en cuatro estaciones y un epílogo, 1996

**CAPITULO III**

**Zumbón, grupo de teatro y música. La experiencia de sus miembros  
Cuando los sujetos hablan:**

**José Antonio Herrero del Rello “Tonino”**

Los estudios y el Rock  
Rebelarse a finales de los 60s  
Encontrar en el teatro un cauce  
El surgimiento del Zumbón  
La experiencia en Lerma  
Sobre la independencia económica teatral  
Montajes  
Tonino, Enrique, entre ellos

<b>Abigail Viveros Espinoza</b>	<b>112</b>
El mundo del teatro popular	
Llegar al Zumbón	
El público y los espacios	
El teatro y la música del grupo Zumbón	
<b>Moisés Rodríguez “el Budy”</b>	<b>119</b>
El teatro y la política	
Enrique y el teatro	
El teatro. Lo primero que hicieron juntos	
La metodología de Enrique	
El contexto político	
Zumbón y el quehacer político	
<b>Manuel Arista</b>	<b>124</b>
Toparse con el teatro	
Libros en libertad	
Con los Zumbones	
<b>Antonio Sámano</b>	<b>128</b>
Conocer a Enrique	
Los primeros montajes juntos	
La metodología y lo político	
Públicos y disfrute	
Lo que distinguía al Zumbón	
<b>Víctor Fernández</b>	<b>132</b>
Aprendiendo en los talleres	
El paso por CLETA	
Conocer a Ballesté	
La metodología de Zumbón	
Vivir del teatro	
La separación de CLETA	
El final del Zumbón	
¿El arte transforma?	
<b>Francisco Muñoz “El Pantera”</b>	<b>139</b>
Optar por el teatro en tiempos radicales	
Enrique y los Zumbones	
El método Zumbón	
Lo que hacía diferentes a los Zumbones	
<b>Ernesto López</b>	<b>145</b>
<b>Argelia Ek Ballesté Viveros</b>	<b>147</b>

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>156</b>
<b>Aquí y Ahora</b>	<b>163</b>
<b>¿Para qué regreso?</b>	<b>166</b>
<b>NOTAS</b>	<b>168</b>
<b>NOTAS A LA INTRODUCCIÓN</b>	
<b>NOTAS AL CAPITULO 1</b>	
<b>NOTAS AL CAPÍTULO 2</b>	
<b>NOTAS AL CAPÍTULO 3</b>	
<b>NOTAS A LAS CONCLUSIONES</b>	
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>170</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>171</b>
<b>DISCOS</b>	
<b>FUENTES ORALES</b>	
<b>FOTOGRAFÍAS</b>	

## Introducción

Esta tesis tiene el objetivo de dar a conocer el trabajo del dramaturgo mexicano Enrique Ballesté Gálvez y del grupo de teatro y música Zumbón. Abordo este tema desde la trayectoria de Enrique niño, joven, adulto, viejo, su formación familiar la cual fue significativa para su inspiración, así como sus influencias musicales, literarias y políticas. Su primera obra, publicada en 1965 marca el inicio en su oficio de dramaturgo, para darle espacio y aire a su voz de compositor de su tiempo, para encontrar y vislumbrar que él quería escribir teatro para un grupo y ahí viene entonces la formación del Zumbón en 1974, que viviría múltiples peripecias y magias para culminar en el término del grupo en el año 2000 y la muerte del dramaturgo en el 2015.

Ballesté no solo dedicó su vida a escribir obras de teatro; también fue compositor, dirigió grupos de teatro, actuó y ejecutó diversos instrumentos para sus composiciones: guitarra, saxofón, armónica, flautas e instrumentos percutivos que él mismo diseñaba. Su quehacer artístico estuvo marcado por el exilio español que trajo a su padre republicano con su mundo de ideas a tierras mexicanas, por el movimiento estudiantil de 1968 y por ser parte de la creación del movimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, CLETA en 1973, del cual surgió el grupo Zumbón. Es por eso que la obra de este creador despliega todo un contexto histórico que nos muestra en general cual era la pulsión de los jóvenes de esa época, cuál era su postura ante las reglas que el Estado imponía y las estrategias que estos hombres y mujeres generaban desde el arte y la cultura, para hacer frente al sistema que venía reprimiendo a los jóvenes desde la matanza en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 o el Halconazo el 10 de junio de 1971, por mencionar dos hechos de represión contundentes, uno detrás de otro contra los jóvenes mexicanos, los cuales buscaron vías de acción directa para enfrentar la situación:

Toman las armas estudiantes radicalizados, protagonistas del inicio de la debacle de las clases medias, adolescentes hermanados por las matanzas del 68 y del 71, así como por otros movimientos universitarios golpeados en Michoacán, Puebla, Nuevo León, Chihuahua, Jalisco y Sinaloa. Una buena parte de esta juventud ha desertado del Partido Comunista por considerarlo rebasado por los hechos sangrientos. Creían que había que cimbrar el sistema, derrocar a la burguesía no por la vía pacífica y parlamentaria que planteaba su partido, sino como pretendía hacerlo la juventud revolucionaria de Sudamérica.<sup>1</sup>

En este clima político surge este grupo de jóvenes sobre el cual indaga mi tesis. Ellos decidieron organizarse y manifestarse a través de las artes escénicas, participaban en mítines, marchas, tomas de espacios, volanteaban e informaban, pero no eran los líderes estudiantiles, ni formaban parte de algún grupo guerrillero, ellos se pintaban la cara de payaso, tomaban una guitarra y se paraban afuera del mercado a informar a través del teatro callejero.



1. **Gringo el Dragón.** Actor Moisés Rodríguez "Budy"

En este trabajo indago y escribo sobre la forma de organización y el trabajo de estos muchachos y muchachas de los cuales surgieron diversos grupos de teatro, música, danza, pero me centro en el Grupo Zumbón, el cual tuvo mayor trayectoria, reconocimiento y apostó por un trabajo colectivo, autodidacta y con más rigurosidad en sus contenidos que en sus formas. En el capítulo 2 profundizo sobre esto.

Para este trabajo recurrí como una de las líneas de investigación a la experiencia autobiográfica: mi relación con el dramaturgo y el grupo. Sobre esta propuesta de escritura profundizo en el marco metodológico, ya que, desde que

tuve uso de razón, fui parte de los procesos creativos de ambos; Enrique mi padre y Abigail Viveros mi madre, eran miembros del grupo y los otros fueron designados como mis tíos y tías, aunque no fueran sanguíneos, así fue como me tocó ser su aprendiz, sin yo quererlo, pero era lo que había, la forma de educación a la que accedí y a la larga supe que era la forma de educación a la que le apostaban, así que me utilizaban como comodín en sus puestas en escena cuando necesitaban de un enano o un niño o cuando era necesaria una voz infantil para gritar o cantar. Me enseñaban lo que tenía que hacer, ensayaba un par de veces y a la escena o al estudio de grabación, así mi infancia. Es decir, este trabajo tiene “lo vivencial” como una de sus principales fuentes de conocimiento acerca del tema, podría decirse que es una investigación en primera persona, así como si se conjugara un verbo: yo miré, yo miro, yo miraré. Así es como incorporo y adapto a este trabajo el concepto de “poner el cuerpo”, que adopté en 2009 con el colectivo La Lleca, que trabaja feminismos y masculinidades a través del performance con hombres y mujeres en estado de reclusión. Ellos retoman la noción de un texto de Francesca Migliavacca.<sup>2</sup> Yo lo aprehendo en este sentido: ser partícipe de la experiencia a través de lo emocional, en este caso no puedo deslindar mi emotividad del tema: “la inteligencia movida por la energía del corazón”.<sup>3</sup>

Este es un trabajo que tiene tres fuentes muy claras:

- Las entrevistas a los partícipes de este proceso, de esta historia.
- El archivo Ballesté- Zumbón, el cual contiene fotos de toda calidad, tamaño y tipo, programas de mano, textos originales de los procesos de creación, libretas personales de mi padre: un universo, las obras de teatro, carteles, audios, videos etc., que van adquiriendo otro sentido y significado a medida que se van develando, cuando pasan a través de mis ojos y memoria, pues hay datos que nadie más entendería si no estuvo en el momento retratado, vivido o platicado, así como del acceso y familiaridad que tengo con los actores y materiales, por eso mi mirada, la relación con el material del archivo y con los sujetos será la tercera fuente directa.

Esta forma de trabajo es una constante en toda la tesis, podría decirse que es una de las bases metodológicas para abordar el tema, pero va respaldada de los datos duros, de los conceptos teóricos y del contexto histórico social; por

ende, la tercera fuente es mi memoria que se cruza con todos estos objetos, palabras y se teje con la memoria de los otros.

Es por eso que: Yo, Argelia Ek Ballesté Viveros, hija de Enrique Ballesté Gálvez y de Abigail Viveros Espinosa, estudiante de la carrera de Socioantropología de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México– UACM San Lorenzo Tezonco propongo:<sup>4</sup> con la tesis “Enrique Ballesté: Construcción de un archivo personal y una memoria colectiva”, hacer una revisión sobre el trabajo de este dramaturgo y de este colectivo teatral y musical, el cual realizó su trabajo de grupo a partir de tres bases fundamentales: la creación colectiva, la autodidaxia como metodología, la anarquía como principio para ser un grupo independiente y a partir de esto incidir en su tiempo. Cuando hablo de “su tiempo”, me refiero al siglo XX y en específico a partir de 1960, cuando México entraba en una etapa de convulsión, pues los antiguos sistemas de formas de vida, de relación entre familias, entre las autoridades académicas y el estudiantado, estaban ya entrando en un estado entrópico, que no permitía fluir ni para un lado, ni para el otro; las ideas costumbristas chocaban con las nuevas ideas liberales que los jóvenes proponían y el Estado solo reprimía con violencia las iniciativas de los jóvenes. Entre los años sesenta y setenta el grupo Zumbón trabaja y se desarrolla, tanto al interior del suelo mexicano, como en Centroamérica, Sudamérica y algunos países de Europa. Esta transformación estaba sucediendo a la par y tenían la conexión de intercambio entre la población joven, flujo e influencia en el ideario político y artístico; de esto escribiré en posteriores capítulos.

De este modo, busco contextualizar los motivos de creación individual y grupal de los actores de mi tesis, centrándome en un tiempo específico: 1960-2015, período a lo largo del cual reconstruyo cronológicamente la historia del grupo para darle presencia a un segmento de la historia del movimiento artístico-político mexicano que surgió desde 1965 con Ballesté y sus primeras publicaciones, después en 1975 la primera generación del Zumbón; 1984 la segunda generación; 2000 término del grupo, para que Ballesté siga creando hasta el 2015, año en el que fallece.

En este trabajo indago sobre el surgimiento del Grupo Zumbón, rescatando sus recuerdos y también sus olvidos; entendiéndolos como parte de una gran generación que se gestó en los años sesenta, producto de la influencia de los

distintos Centros Libres de Experimentación Teatral y Artística – CLETA que trabajaban alternativamente en los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH), espacios fundamentales para este proceso de politización a través de las artes y de los cuales surgieron parte de los zumbones.

Para recabar esta información la entrevista fue una herramienta vital, tanto desde los participantes en primera línea en la historia, como todos los personajes antagonistas, así como referentes, es decir de lo micro a lo macro. Indago cómo cada uno de los zumbones tiene su propia historia particular que los hizo incidir y tomar el teatro como su forma de vida, y cómo ya en colectivo, formaron un grupo para luego ser parte de un movimiento artístico-cultural de jóvenes, que tocaron a varias generaciones de niños, niñas, estudiantes y públicos diversos que los vieron y que en el presente guardan memorias de ellos.

El archivo en ciernes de Enrique Ballesté Gálvez, es una de las fuentes principales de esta tesis y que la fundamenta metodológicamente, conformado con: fotos, volantes, carteles, boletos, notas de periódicos, videos, diapositivas, libretas de trabajo, manifiestos, dibujos, partituras, audios, premios, los mismos textos dramáticos y memorias personales que se tienen de las trayectorias, tanto del grupo Zumbón, como de Enrique, los cuales en 2017 se compilaron en una antología doble: “Antología Dramática: Enrique Ballesté I y II”.<sup>5</sup>

El proceso de construcción del archivo lo comencé desde que Enrique vivía, pues era yo a la única persona a la que le dejaba “meter mano” a este espacio, aunque sea para tirar la papelería; yo aprovechaba para apilar por géneros el material: libros, papelería suelta, casetes, DVDs, etc.

En 2012 Enrique sufrió una enfermedad cardiovascular, y quedó hemipléjico del lado derecho del cuerpo, no pudiendo valerse por sí mismo; aun así, continuó escribiendo y en el 2015 volverá a ser parte del Sistema Nacional de Creadores Artísticos. Es en ese 2012 que comienzo a trabajar de manera formal el archivo Ballesté, cuando se desmontó por completo el departamento donde vivía el maestro Enrique, incluyendo su cuarto donde escribía, creaba y donde por años alojó todo el material que generaba en su quehacer individual y colectivo. Enrique vivió allí desde 1988, (donde también vivió su padre Sebastián Ballesté Marquet), ahí escribió varias de sus obras como: **Cómico, Siberia, Años**

**Después;** y compuso varios de sus casetes y CD's musicales: "Las Prohibidas de la W", "Canciones Ballesté", "Poetas Años XX", etc.

Mi marco metodológico describe el proceso de formación del archivo, así como las preguntas que me surgieron frente a este trabajo: ¿Qué hacer con este material más allá de clasificarlo? ¿Cómo clasificarlo? ¿A quién más aparte de mi puede interesarle esta historia?

En el marco teórico-conceptual escribo sobre la necesidad de generar una memoria o las memorias desde otro lugar distinto al oficial, lo cual es una variable fundamental en este trabajo en sus tres tiempos: pasado, presente, futuro, así como de manera personal, como parte de una generación de hijos o hijas que fuimos partícipes de este proceso, y parte también de un pasaje no contado de la historia de las artes escénicas mexicanas de la izquierda. Otras variables que intervienen en el marco conceptual pero que desarrollo en el segundo y tercer capítulo, son las relativas a la resistencia como una forma de sobrevivencia de los jóvenes y de sus ideas generando así resistencias creativas; ello les llevó al teatro callejero, el teatro independiente, teatro político-social, tercer variable de este trabajo que tiene varias aristas, y por último el contexto político social donde se encontraban los jóvenes, entre ellos Enrique y la necesidad de encontrar un discurso alternativo a través de las artes, de modo que este movimiento artístico popular era parte de un devenir histórico irrepetible, es ahí donde entra la historia de vida de Enrique Ballesté Gálvez, como veremos en el capítulo 1.

En el Capítulo 2 escribo sobre el trabajo que se realizó en los Colegios de Ciencias y Humanidades-CCH, como parte de la itinerancia del CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística), del surgimiento del grupo Zumbón y sus planteamientos sobre teatro popular, su definición como grupo independiente, así como de la teoría que generaron a partir del *teatro necesario* y el *teatro inmediato*. Observo su postura artística frente a las posturas políticas y por último ofrezco un breve análisis del contenido de su repertorio teatral. En el Capítulo 3, son los sujetos los que hablan y cuentan su historia, a partir de las diversas entrevistas que he realizado tanto a la primera generación de 1975 como a la última que comenzó aproximadamente en 1980, memorias que contextualizan la tesis.

En esta historia me tocó ser observadora-participante siendo hija, sobrina, alumna, comodín, actriz y cantante; con estas herramientas y las antes mencionadas, pretendo reconstruir un pasaje que nadie ha contado, ni ellos mismos, pues se les ha olvidado y he tenido que escarbar en este olvido. Por último, a manera de tejido fino que va hilando con su métrica y melodía la historia, en el Capítulo 3 las canciones de Enrique Ballesté irán uniendo los eslabones de cada anécdota, como si se tratara de una gran obra de teatro musical. En el cierre, reflexiono sobre las virtudes y potencialidades actuales que tiene el teatro popular, comunitario e independiente como herramienta transformadora de los entornos donde este se desarrolla, así como recapitulo mis preguntas generadoras de la tesis.

Esta tesis es un homenaje al trabajo y legado artístico que el Grupo Zumbón dejó y que compartió con varias generaciones de niños, niñas, familias, mujeres y hombres mexicanos de distintos estratos y condiciones sociales. Historia de la que fui parte y que por deber ético comunal me pulsa compartir con quienes estén dispuestos a leerla. Es así como dejo este documento para que pueda ser consultado, investigado, criticado, así como motivación para posteriores investigaciones.

## **El problema de investigación**

### La construcción de una vida creativa reflejada en un archivo

El proceso para delimitación de este trabajo de tesis de licenciatura ha sido largo y se fue gestando a través de los tres seminarios de tesis que llevamos en la carrera. Los tópicos sobre los cuales quería hablar eran: artes escénicas y trabajo comunitario, el arte como forma alternativa y transformadora para la educación y las resistencias que el tiempo y los contextos presentaban para estas labores. Una primera propuesta fue un recorrido histórico del surgimiento del arte en la vida del ser humano como una forma de crear cultura-comunidad, estableciendo un diálogo dicotómico entre alienación y resistencia a ésta. La segunda propuesta era un manual para aplicar el uso de las artes en la educación primaria, pero esto es un trabajo de toda la vida y en realidad no es una tesis, sino una propuesta metodológica. Y la tercera, la cual iba acercándose más al tema final, lo titulé así: “El arte como herramienta para la

educación. Teatro mexicano; formas de vida a finales de los 60 principios de los 70"; y pretendía vincularlo con la teoría de los sistemas de Niklas Luhman, para plantear que los jóvenes, en particular la generación de octubre de 1968 necesitaba una válvula de escape para desarrollar nuevas formas de pensamiento, pues el sistema en el que se hallaban resultaba viejo, caduco y no había espacios para todo el caudal ideológico que los jóvenes traían consigo; al contrario, los querían seguir metiendo en su antigua regla, motivo por el cual surgieron varios movimientos de los cuales hablaré brevemente más adelante, en donde los jóvenes se organizaron por la vía de las armas y otros por la vía de las artes, para ser escuchados. "¿Cuántos cambios era necesario identificar para que todo observador coincidiera en asentir que la sociedad antigua había tenido unas estructuras que ya no operaban ni emergían en la nueva sociedad?"<sup>6</sup>

Pero la investigación iba a ser muy amplia, por lo tanto, había que acotarlo y hablar de lo que yo sabía y con el material que tenía, y sobre todo ahondar en la propia memoria, pues la sincronía me hizo ser partícipe de la vida, de los procesos creativos y de las variadas presentaciones del grupo de teatro y música Zumbón desde 1982 hasta su disolución a finales de los 90. Particular historia de la que nadie había escrito, ni ellos mismos, pero para llegar a acotar el tema pasaron un par de años y circunstancias y así entender la importancia que tiene el concepto de memoria en esta tesis, de la cual hablaré al final de este capítulo, tanto la propia como la colectiva.

## **Marco metodológico**

**Para llegar al número tres,  
tienes que contar primero al uno y luego al dos,  
no puedes saltar del uno al tres, para llegar a este, no corras...**

E. Ballesté

El reto: Escuchar la voz de las personas que fueron parte de esta historia, así como encontrar el significado de los objetos: papeles, libretas, cuadros, fotos, máscaras, instrumentos e infinidad de curiosidades que tengo bajo mi custodia y que pasarían desapercibidas si no hubiera afinado el ojo en el arte de mirar el detalle, de ir más allá del objeto en sí, interrogarlo y encontrar el discurso simbólico que el objeto guarda y contiene detrás de su forma material,

conectándolo con los sentipensares que estos evocan para los involucrados en la historia. Por ejemplo, Enrique coleccionaba distintos objetos que para mí resultaban una curiosidad: soldaditos de plomo, bailarinas guapachosas y nalgonas que se contoneaban al girar una manivela; sapitos de cerámica de diversos tamaños y en diferentes posturas; monedas de todo el mundo, pequeñas, máximo de 4 cms.; radios de pilas de distintos tamaños; alcancías con forma de globo terráqueo; fotos infantiles que colocaba de manera estratégica según el día; juguetes de alambre para armar y desarmar; figuras de palma como ciclistas, jirafas, pelotas, etc. Esto podría parecer una simple filia a coleccionar objetos, pero cuando conoces el teatro y las composiciones de Ballesté, puedes deducir que son los personajes de sus obras o las figuras poéticas en las que se inspiraba para sus canciones, como el sapo fanfarrón del **Popol Vuh**, el sargento Gonzalo Téllez de **Puente Alto**, las rumberas en sus distintas facetas de la **Carpa Nacional**. Su amor por el universo de la radio dio lugar a dos montajes-guiones radiofónicos que le merecieron un premio en 1985; **Santa Rosa** y **Las prohibidas de la W**, este último es un disco de 35 mm de canciones; o la canción de: *“es esfera el mundo, la cabeza circular la panza redonda blanda, la cola curva central”* ... Ninguno de estos objetos era una casualidad, más bien era y es el espectro creativo que se podía develar para los que quisieran ir más allá del caos de su habitación.



2. Cartel que se hallaba en la pared del cuarto de Enrique. De Carlos Gálvez.

De ahí que entre las fuentes medulares para este trabajo están los documentos de mi padre, a los cuales desde muy jovencita tuve acceso de manera orgánica como una pequeña fisgona de los espacios adultos, luego de adolescente era la única que tenía acceso a este espacio para ordenar el desbarajuste durante sus ausencias de montaje o giras, asimismo, casi toda la memoria de la familia estuvo en mis manos y en consecuencia toda esa historia de la línea paterna, lo cual me permitió realizar conexiones de sentidos, para diversos trabajos futuros, por eso es muy importante resaltar que esta tesis se escribe en gran parte desde la primera persona, no solo desde mi voz sino desde las voces de los diversos involucrados y desde lo afectivo, tratando que a partir de ahí se pueda generar una teoría particular que surja desde la verdad de lo subjetivo con nombre y apellido, no desde una verdad oficialista de academia que se aprende en un libro de texto, tema en el cual profundizaré más adelante: “Precisamente el discurso de la memoria y las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo se articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación”.<sup>7</sup>

Cuando enfermaron mi padre y mi abuela, su departamento tuvo que ser desalojado y fue todo un proceso de aprendizajes técnicos en cuanto al resguardo de documentos e información. El material que se encontraba en su cuarto se metió en cajas de cartón lo más ordenado posible, por géneros y características físicas, para que los materiales no se maltrataran y al momento de organizarlos fuera más sencilla su recopilación; estos se trasladaron a un espacio seco y seguro. Este material fue acomodado de forma empírica en el piso en pequeños montones, de acuerdo a sus características; primero las fotos las cuales venían pegadas unas con otras por descuido, otras estaban rotas o no tenían fecha, ni nombre de la obra o situación, así que no sabía cómo registrarlas, pues por tiempo de producción de salida no conozco todo el material con el que estaba trabajando, así que recurrí a Abigail Viveros Espinosa, quien se incorporó al grupo alrededor de 1974 y me ayudó con esta información, la dinámica era: le enviaba una foto del material y ella me mandaba el dato exacto o aproximado. El siguiente paso fue capacitarme sobre cómo conservar las fotos para que estas no se siguieran maltratando, así como todo el material. Y en este caso quien me auxilió fue Bettina Gómez, historiadora que

trabaja en el Centro Académico de la Memoria de Nuestra América-CAMENA y donde realicé mi servicio social. Así fue como las fotos fueron puestas en sobres de papel manila y entre cada una de ellas, papel de china blanco, para que estas no se pegaran, previamente fueron escaneadas y archivadas digitalmente. Se hizo lo mismo con los programas de mano, volantes y textos dramáticos que se encontraban en su totalidad, se escanearon y se guardaron en sobres; los textos dramáticos y manifiestos se transcribieron. El material clasificado se metió en cajas de plástico corrugado y los carteles o material de mayor tamaño en carpetas de diseñador. Así como el material aún por digitalizar: sus libretas de trabajo, papelería sobre variados temas: cartas de apoyo, acuerdos económicos, manifiestos, ejercicios escénicos, etc. También están resguardados en cajas de polipropileno, los cuales pretendo terminar de escanear y archivar este 2023; los premios físicos están nombrados como “archivo imaginario”; y así poco a poco es como he ido aprendiendo a cuidar, guardar y preservar la historia de Enrique, los zumbones y anexas.

Antonia Heredia en su libro *Archivística General, Teoría y Práctica* los define como: Uno o más conjuntos de documentos sea cual sea su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos o para servir de fuente de historia.<sup>8</sup>

Describo este proceso porque al estar escaneando por las noches y en soledad, una por una las fotos, surgieron las siguientes preguntas ¿Qué hacer con este material más allá de clasificarlo? ¿A quién más aparte de mí, puede interesarle esta historia? Hablando con Itzam Pineda, antropólogo y uno de mis profesores de la carrera en la UACM, me comentaba que: “...el trabajo que vienes haciendo es importante pues estas dejando un segmento de la historia limpio, en orden, para que lo estudie quien quisiera hacerlo y esto en el campo de la investigación es de gran ayuda”.

Así fue como comenzó a tomar sentido y forma el Archivo Enrique Ballesté, y lo nombraré con la siguiente nomenclatura **A=EB** durante este trabajo.



3. La junta Nacional de los ratones. Actriz Abigail Viveros Espinoza.

Tengo un compromiso con la construcción de este archivo, pues nadie más va a venir a realizar esta chamba, nadie más va a desentrañar la información que contienen las fotos y documentos y su conexión entre ellas; a leer las entrelíneas que se escribieron entre cada papel y cada libreta, una por ser piezas de diversos rompecabezas y dos por la cercanía que tenía con los integrantes del Zumbón. Se trata de mi madre, mi padre, mis tíos; yo conocía los códigos y *gags* que manejaban los zumbones, quienes en su mayoría hoy rondan los setenta y sesenta años y su memoria es una ejemplar pieza que hay que ir restaurando de forma individual y colectivamente. Así, mi tesis delimitó su objeto de estudio, en vez de hablar de forma general sobre arte popular y resistencia en los sesenta, tenía que reconstruir el trabajo del grupo Zumbón; su contexto y su origen. Para ello, contaba con el archivo en ciernes y los sujetos que pertenecieron a este movimiento y sus evocaciones como elemento a escuchar y estudiar. Realicé entrevistas individuales a José Antonio Herrero del Rello “Tonino” y transcripción de sus textos personales; a Abigail Viveros Espinosa, Víctor Fernández Rueda, Antonio Sámano, Manuel Arista Roldan, Francisco Muñoz “El Pantera”, Ernesto López Iturbe, Moisés Rodríguez “Budy”, Nury y Mercedes Ballesté sus hermanas, y realicé un grupo focal con Tonino,

Abigail, Víctor y Francisco; también utilizo entrevistas que Liliana García realizó a Enrique Ballesté y otras que transcribió de programas de radio; pero una constante son mis memorias personales que tuve con Enrique, como el epígrafe de este capítulo, que no solo sustentan esta tesis, sino mi vida.

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común.<sup>9</sup>



4. **Perico y Marranilla.** Actriz Argelia Ek Ballesté Viveros.

Pero aún me preguntaba ¿Por qué era necesario realizar una memoria de este grupo y este movimiento artístico popular? En parte porque esta historia es la mía, me significa como una de las hijas de los muchos hijos nacidos dentro de este movimiento artístico-político, con las libertades de pensamiento que estos quisieron transmitirnos, con el teatro y la música como eje educativo, con el ir y venir de un grupo itinerante, con las carencias económicas y la ética que el vivir del teatro obliga; miro hacia atrás y no puedo desligarme de este contexto en mi formación, está en mí y en mi manera de construir el presente en distintos ámbitos de desarrollo y en otros muchos que la vivieron, pero que no está escrita, no existe una memoria tangible, solo evocaciones, anécdotas, recuerdos. Entonces lo pertinente es escribirla, para que no se quede en el olvido, el olvido histórico al que recurre el Estado, los poderosos y sus mecanismos de coacción para seguir dominando sobre y contra el pueblo, profundizaremos brevemente más adelante en esto. Por lo anterior, esta tesis pretende combatir el olvido, el

mío, el de los zumbones y público que los vio en distintos espacios del país, e incrementar la información existente sobre el movimiento artístico popular que surgió en los sesenta y en específico el trabajo del grupo de teatro y música Zumbón. Además de que con este documento y el archivo Enrique Ballesté se crea una nueva fuente de investigación para el público en general y futuros estudiosos del tema.

## **Marco teórico**

### La Memoria como refugio del arte popular

En el proceso de ir caminando sobre este tema de la búsqueda del teatro y lo popular, en específico del teatro, y en el ir construyendo este archivo, me surgen las siguientes interrogantes, la primera referente al hecho teatral en sí, y las siguientes enfocadas directamente a los sujetos:

¿Cuál es la importancia del teatro en la conformación de una sociedad?, ¿Por qué optaron por el teatro como vía de resistencia estos jóvenes de los sesenta?, ¿De dónde vienen los integrantes?, ¿En qué contexto político social se hallaban como jóvenes?, ¿Cuál era su formación política-social y artística, particular-colectiva y familiar?, ¿En qué momento y por qué motivos se prepondera el arte a la política?, ¿Cómo fueron encontrando las herramientas y características que definirían el teatro y la música del grupo Zumbón?, ¿Por qué se ha luchado tanto tiempo por darle un lugar en lo académico al teatro? ¿Qué sentido tiene escribir esta tesis y seguir defendiendo que el teatro es necesario para crear una sociedad más solidaria y equitativa?

### **Memoria, recurso indispensable para seguir andando los caminos despiertos**

La realidad en la que vivimos aquí y ahora es lo único a lo que nos tendríamos que asir, soltar el pasado y el futuro, para vivir en el presente y así no sufrir la ansiedad del pensamiento en fuga, pero la realidad en la que habitamos en las sociedades modernas, nos obliga a tener memoria, a no olvidar y por consecuencia a recordar. En este país donde pareciera que vivimos en un estado de democracia, donde todos tenemos las mismas oportunidades para trabajar, estudiar, ir al doctor, acceder al arte y la ciencia, pero que, en la práctica, en el cotidiano nos da muestra de que vivimos en una oligarquía,

donde unos pocos son los beneficiados y el que no está de acuerdo con esta forma de distribución y acción de la sociedad es reprimido bajo la bandera de la legalidad, en aras de mantener la armonía social. Se vuelve imprescindible una revisión al pasado, para entender que esto es el resultado histórico de las luchas entre liberales y conservadores, los cuales fueron cambiando de nombre, como de bando y la población civil siempre ha estado en medio de estas pugnas, sufriendo las consecuencias. Sabemos que se han ganado terrenos en este andar histórico, pero el aquí y él ahora nos demuestra que aún falta mucho por recorrer.

Las formas como se construye la realidad se encuentran vinculadas a cómo los individuos las percibimos, cómo incidimos para transformarla y, desde aquí, cómo recordamos y elaboramos sentidos del pasado. Los individuos no somos aislados, sino que nos encontramos inmersos en un contexto social que hace que esa construcción de la realidad esté influenciada socialmente, enmarcada en un tiempo y un espacio que también es experiencial en los otros. Por lo tanto, el hecho de recordar algo no solo corresponde a lo más íntimo de lo emocional, sino que incluye, a su vez, las relaciones sociales, las cuales se encuentran en estos procesos de rememoración y olvido. Es así como la experiencia de otros actúa en la experiencia propia y es determinante en los procesos de configuración de la memoria.<sup>10</sup>

Por eso la memoria es un recurso necesario para seguir andando el camino, para no seguir transitando sin dejar huella, ya que esta nos otorga la capacidad para recordar eventos, personas, emociones, fechas, imágenes; recordar desde su sentido etimológico: *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón): de nuevo pasar por el corazón, los hechos que nos cimbraron que nos hacen actuar de cierta forma en nuestras vidas. Hacer uso de la memoria nos previene para no cometer los mismos errores, nos da enseñanza y a la larga quizá sabiduría. Debería ser un ejercicio social, para rescatar todos esos eventos ocultos por el Estado y los gobiernos en turno, los cuales no dicen la verdad de lo acontecido, sino lo que es conveniente para llevarnos por el camino que *ellos* desean a través de su “verdad” o memoria oficial, la cual sería inamovible y quedaría fija en el pasado, para que esta sea la reconocida en el quehacer de construir el futuro. Por eso trabajar con la memoria personal como recurso para conocer el pasado, debería ser un deber comunal pues está sería la que nos represente, la que nos conduzca a tomar una decisión de otra, pues es necesario dar voz a cada uno de los sujetos que participaron de ella, de forma individual o grupal, para construir una que represente al colectivo y que esta sea la que perdure, la que

se transmita, a la que se recurra cuando se requiera estudiar o saber algo del tiempo pasado.

Entonces, ¿Por qué es importante tener memoria?, ¿Qué distingue a nuestro pensamiento el tener la memoria de nuestro lado?

Comenzaré diciendo que nos permite conocer a nuestras y nuestros ancestros, e ir al origen de nuestra génesis, para saber de dónde viene el color de nuestra piel, el idioma o la lengua que hablamos, ¿por qué nuestra nariz es chata o aguileña?, ¿por qué festejamos ciertas fechas del año? Para mí la memoria es la herencia de nuestros abuelos, abuelas y la de sus padres y madres, y así hasta llegar a un lugar que desconozco, pero que me permite ir más allá de donde comencé cuestionando. La memoria es importante porque nos hace generar preguntas y no ejercer hipótesis desde el aire, porque contamos con una base desde donde partir, por ejemplo, las anécdotas de tu abuela paterna que vivió la decena trágica, un diario de la época, una zona arqueológica, o un edificio que sigue en pie, y nos remite a un tiempo y memoria específicos, así libros y muchos más libros y fuentes que consultar. Por eso más vale preguntar que quedarse con la duda, porque el que no habla o pregunta se queda con un vacío informativo, una nada que no aporta, sólo ocupa espacio y cualquier argumento que nos vengan a ofrecer como el único nos resultará como válido. Es esto lo que sucede con los adultos contemporáneos de mi generación, y con las generaciones que vienen detrás de mí; asumimos la realidad inmediata como una verdad de creación espontánea, y no como producto de una construcción histórica; esto sucede a mi parecer por varios factores, que enuncio:

- No hemos sido educados para preguntar, sino para acatar órdenes; hemos perdido el principio filosófico del asombro al hacer preguntas, porque nos da flojera, pena, y no es divertido, pues esto hace pensar y al hacerlo surgen cuestionamientos: ¿Vivimos en una democracia?, ¿Se distribuye equitativamente la riqueza económica en el país?, ¿Debería crecer la matrícula para la educación superior? Pero, ¿quién contesta estas preguntas? El Estado es quien debe de contestarlas, los organismos encargados en crear políticas públicas, legislar, garantizar justicia, generar y otorgar programas de salud y educación; me supongo serían los responsables en contestarlas, pero para ellos el quehacer de preguntar no es conveniente, es mejor mantener al pueblo

sometido en el mundo de la ignorancia, en donde nadie pregunta, en un mundo de conformismo donde la realidad circundante se da por sentada, aunque ésta no beneficie el desarrollo equitativo de las mayorías, y esto se fortalece gracias al siguiente punto:

- Estamos invadidos por diversos medios de comunicación y recursos electrónicos que nos saturan de información, pero que no incentivan nuestro pensamiento crítico, por ejemplo: la televisión ofrece telenovelas donde las historias son burdas, se naturaliza la violencia y se ficciona el amor romántico, por lo cual los crímenes feminicidas, muchas veces calificados de “pasionales” abundan, se difunden mitos sobre la sexualidad, principalmente entre los jóvenes, se les infunde el miedo a sus cuerpos y a la toma de decisiones sobre sí mismos. Los noticieros son tendenciosos según el partido y el color, es la nota; no existen programas que estimulen el pensamiento científico, ni literario. En aras de la libertad de expresión los medios electrónicos liberan videos donde podemos ver normalizados: *bullying*, acoso, desaparición, violencia doméstica, tortura, etc.

Un contexto que nos aliena y nos vuelve dependientes: televisión, radio, *facebook*, *twitter*, etc. nosotros somos los utilizados por ellos, cuando estos deberían ser nuestras herramientas de estudio y consulta.

- ¿Por qué el sistema educativo en que estamos insertos se ha dedicado a borrar de los libros de texto momentos históricos no convenientes para *ellos*? quizás porque se habla de una realidad que no se quiere dar a conocer y mucho menos a las nuevas generaciones. Por ejemplo: el mundo prehispánico, en el segundo año de secundaria se vincula con el mestizaje, las castas y la conquista de México y hasta el tercer grado de secundaria se aborda de una forma más amplia la historia de México. El movimiento estudiantil de 1968 se aborda en el segundo y el tercer año de secundaria, hablando de él como un movimiento de rebeldía juvenil, “por arribita” sin hablar explícitamente de los antecedentes que dieron pie a esta ola juvenil, mucho menos de la matanza del 2 de octubre, ni de los ideales y peticiones de todos estos estudiantes, que eran compartidos y apoyados por obreros, campesinos y sociedad civil e internacional. No les conviene enseñar nuestras raíces, nuestros usos y costumbres, lo que se quiere es formar seres funcionales y productivos, sin raíces. No les conviene educar a una juventud que piense diferente al sistema.

Así es como desde la educación secundaria nos quieren meter en una dinámica de adoctrinamiento, donde seamos serviciales al Estado, desde la primera infancia.

- Porque vivimos de prisa, sin tiempo para escuchar las anécdotas de las gentes mayores, porque vivimos corriendo, hay que producir, si no, no existimos. No nos escuchamos muchas veces entre los miembros de una familia, porque vivimos ensimismados por todo lo anteriormente descrito.

Pero é ahí la paradoja, si seguimos existiendo, creando, estudiando y caminando sin hacer uso de la memoria, en un futuro: ¿Quién conocerá nuestra historia, la presente? La que estamos creando en el aquí y el ahora. Nadie, si no comenzamos a construir de manera colectiva estrategias para conocer nuestro pasado, estrategias para difundir el ejercicio del recordar, como un hecho gozoso de autoconocimiento; si no lo hacemos, nos extinguiremos existencialmente y viviremos como el Sísifo, que sube hasta la punta de la montaña con su pesada roca y al estar en la punta, ésta rodará hasta abajo y así todos los días de nuestra vida, tendremos que volver a comenzar. Por eso, cultivemos el quehacer de conservar la memoria y hacerla colectiva como una herramienta de lucha contra el capitalismo. Porque quien no tiene memoria, no puede ayudar a construir un mejor *país y está condenado a volver a cometer el mismo error*. En ese sentido es que vuelvo el teatro uno de mis temas.

## **Teatro y Memoria**

### **El Teatro Popular presente en el tiempo**

El teatro sobre el cual quiero escribir rompe con los cánones del teatro clásico que se venía haciendo desde principios del siglo XX. Mencionaré algunas características de este para contextualizar: en un foro de forma italiana, con luces, vestuarios, textos de los dramaturgos del Siglo de Oro que por lo general eran europeos, con temáticas costumbristas o fieles al régimen en turno, sin romper la cuarta pared, es decir, sin interacción con el público el cual estaba confinado a su lugar en las butacas y obligado al silencio; pero como en todo proceso artístico, la presencia y búsqueda de un teatro de ideas diferentes y de nuevas formas de comunicación escénica, como un germen en crecimiento estuvieron siempre ahí, hasta llegar a la denominación de teatro popular o teatro

independiente. En este apartado intentaré mostrar de manera sucinta cómo desde los inicios del ser humano racional y sensible hasta nuestros días, las artes escénicas han estado vivas y en constante cambio, siendo parte vital del tejido cultural.

El teatro es una suma de las disciplinas artísticas que el hombre ha descubierto para transmitir sus vivencias: es manifestación de la interacción armónica de dibujo, pintura, escultura, arquitectura, danza, música y literatura, reunión permanente y efímera de las formas de arte que activan la creatividad.<sup>11</sup>

El uso de las representaciones como manera de relacionarse se utilizó desde la hominización como una forma de crear cultura entre pueblos: cantos, danzas, creación de máscaras, pinturas en diversos materiales, manifestaciones silvestres sin moldes, expresión genuina en aras de generar comunicación, teatralidad pura. Desde esos entonces la semilla del teatro ha estado presente. Después vinieron los ritos prehispánicos, con sus elementos míticos y circundantes en la naturaleza: agua, tierra, viento, fuego, etc, atavíos de animales de poder, danzas a las diosas y dioses los cuales eran proveedores del sustento y la fe, generando un espectáculo digno de admirarse. “En el ámbito académico de la investigación teatral, el rito ha sido tradicionalmente vinculado al teatro refiriéndose a las raíces u orígenes del teatro”.<sup>12</sup>

Después vinieron los performances religiosos para evangelizar a los pueblos precolombinos e introducir el castellano como lengua regente; por medio de pasajes litúrgicos religiosos, los indios eran los personajes en vías de que se introyectara la cátedra y entre juego y juego teatral fuera bautizada la población. Hay que mencionar que gran parte de estas representaciones se hacían al aire libre con diferentes condiciones y para toda la población sin restricciones: de día, de noche, con sol o lluvia, donde el público también podía interpelarlos o ignorarlos; a mi parecer este es uno de los principios que tiene el teatro para tomar el carácter de popular.

Desde la llegada de los primeros frailes franciscanos, el objetivo central de todos los religiosos que pasaron de la vieja a la Nueva España era el de la evangelización de los numerosos pueblos; en este objetivo, las actividades teatrales ya eran una de las herramientas que funcionaban con fines didácticos de adoctrinamiento en la metrópoli, y por ello se decidió aplicarlas de manera análoga en los virreinos.<sup>13</sup>

A mi parecer, es así como fue surgiendo la resistencia o la contracultura, pues la población indígena fue generando sus propios discursos, los cuales

incorporaban de manera oculta, subyaciendo en algunos pasajes de las representaciones, esto tuvo mayor presencia en el virreinato y cuando surgieron los corrales, pero esta es otra historia que da motivos para una tesis y sobre los discursos ocultos en el teatro, idea que desarrollaré en capítulos posteriores, al respecto:

Desde el establecimiento de la actividad teatral profesional en las ciudades novohispanas, comenzó su regulación y censura por parte de ambas autoridades, la eclesiástica y la civil. Cuando las órdenes religiosas como los franciscanos y jesuitas crearon sus producciones teatrales, no se necesitaba de regulación alguna, puesto que tales religiosos eran juez y parte, controlaban todo el proceso escénico y los públicos a los que se dirigían, y decidían sobre sus contenidos ideológicos y artísticos.<sup>14</sup>

En el escenario se comenzaba a hacer crítica a las formas de gobernar y a la autoridad en turno en las representaciones teatrales, por lo tanto, se comenzaron a regular los contenidos y los lugares donde se presentaban para no incendiar a las multitudes con discursos de subversión. También el teatro y las artes en general comenzaron a pensarse para cierto sector elitista de la sociedad, es decir, para la clase alta ya que este daba cierto estatus a quienes lo consumían:

En el teatro esto significó el rompimiento de una tradición esencialmente popular que databa del medievo, durante el cual el arte escénico constituía una creación colectiva, no literaria, sin sujeción al texto, y los cuerpos de artesanos competían entre sí en las calles de la ciudad y en las ferias. Sin embargo, la compartimentación efectuada por el capitalismo en la vida urbana -separación técnica y espacial de las funciones- delimitó el ámbito del teatro mediante la apropiación privada de todos los bienes. De tal forma, los espectáculos fueron llevados de la plaza pública a los corrales primero, y luego fueron encerrados en escenarios a la italiana que marcaron una estricta diferencia entre la escena y la platea, distanciando al espectador que se volvió cada vez más pasivo. Al mismo tiempo se cambiaron la estructura de las obras, la comunicación con el público y la misma profesión teatral. El histrión, el juglar y el payaso fueron sustituidos en la sociedad feudal por el actor cortesano, y en el sistema teatral burgués por las estrellas y los divos. Las categorías de intérpretes populares fueron marginadas socialmente y hasta excomulgadas por la Iglesia.<sup>15</sup>

A partir de los siglos XIX y XX el teatro tiene un gran auge, ya que varios productores, dramaturgos y actores españoles dieron empuje a la escena, y si, la vista y la creación estaba muy puesta en las tendencias de Europa, aunque también se incentivaba a los nacionales a crear bajo este espíritu, aunque había evocaciones a lo prehispánico por parte de varios dramaturgos, aun así la tendencia miraba hacia afuera del territorio en todos los sentidos.

En siglo XIX se incentivó la formación académica actoral, con apoyo de instituciones diversas, a mi parecer, esto significa que el teatro va siendo visto como una actividad necesaria en la vida del ser humano y de la sociedad. Durante el siglo XX se construyeron varios teatros bajo la administración de Porfirio Díaz, hasta la llegada de la Revolución.

Exactamente en 1951 la práctica teatral se instituyó de forma continua y sistemática en la educación, a manera de talleres. Se amplió la oferta cultural: espectáculos nocturnos y la inigualable carpa hizo presencia como semillero de actores, cómicos y dramaturgos; comenzó a realizarse producción de cine mexicano.

Mi recorrido por esta brevísima recapitulación del teatro no es cronológico en forma estricta, pues busco retratar el progreso del teatro y su rebeldía en el tiempo, manteniendo una secuencia de los hechos sí, pero mi intención es mostrar que el teatro siempre ha estado presente y cómo de una u otra forma su carácter popular y comunitario siempre ha estado vivo como vehículo de comunicación y generador de cultura.

A continuación, enuncio eventos en la práctica y en la escena popular, que marcaron el quehacer teatral y la vida de varios integrantes del Zumbón y generacionales:

### **La Carpa. 1930**

Espacio que retoma el sentido de lo popular en la representación y en donde el pueblo manda y vuelve a tomar los escenarios, donde ellos mismos actúan o se pueden ver reflejados en las figuras que bailan, cantan y cotorrean, en el número o el *sketch*. Aquí un fragmento del libro “Carpas de México” de Pedro Granados, quien lo expone de manera honesta:

Doctos investigadores de nuestro acontecer socioeconómico derivan a LA CARPA del mester de Juglaría medieval, otros encuentran sus raíces en los misterios, que importaron los frailes hispanos misioneros. Nosotros aceptamos su autorizada opinión, pero preferimos creer que las raíces de LA CARPA están en la Revolución Mexicana. En apoyo a esta aseveración, queremos recordar al lector que hacía principios de este siglo el pueblo mexicano, sobre todo el provinciano no tenía espectáculo propio. El teatro estaba dedicado a las clases sociales privilegiadas y la Opera, La Opereta, la Zarzuela, el Melodrama y la Comedia eran géneros sin arraigo popular pues se presentaban en idiomas ajenos o planteaban problemas que nada tenían que ver con el sentir y el vivir populares. Y vino la Revolución. Los teatros cerraron sus puertas, los cines aun no existían y los circos nómadas perdieron a sus animales porque no tenían para darles de comer y tuvieron que ser utilizados como alimento. Pero “no solo de pan vive el hombre”, y el pueblo creó su espectáculo. Tomo de sus vivencias

cotidianas La música, los corridos y canciones como La Adelita, Marieta, La Cucaracha, La Rielera, La Valentina y tantas otras. La fina ironía del pueblo se asoció con el ventrílocuo, el malabarista, el declamador, y las bailarinas para hacer su espectáculo bajo el toldo de la lona circense, del cual la carpa tomo su nombre. De este modo, el maestro de ceremonias se hizo declamador, la caballista aprendió a cantar y el payaso se hizo cómico sin rostro enharinado, cambiando su traje de seda por los harapos que apenas cubrían los cuerpos de los peones. Y así como el payaso es el alma del circo, el cómico se volvió el imán que atrajo al pueblo para oír, de labios de quien vestía y ayunaba como él, las bromas causticas con que se burlaba burlando y criticaba a la sociedad injusta.<sup>16</sup>

### **El teatro de Coapa. 1955**

Surgió como parte de los talleres que se daban en la Preparatoria no.5 de la UNAM, cuando esta se descentralizó de los planteles de la educación media superior que se encontraban en el centro y fue a ocupar rumbos sureños; en ese entonces el maestro de literatura que por causalidad llevo a dar el taller de teatro fue Héctor Azar, personaje clave en la historia del teatro mexicano, funcionario en diversas instituciones culturales y que con su posicionamiento totalitarista fue uno de los detonantes de la Toma del Foro Isabelino y de la creación del CLETA en 1973. Pero su presencia en la preparatoria no.5 fue un bálsamo para muchos jóvenes:

Éste se preocupó por la difusión de joyas literarias clásicas, la adaptación de las obras al modo de ser de los jóvenes, la adecuación de los personajes para la comprensión de los textos y la consecuente facilidad para la memorización de los diálogos y su actuación.<sup>17</sup>

### **El teatro de la CONASUPO. 1971**

Proyecto creado para capacitar, entrenar y compartir las virtudes del teatro entre la población campesina, para que formaran sus propios equipos teatrales que realizaran funciones en sus comunidades como medio de comunicación; obviamente era un proyecto patrocinado por la Compañía Nacional de Subsistencias Populares y por el gobierno en turno, donde se aprovechaba la presencia del público para dar y recibir información sobre este recurso, y los campesinos recibían orientación sobre programas de comercialización de sus productos, construcción de bodegas, graneros y uso de fertilizantes; a pesar de tener sus sesgos políticos, hubo muchos aciertos en su proceso:

El compromiso con el Estado fue muy interesante; fue una alianza a partir del compromiso de que este teatro jamás se pondría al servicio de intereses políticos oficiales. El pacto era muy claro: es un teatro que va a pagar el Estado,

pero que está ligado a los intereses de los campesinos y no a los intereses de los políticos y de los gobernantes. Echeverría hacía todo esto, aceptó el pacto.<sup>18</sup>

### **El Teatro Popular de México. 1973**

Iniciativa que proponía ofrecer los boletos a precios más bajos o gratuitos, para que la gente pudiera tener acceso, pretendía también generar trabajo y oportunidad creativa a la comunidad teatral desde técnicos, actores, directores, así como abrir diversas y nuevas salas:

Entre los planteamientos novedosos que proponía resalta el hecho de que el Departamento del Distrito Federal apoyó este programa teatral comprando el sesenta por ciento del total de las entradas para distribuirlas gratuitamente entre los habitantes de la Ciudad de México y posibilitando así que el resto de los boletos tuvieran precios sumamente accesibles (5 y 10 pesos).<sup>19</sup>

Asimismo en el año de 1973 se generó todo el movimiento público, artístico, político, estudiantil que dio lugar al CLETA, historia en el cual ahondaremos en los capítulos I y II.

### **Estado de la Cuestión**

¿Quién ha estudiado la labor del teatro popular y los temas de su tiempo?

¿Quién ha escrito al respecto de los grupos independientes de los años 60?

¿Quién ha escrito única y exclusivamente sobre el grupo Zumbón?

En el momento en que sucedían los hechos, tiempo en que se fue gestando el teatro popular, muy pocos se dedicaron a escribir una metodología sobre este proceso o a generar una memoria sobre su trayectoria artística, muchos de estos jóvenes estaban dedicados a crear, a salvarse de su propia época y fue tiempo después que varios estudiosos decidieron escribir sobre este movimiento artístico.

En el libro “Historia Mínima del teatro en México” (2021), Eduardo Contreras, hace la siguiente mención a los escribanos del teatro de allá por el siglo XIX:

Gracias al auge de los nuevos medios de prensa, el periodismo se hizo de un lugar en la discusión y reflexión sobre el teatro que se quería ver y hacer en México, y sus cronistas fueron dejando un cuerpo de testimonios que hoy nos permiten documentar la vida escénica decimonónica de una manera notablemente más detallada que en los tres siglos anteriores. No solo la crónica documentó e imaginó el teatro que se hizo en México en su primer siglo de existencia nacional: los propios dramaturgos ilustraron y comentaron la vida misma de su gremio en sus obras, generando así, por primera vez en el país, un teatro de autorreferencia, un repertorio que asumía en sus espectadores el

conocimiento de una tradición sobre lo hecho en las generaciones anteriores. Los primeros mexicanos que se llamaron así usaron el teatro ya no solo como entretenimiento a secas, pues también trataron de discutir e introducir ideas en sus escenarios, haciendo de este espacio artístico una prolongación de los debates ideológicos que se daban en la calle, en la prensa y en la política.<sup>20</sup>

En esta tesis me apoyo de varios libros, textos e investigaciones que hablan del desarrollo de la historia del teatro en general en México; es imposible citarlos a todos en este apartado. Los títulos citados son parte del aparato teórico y bibliográfico de este trabajo, algunos ejemplos son como el que cito arriba de Eduardo Contreras que escribe a partir del teatro en la Nueva España, hasta el teatro de mediados del siglo XX. Otras fuentes que utilicé son los trabajos de las maestras Yolanda Argudín (1985) y Martha Toriz sobre el teatro y las cosmogonías de este en el mundo prehispánico, por mencionar: “Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días” (1985) de Argudín o “Teatralidad y poder en el México Antiguo” (2011) de Toriz; de los cuales retomo que el teatro era totalmente orgánico con el entorno tanto en producción como en creación y poseían una teatralidad nata:

Más que un teatro prehispánico podríamos aludir a rituales de ceremonias religiosas; teatro y religión han sido, en el albor de las civilizaciones, dos formas de conducta que se corresponden en su diseño y realización. A un sistema elaborado de sentimientos y pensamientos (religión) corresponde otro, igualmente complejo, capaz de contenerlo en un acto (teatro). Para que este sistema, el teatro, sin embargo, finalice y exprese por sí mismo situaciones psicosociales, se requiere, que se independice, que deje de ser religioso, se vuelva profano y ofrezca muchos modelos de identidad y coherencia a los miembros de la comunidad que lo practica.<sup>21</sup>

Pero en el campo específico del teatro popular e independiente mexicano y en particular sobre Enrique Ballesté y el grupo Zumbón son pocos los que han escrito a profundidad.

Un autor que ha escrito diversos artículos y libros sobre el tema de la escena teatral mexicana es Donald H. Frischmann; el texto que utilicé de él para esta investigación es “El Nuevo Teatro Popular” (1990), en donde aborda dos conceptos útiles para mi reflexión: pueblo y cultura popular, a través de la postura de diversos antropólogos y sociólogos para tener una base general de dónde partir y escribir sobre los inicios del teatro popular a partir de agrupaciones teatrales que existieron bajo este esquema. Podemos tomar como ejemplos al Teatro de la CONASUPO, el CLETA, el grupo Zero, y el teatro

popular independiente; pero no da cuenta del Zumbón, acaso lo nombra en un par de líneas en cuanto su posicionamiento artístico con respecto al político del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística y utiliza dos fotos en su libro de Ballesté y Viveros en la escena.

Un libro que centra su investigación en la formación y desarrollo del CLETA, así como los personajes alrededor del evento es el de Julio Cesar López: "CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente" (2012). Libro que ofrece un amplio espectro sobre el tema, aportando antecedentes políticos y sociales del México de 1940, como necesario referente del por qué las generaciones de los años sesenta y setenta necesitaban manifestarse políticamente, artísticamente y así de manera orgánica, transformar y dejar huella y referente en la historia mexicana. Menciona algunos ejemplos previos al CLETA, como el Centro Universitario de Teatro surgido en 1962, el Teatro Popular de México en 1973, y el Movimiento de Teatro Independiente en ese mismo año. El investigador realizó diversas entrevistas a músicos y teatreros del movimiento, así mismo consulta y cita textos históricos, revistas especializadas y archivos personales para darle fortaleza a su crónica. En esta investigación sí hay un seguimiento a la carrera de Ballesté desde sus inicios en la facultad de literatura dramática, su intervención como músico en los montajes de **Morte e Vida Severina** y **Fantoche**, ambos de 1973; describe también su quehacer en el movimiento de la toma del Foro Isabelino, así como la historia de su presencia en el CLETA y la creación del grupo Zumbón, antecedentes de algunos de sus miembros y un breve recorrido por su repertorio teatral y su presencia en diversos festivales.

También a finales de los setenta surgieron diversas revistas de teatro como son: *Tramoya* en 1975 de Xalapa, Veracruz; es la segunda revista teatral más antigua de América Latina, ahí Enrique fue publicado con la obra **Puente Alto** con la cual obtuvo el premio Teatro de Mexicali en 1988. *La Cabra* de 1971 donde se les hicieron varios artículos al Zumbón; *Escénica*, 1982 de la UNAM, donde Armando Partida Tayzan fue colaborador y redactor; *Cuadernos para los trabajadores del teatro* de Culiacán Sinaloa (s/f); *Revista Repertorio*, 1981 de Querétaro y *Máscara* en CDMX (s/f). También a partir de los setenta se tiene la intención de crear un centro de investigación teatral y en 1981, a través de CONACULTA, se logra crear el Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), ubicado en el Centro Nacional de las Artes; espacio dedicado a “investigar, compilar, organizar, conservar, vincular, actualizar y difundir información del teatro mexicano en relación con su propia historia y con los fenómenos escénicos mundiales.”<sup>22</sup>

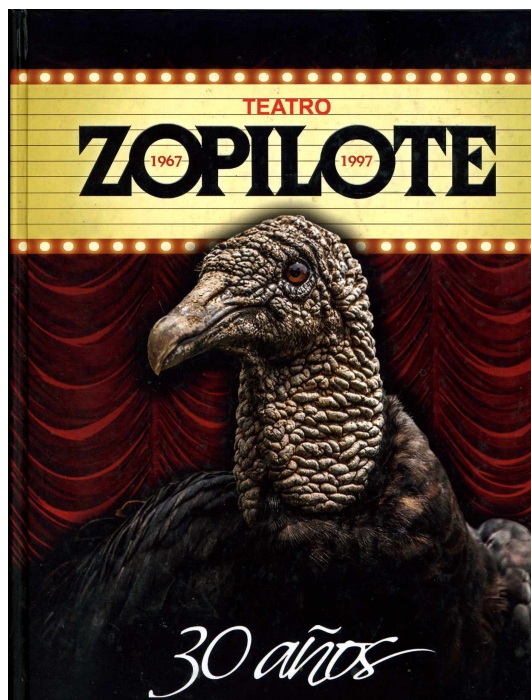
A continuación, comento tres experiencias de libros didácticos, de consulta teatral, realizados con los archivos de cada uno de estos grupos, con el cobijo del CITRU y los dos primeros con la dirección de algunos de sus integrantes:

“Contigo América: una experiencia teatral de 25 años”, publicada en 2007; la investigación y realización también corrió a cargo de Julio Cesar López, pero cuenta con el aporte del grupo Contigo América y del CITRU y como el título lo dice es un recorrido y reconocimiento al trabajo de este grupo uruguayo que antes de llegar a México se llamaba el “Galpón” y son ejemplo de la autogestión teatral, el cual en estas tierras fue encabezado por Raquel Seoane y Blas Braidot. Este libro está dividido de la siguiente manera: Introducción, cronología, instantáneas, testimonios, historia, integrantes actuales. Enrique fue francamente influenciado por esta escuela teatral desde Uruguay hasta tierras mexicanas, tanto en cómo hacer teatro como el hecho de vivir de este. En el 2003 lo invitaron a actuar con ellos en una obra llamada “El Ausente”, de Víctor Hugo Rascón Banda, y en este libro Ballesté escribe una reflexión sobre su proceso de trabajo con Blas como director y Raquel como actriz.



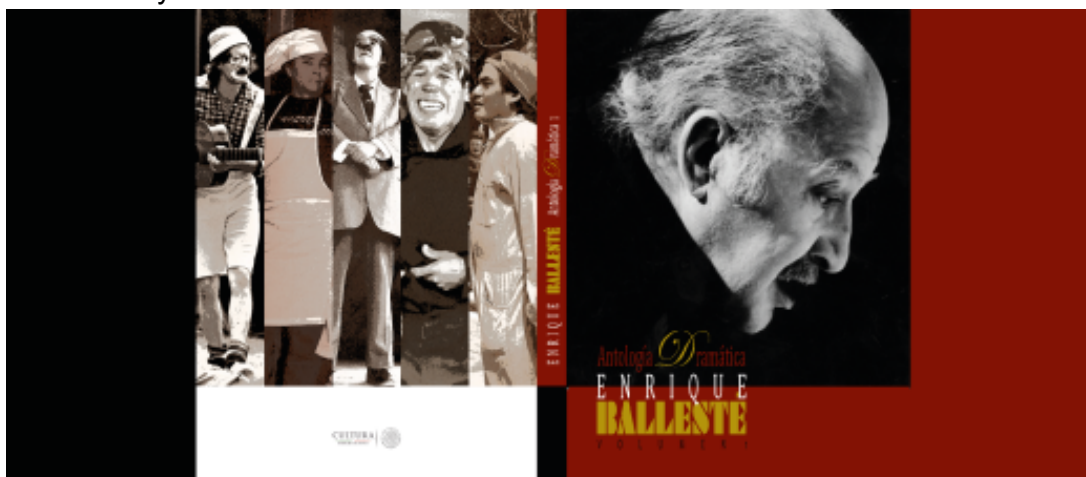
5. Portada del libro Contigo América. 2007

“Zopilote 30 años” (2014), editado por Fernando Betancourt con apoyo del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PAID), en conmemoración por sus treinta años de quehacer teatral. Principalmente es un recorrido visual de fotos, carteles, caricaturas, donde hacen mención a sus montajes de manera cronológica, así como una presentación de los tres actores base: Fernando e Ignacio Betancourt y Mario Martínez. Enrique aparece en un par de fotos en este libro, pues fue parte del grupo cuando este se llamaba “Asociación de Ideas” esto en San Luis Potosí, por el año de 1974.

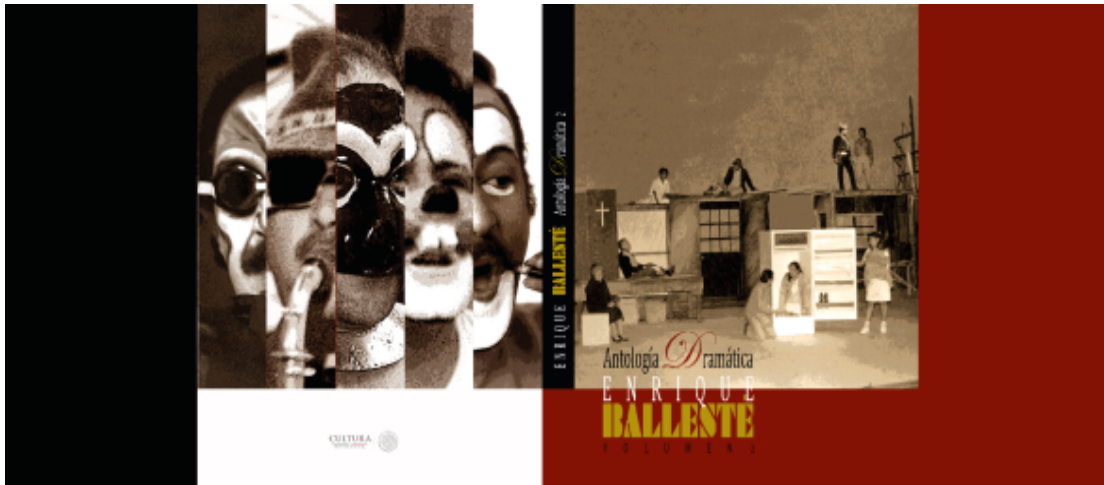


6. Portada del Libro Teatro Zopilote 2015

“Antología Dramática: Enrique Ballesté” (2017) en donde la investigación y contenidos son de mi autoría. Se trata de dos volúmenes con 10 obras teatrales, 5 en cada tomo, en el primero muestro a un Enrique comenzando a escribir en la facultad y en el segundo, ya con el grupo Zumbón, cada obra tiene una sinopsis y el material visual que lo acompañó: fotos originales, programas de mano, boletos, reseñas o críticas, así mismo pedí a diversos personajes creativos y entrañables de su vida: hermanas, actores, coreógrafos, compañera de vida que escribieran un texto sobre su vida con él, y de su experiencia de trabajo en el montaje que hubieran participado. El prólogo lo hizo Armando Partida Tayzan.<sup>23</sup>



7. Portada I Antología Dramática: Enrique Ballesté, 2017



8. Portada II Antología Dramática: Enrique Ballesté, 2017

Para finalizar este apartado quisiera hacer mención de estos escritores, críticos y amantes del teatro que siguieron la vida creativa de mis objetos de estudio y del teatro alternativo con su particular y también mordaz pluma:

José Monleón en libro *América Latina: Teatro y Revolución* (1978), editado por el Ateneo de Caracas; entrevista a un Enrique Ballesté jovencito aun dentro de las filas creativas del CLETA.

Armando Partida estudió el trabajo de Enrique, lo entrevistó e incluyó en diversas publicaciones como son: *Dramaturgos Mexicanos 1970-1990* y en los dos tomos de *Se Buscan Dramaturgos* (2002), entrevistas y análisis sobre su obra.

Esther Seligson, en su libro *A Campo Traviesa*, recopila los textos que escribió en la revista *Proceso* alrededor del teatro, en este hay dos textos pertinentes que escribió sobre los montajes: **Anastas o el Origen de la Constitución** y **Los Flores Guerra**.

Todo el material anteriormente comentado, está incluido dentro del Archivo Virtual Enrique Ballesté "A=EB" y que adjunto una muestra de este a esta tesis.

Olga Harmony observó y siguió el trabajo de los Zumbones y realizó mordaces críticas en diversos tiempos a sus puestas en escena en su apartado que tenía en el periódico *La Jornada*. Fernando de Ita a lo largo de su carrera siguió el trabajo teatral de los zumbones e hizo artículos y críticas en diversos medios impresos.

para entre seleccionadas.

Esto en parte ya está ocurriendo —asevera García Canclini— cuando uno ve cómo se acortan la distancia entre los sectores hegemónicos de las sociedades latinoamericanas que tienen acceso a la televisión por cable, antenas parabólicas, computadoras y otro sector mayoritario al que se le da la chatarra de la industria cultural norteamericana y se le deja reproducir algunas de sus tradiciones; pero me parece que sobre todo en los países más dinámicos desde el punto de vista

40 películas a tres o cuatro. Lo mismo sucede con el libro —precisa—, pero una de las industrias editoriales más fuertes como es la argentina, está publicando

latinoamericana no tiene que ser sólo el resultado de una alianza entre Estados adogados y empresarios omnipotentes, por ahí se debe buscar, finaliza.

■ Olga Harmony ■

### Los grupos independientes

Los por dimensiones internas que ya todos conocemos, ponen en peligro el proyecto entero. Sería una lástima. Blas Brindot sigue demostrando su talento para la dirección escénica, allí es donde se trata del entendimiento de un texto tan difícil como *El río Viento* o en cuanto a sus actuaciones, al diseño general de un montaje, pero su dirección de actores ha dejado de ser impecable. Fuera de Mario Picchi, que compone un Vanía muy tenso, muy personal y de Raquel Scovane excelente en Sonia Anzures, como Fica-chi, muy fuera de edad para los papeles asignados —lo que muestra cierta pensión del grupo— los demás actores parecen aficionados con cierto grado de posibilidad. Ni la muy buena escenografía de José de Santiago logra dar un toque de verdadero profesionalismo a esta escenificación: es muy cierto que tres personas no son un grupo.

Allí donde *Zumbón* requeriera, quizás, de gente nueva que se aglutinara al núcleo original y *Contigo América* posiblemente debería ahorrarse de su proyecto matriz. Nadie desea que entre en crisis graves —aunque las crisis también sanan a los enfermos— estos dos grupos, banderas de diferentes maneras de hacer el teatro independiente. Al contrario. La gente en nuestra ciudad está buscando espacios para satisfacer sus necesidades culturales sin transigrir con una visión crítica de su realidad. Así lo demuestra un grupo de vecinos de Tatelocho que de manera comunal y autónoma acaba de inaugurar su popularísimo local, *El pargatorio artístico* y al que desde aquí se le desea mucho éxito en sus dos vertientes de calidad artística y de expresión libre de sus inquietudes.

La azarosa, difícil y compleja trayectoria de los grupos independientes se inicia por la necesidad política de tener una alternativa de expresión ante los canales oficiales y el teatro comercial. Son, en principio, grupos de izquierda, populares y contestatarios, con diferentes calidades y formas de anclamiento; después se le sumarán otros, apolíticos, sin ideología definida. Dos de los primeros se presentaron bajo auspicios estatales, lo que mueve a alguna reflexión. La primera, que es grato que el Estado apoye sus propuestas, sin tratar de intervenir en ellas. La segunda, con una mirada desde fuera a sus montajes, que es posible que ambos estén inmersos en una etapa de crisis, que en ellos pesen sus desavenencias y sus fidelidades.

El grupo *Zumbón*, de Enrique Ballesté, hace su "montaje más ambicioso" con *Bulnes y chachales*, basado en la *Arriaga* de Sófoles, presentado en el Teatro del Pícarillo en una muy breve temporada; el apoyo que le presta el Gran Festival se limitó a una cierta cantidad de dinero, el teatro y una publicidad equivocada, es la que se sostenía un alto precio de taquilla, cuando la entrada era proporcionando al grupo después del Festival y esta propuesta puede, por lo tanto, ser considerada de los escenarios por un lapso grande, o quizás para siempre. Con todo, sin estos apoyos, la propuesta colectiva del *Zumbón* posiblemente no hubiera podido escenificarse.

Y aquí viene la paradoja, lo que se puede entender por crisis. Este colectivo siempre alentó un espíritu popular, un deseo de decir las cosas cotidianas que afectan a nuestro pueblo más carente y

#### QUEMAR LOS POZOS



Libro de David Martín del Campo que se presenta el día de hoy a las 18:30 hs. se presenta en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

9. Nota periodística en *La Jornada*. Olga Harmony. S/f. A=EB

unomásuno sábado 11 de noviembre de 1978 • 17

### Vitalidad farsica, ironía y realismo cómico

## Enrique Ballesté logra una excelente puesta en escena de *Anastas o el origen de la Constitución*

Fernando de Ita

Si mira al Rey por los entretene-  
mientos de palacio, veas que de  
Stalin a Pinochet, pasando na-  
turalmente por Franco, no hay  
déspota que pueda sostenerse  
en el poder sin el asesinato  
progresivo como único progra-  
ma de gobierno. Esta y otras  
observaciones sobre la confor-  
mación interna del fascismo,  
son muy bien expuestas en  
la obra del español Juan Ben-  
net, *Anastas o el origen de la  
Constitución*, que el grupo  
*Zumbón*, bajo la dirección de  
Enrique Ballesté, pone actual-  
mente en el Foro Isabella.

Pero debemos corregir más  
que la obra como texto, es el  
montaje y la adaptación que  
hizo con ella Ballesté y un gru-  
po de colaboradores lo que im-  
pacta al espectador público  
que asiste a las funciones del  
Centro Libre de Experimenta-

ción Teatral (CLETA), al que  
está ligado el grupo y del que  
su director es uno de los fun-  
dadores.

En uso —que no es simple  
imitación de la técnica sobre el  
montaje escénico iniciada por  
Buenaventura y desarrollada  
por Carlos Jiménez, Ballesté,  
pone en juego una multitud de  
recursos teatrales, todos licí-  
tos, aplicados sin abusar de  
ninguno y justificándolos to-  
dos en función de la sorpresa,  
la involucración y el entretene-  
miento del auditorio.

En otras palabras, hace tea-  
tro, buen teatro, con un fonde-  
do político y no, como ya era  
costumbre en esta sala, políti-  
ca con un teatro de fondo.

El acierto no es casual ni es  
producto de la improvisación,  
puesto que el *Zumbón* lleva

tres años y medio de hacer  
práctica colectiva sobre la lar-  
sa, el melodrama, teatro mudo  
y teatro infantil, y su director  
prácticamente toda su juven-  
tud perseverando en el oficio  
de jugar que lo mismo compo-  
ne canciones bellísimas que  
actúa, escribe y dirige,  
siempre consciente de la reali-  
dad social en la que monta su  
espectáculo.

Para más que en *Anastas*  
se convierte en todos y cada  
uno de los palcos del mundo  
en donde los blancos y sus con-  
genes la sirvazón y la masacre  
de gorilas y leopartos de la Na-  
ción, como "constituciones  
democráticas".

Escrita por Benet en plena  
dominación franquista, como  
una burla desafiada hacia la

constitucionalización que la mo-  
narquía en España, Ballesté  
considera la pieza como una  
obra del absurdo, paratragi-  
ción en la que no estamos de  
acuerdo porque su lógica inter-  
na es de una coherencia tan vi-  
gorosa que se acerca más a la  
farsa trágica que a la ambigü-  
dad social y a la inconcreción del  
género mencionado.

Además, el mismo Ballesté  
desmiente su aseración apli-  
cando el montaje un ritmo cíe-  
nse por la vitalidad de los  
desplazamientos y el múltiple  
uso de los elementos escéni-  
cos, y desde su propio perso-  
naje de *Anastas* encabeza un  
evento de actuación francamen-  
te farsico, matizado por un rea-  
lismo cómico de primera ca-  
tegoría.

Por sí esto fuera poco,

inculca detalles de improvisa-  
ción carpentera —la alusión a  
Echeverría en Asturias— y de  
crítica popular que brilla por su  
ausencia en el teatro del absur-  
do. En todo caso, lo importan-  
te es que por fin vemos a un  
grupo de teatro político con-  
ciente de que se haciendo bien  
así primero como puede tener  
mayor sentido y eficacia lo as-  
guando.

En este sentido, es notable  
el trabajo de actuación y car-  
acterización de Antonio  
Herrera como el putrefacto an-  
ciano Tavo de Rubén Moreno  
como *Sivatos*, el general que se  
quejará finalmente con el  
poder absoluto, de Antonio  
Samano como *Micaure*, Ma-  
nuel Arista como *Caucas*, Ro-

berto Villaseñor como el es-  
dista y *Albino Vivinos* como  
Gusar, el pueblo.  
Sergio Obregón, como la  
sombra de Alfonso XIII es el  
actor menos incluido en la dis-  
ciplina del grupo y en el que se  
hacen patentes los errores de  
dirección de todo el conjunto.  
Músico de primera, Ballesté  
usa el sonido para crear  
atmósferas, climas, comen-  
tarios y sensaciones que comple-  
mentan los actos de este  
montaje que deben ver todos  
los interesados en participar en  
la transformación social por  
medio del teatro: vean que la  
imaginación y el talento abren  
camino mucho más amplos y  
profundos que cualquier  
panfleto.

10. Nota periodística. *UnomasUno*. Sábado 11 de Noviembre 1978. Fernando de Ita A=EB

## Capítulo I

“Quien no se mueve, no siente las cadenas”  
Rosa de Luxemburgo

El mundo se convulsiónó en el siglo XX, cambios de fondo lo sacudieron física, ideológicamente, y emocionalmente también; dos ejemplos claves de la historia son: la primera guerra mundial (1914), la segunda guerra mundial (1939) y las múltiples confrontaciones que hubo alrededor. Es importante mencionar estos eventos porque, aunque sucedieron cruzando el Atlántico, siempre hay una

reverberación en los territorios, en las alianzas globales, en las memorias colectivas y en el espíritu emotivo de las generaciones. Otro movimiento que influyó en el destino de esta tesis es La guerra Civil Española (1936), hecho en el cual ahondaremos más adelante. Otros movimientos de nivel macro que sucedieron no solo en tierras europeas, si no en América, Centroamérica y Sudamérica y que definieron el pensar y actuar de las generaciones de los sesentas, setentas y futuros jóvenes del siglo XXI, como en mi caso, fueron la Revolución Cubana (1953), la invasión a Vietnam (1955), el Movimiento de Liberación Feminista (1960), el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaru (1960), el Frente Sandinista de Liberación Nacional (1961), las Panteras Negras (1966), el mayo Francés (1968), el Golpe de estado en Chile (1973). Rebasaría la intención e investigación de esta tesis abundar sobre cada uno de estos acontecimientos y en el cómo incidieron específicamente en el quehacer artístico del grupo Zumbón, aunque de una u otra manera lo iré mencionando en este capítulo y en los posteriores, pero es de suma importancia también nombrarlos en este momento, pues son parte del bagaje cultural, político, ideológico que tuvieron estas generaciones y los sujetos de mi trabajo.

Frente a este caudal de hechos que cimbraron a la sociedad del siglo XX, en particular los jóvenes buscan la paz, una paz aparente “por afuerita”, ubicada en la dermis, los problemas de fondo ahí están, todos los saben, pero siguen conviviendo con ellos en aras de la estabilidad. Un sistema que continúa construyéndose con ideas cerradas, camina, y aun así funciona, con antiguas reglas que no incluyen al nuevo sujeto que se está conformando; un sistema que si no encuentra un lugar por donde fugar las nuevas formas de pensamiento entrará en un estado anquilosado, que colapsará, entonces hay que buscar y construir nuevos espacios donde manifestarse, oídos con quien compartir estas ideas afines, retroalimentarse y comenzar a fincar nuevas verdades.

En México, a principios del siglo XX se pretendía darle un rumbo diferente al nuevo sujeto o joven mexicano que el gobierno quería formar en aras del progreso, por ejemplo, en 1915:

La naciente élite en el poder convoca a los jóvenes a incorporarse esta nueva etapa de la revolución. Si no habían participado como sector independiente y de manera generalizada en la lucha armada, en la etapa de la reconstrucción y consolidación del nuevo Estado, su participación resultaba indispensable.<sup>24</sup>

Más adelante, sectores que antes no tenían acceso a la educación comienzan a estudiar; se abre y se amplía el área de estudios media superior, los hijos de la “masa obrera” son vistos como potencial mano de obra o fuerza de trabajo y hay que prepararlos, para que sean “los hombres del mañana” como parte de los planes de modernización; así es como surge la “clase media “. A las mujeres también se les empieza a incluir dentro del ámbito escolar, dejándolas estudiar la preparatoria o alguna carrera técnica como mecanografía conservando y reiterando el discurso patriarcal “mientras se casan”.

El Movimiento Ferrocarrilero (1958) y el Movimiento de los médicos (1964), generaron un despertar en el sector obrero y realizaron alianzas con los movimientos estudiantiles, lo cual es un hecho clave para los futuros movimientos radicales estudiantiles.

En este devenir es como los jóvenes de la generación de los años 60, la gran mayoría despertó de su letargo tradicionalista heredado de familia en familia, tanto en la manera de vivir como de pensar y comenzaron a organizarse de diversas formas: políticamente unos y otros artísticamente, y en muchos casos ambas se complementaban. No había de otra como joven, o te movías con la sinergia que esta generación proponía o eras parte del problema.

Un hecho que mostró cuan vulnerables eran los jóvenes y que fue el inicio de las organizaciones estudiantiles radicales en toda la República Mexicana, por la crudeza con la que se dio, fue a mi parecer el Asalto al Cuartel Madera en Chihuahua, donde fueron asesinados 14 jóvenes estudiantes y maestros, por realizar una acción directa contra un cuartel militar, el 23 de septiembre 1965. Este hecho es el preludio de las grandes desapariciones y masacres de estudiantes u opositores al sistema y del cómo la guerra sucia que ya venía operando desde los cuarentas se mostraría sin vergüenza:

El ataque fallido al cuartel Madera producirá una onda expansiva que trascenderá para convertirse en símbolo de lucha armada de otros jóvenes en el país. El suceso inspiró media decena de grupos armados en el estado, y la fecha de la caída será conmemorada por la guerrilla urbana con mayor presencia en México: la Liga Comunista 23 de Septiembre, creada ocho años después en 1973.<sup>25</sup>

### **Arte popular: Resistencia contra el poder**

Los jóvenes de los sesenta buscaban alternativas para vivir su juventud, ya no querían seguir cumpliendo con lo establecido por el Estado, la sociedad y la

familia, querían buscar formas propias para vestirse; el traje sastre y la corbata, los vestidos con crinolina y guantes hasta los codos, resultaban anticuados ante los pantalones de mezclilla *jeans*, el pelo largo y las minifaldas. Los jóvenes: hombres y mujeres, querían continuar estudiando, no querían ser vistos solamente como la fuerza de trabajo que serviría a los intereses del Estado; casarse, mantener una familia y dedicarse a los hijos ya no eran las únicas opciones. También las formas de relacionarse lúdicamente cambiaban: la música, las fiestas donde se escuchaba el bolero y se bailaba el *twist* y el *a-go-go* quedaban atrás para darle paso al rock en inglés y a la canción latinoamericana, es decir música con contenido. El movimiento psicodélico se hacía presente y con él, el uso de las drogas. El flujo de nuevas ideas convidaba a los jóvenes a pensar su realidad de manera distinta a la que el poder y la familia les venían ofreciendo. Se quería romper con todo, incluso con la familia: la tradición de cenar todos los días juntos mirando la televisión o de ir a misa los domingos resultaba aburrida, una cuadrada experiencia, se quería y se requería ser rebelde, algunos grupos sin causa y otros con causa. También los diversos movimientos sociales en el mundo los influenciaban: la revolución cubana en 1959, dejó huella ideológica; toda la literatura y manifiestos que se generaron alrededor de ella fue leída y distribuida entre la *chaviza*, además la figura del joven Ernesto Guevara “el Che” como representante de esta lucha los motivaba. El movimiento hippie, la liberación sexual y su oposición a la guerra en Vietnam eran noticia y ejemplo para los jóvenes mexicanos, al igual que el mayo francés con varios filósofos liberando sus ideas por todo el mundo, las cuales llegaban hasta la juventud latina, así como la comunidad obrera sumándose a las peticiones de los estudiantes, generaron en México que la juventud detuviera su inercia en el vivir y comenzara a pensar de forma diferente, participativa, sin seguir el paso marcado por el Estado:

Al tiempo que esta generación admiraba a la juventud revolucionaria que consolidaba la Revolución cubana, atestiguaba en México el agotamiento del pacto de desarrollo económico que había posibilitado el ascenso social de las clases medias, observaba la agudización de la crisis en el campo, el ataque implacable contra los movimientos opositores y la imposibilidad de realizar cambios sociales y económicos a través de la vía electoral. Este es el escenario en el que dicha generación vivirá diversas expresiones políticas y comenzará a discutir en su seno la pertinencia de la vía armada, aún antes de la matanza de 1968, como sucedió en Chihuahua y en Guerrero.<sup>26</sup>

También los vecinos jóvenes del sur de América daban ejemplo de rebeldía e inconformidad con las diversas manifestaciones políticas y sociales, mostrando al mundo entero que se estaba gestando un momento de ruptura; era una inconformidad radical contra los gobiernos represores los cuales arrasaban contra toda idea contraria, querían dominar el todo del ser humano y más el de los jóvenes, pues eran sus futuros trabajadores, querían dominar sus pensamientos y expectativas, incidir en ellos de tajo, controlar, decidir e imponer sobre a quién amaban, cómo vestían, qué comían, qué estudian, su religión, familia y amistades e incluso cuándo vivían y cuándo morían; esto aunado a las insatisfacciones que se venían arrastrando a lo largo de la Guerra Fría en Latinoamérica, por conflictos bélicos no resueltos y por la gestión de pensamientos nuevos, críticos ante antiguos paradigmas, todo esto propició el estado ideal para que un movimiento de resistencia se generara. Se podría hacer un mapeo de los diferentes movimientos sociales que surgieron en los años sesenta en América Latina, encabezados principalmente por jóvenes: Chile, Argentina y Uruguay por mencionar algunos, los aires de cambio florecieron de manera indiscutible en todo el continente.

Pero la intención de esta tesis no es hablar de todos ellos, sino de un grupo de jóvenes mexicanos que a través del teatro y la música encontraron las herramientas necesarias para comunicar su descontento a sus iguales, a sus familias, a su comunidad y público en general mediante lo cual pudieron dejar memoria de su tiempo en este mundo y transmitir mensajes que solamente viendo una obra de teatro, oyendo una canción, pudieron ser comunicados y difundidos, pues no existían medios de transmisión veraces que estuvieran al alcance del pueblo y pudieran informar libremente. Así fue como la presentación a las afueras del mercado, la prepa, la fábrica, muchas veces se volvía el centro mismo de la información, después de una presentación se daban las noticias sobre la siguiente manifestación, mitin o acción, también se subían a los camiones a cantar y a botear para comprar mantas, pinturas y solventar la impresión de más volantes.

Así la población joven resistió a un tiempo donde se encontraban más vulnerables, donde el Estado pretendía reprimirlos si no seguían sus mandatos. Unos tomaron el camino de las armas y la acción directa y otros se pintaron la

cara de payaso y se fueron a los espacios públicos a manifestarse por medio del teatro, la música, la danza y la pintura.



11. Canciones. Mitin del Partido Comunista. Yucatán, 1976.

Ahora bien, una de las mayores contribuciones que puede hacer el arte a la construcción de memoria colectiva es la de representar el mundo de otra manera, narrado desde otras voces, para que esas narraciones y correlatos impregnen la historia y la sociedad. Por tal razón es posible afirmar que desde el arte se puede crear una visión transformadora del mundo, pues al igual que otros ámbitos que hacen parte de la realidad social, desempeña un papel que se encuentra conectado con otras esferas. Las manifestaciones artísticas que se toman el espacio público como un medio estratégico de resistencia, de quienes tienen la dificultad de insertar sus memorias en espacios privados, den a conocer una reconstrucción del pasado y propongan, a su vez, un lugar y un espacio en el que la performance hable de aquellas interpretaciones y sucesos de esas voces silenciadas y ahogadas.<sup>27</sup>

Por medio de música, teatro, poesía, danza y pintura, transformaron el mensaje político y este se convirtió en una nueva experiencia más amable y digerible para el pueblo.

Cada uno de los movimientos políticos y las ideas fueron aprehendidas en los discursos escénicos de estos jóvenes, pero lo que es claro es que estos hechos fueron motor e inspiración para esta generación sobre la cual gira mi tesis; una generación que decide tomar las capacidades del teatro y la música para poder manifestarse y llegar a otros espacios: pueblos, calles, colonias populares, escuelas, fábricas, campamentos, plazas públicas, canchas de fútbol, albergues, etc. para comunicar lo que realmente sucedía, lo que los periódicos y la televisión no les decían, lo que verdaderamente se vivía en su país.

Podría decirse que la juventud mexicana comenzó a cambiar de ideas y de contexto desde el año de 1950 cuando empezaron las movilizaciones de los ferrocarrileros y otros grupos del sector laboral mexicano, como el magisterio, cuyo descontento se evidenciaba en marchas, mítines y encarcelamientos públicos. Se amplió la matrícula para realizar estudios en la educación media y superior, hubo mayor oferta de trabajo y prestaciones, la ciudad comenzó a urbanizarse, a crecer y esto dio un marco de referencia a los jóvenes para ver más allá de lo que venían soñando, pero el año de 1960 fue el detonante, podría decirse que a partir de este año se gestó la generación de la cual escribo.

### **Pausa y Recapitulación**

Antes de continuar con el siguiente apartado, el cual está dedicado a desentrañar y conocer la genealogía familiar de Enrique, es decir: ¿De dónde viene? ¿Quiénes fueron sus antecesores, su forma de concebir la vida, el tiempo que les tocó vivir?, su educación, sus años de juventud y sus primeros textos, obras y rolas, quisiera hacer hincapié en dos cosas:

1. - Esta tesis se construye con las memorias de las gentes que fueron parte del proceso; algunos ya no están con vida como Ballesté, su madre, su padre; en otros casos, la memoria ha empezado a nublarse y ya no recuerdan con claridad eventos de sus vidas creativas, como Sergio Valdéz, diseñador gráfico y autodidacta por excelencia. Conocido como el “Checo Valdéz”, se vinculó con Enrique en los sesenta previo a octubre del 68 e hicieron mancuerna en varios procesos creativos teatrales y musicales, a él lo he entrevistado varias veces con y sin grabadora, y en equipo hemos tratado de detallar algunos eventos, como su participación en la creación del disco de **Jugar a la Vida** (1970) y el disco **Crónica** (1975). Otros personajes, como Selma Beraud su salud era precaria, ella fue actriz en el montaje **Vida y Morte Severina** (desconozco si fue ahí donde se conocieron) y compañera sentimental de Enrique a finales de los sesenta y principios de los setenta, e inspiración del cantautor para la composición de varias canciones. Tuve la oportunidad de visitarla en su domicilio en el 2016, comimos juntas, bebimos vino, charlamos largamente y me enseñó varios de sus álbumes de fotos donde aparecían ella y Enrique paseando; durante el proceso de esta tesis Beraud falleció el 3 de junio 2023.

También hablo de mi memoria, de mis recuerdos los cuales hipotéticamente comienzan a entrar en funcionamiento a partir de 1992, a mis 10 años cuando comienzo a escuchar las evocaciones familiares, en las reuniones y fechas importantes de la familia; pienso que ahí es cuando mi retentiva comienza a tener permanencia en mi tiempo-espacio, y a partir de estos hechos voy también tejiendo mi propia historia y vinculándola a mi etapa adulta como investigadora.

2.- La construcción de esta tesis se basa también en el contenido de los diversos documentos que componen el archivo, los cuales pueden dar una información concreta o a veces pueden generar conexiones de sentido con otros documentos, con la cronología de la línea del tiempo o declaraciones de los entrevistados, dicho esto continuemos.

### **Antes que sapo ajolotito**

Enrique fue hijo de Sebastián Ballesté Marquet, refugiado español, catalán de nacimiento del pueblo de Mayals, y de Margarita Gálvez Linares, originaria de Veracruz, pero residente en la Ciudad de México desde pequeña. Sebastián fue telégrafo del movimiento republicano, de formación anarquista, él se encargaba de visualizar y comunicar las estrategias de cómo iba sucediendo y avanzando la guerra civil. Previamente a la formación de la familia Ballesté Gálvez, Sebastián se casó con Andrea Segura, española con quien concibió dos hijos, Dolores y Mariano, ella murió de tifo durante la guerra. El señor Ballesté Marquet tuvo que huir de su tierra, porque las tropas alemanas que apoyaban a Franco se acercaban, lo hizo por los Pirineos, cruzando la frontera; un amigo y él fueron reclusos en un centro de concentración en el Castillo de Colliure, a la par que avanzaban Hitler y su tropas, conquistando toda Europa; a todos los republicanos que se encontraban ahí, se les ponía a picar piedra, haciendo faenas en jardines y eran considerados como peligrosos, por rojos, por comunistas, como les decían los contrarios. Por medio de la hija de un amigo suyo que trabajaba en la Cruz Roja, logró salir por Marsella, ellos pidieron ir a África, a Rusia o a República Dominicana, pero en dominicana, la gente se acercaba al barco y les decían que no bajaran, que allí era un infierno, porque estaba Trujillo al mando. Así fue como Sebastián llegó al puerto de Tuxpan, Veracruz en 1941:

En el puerto de Tuxpan había puras haciendas cafetaleras; al llegar los exiliados y con ellos, tú abuelo, los dueños de ellas quisieron casar a sus hijas con ellos, pues lo veían blanquitos, güeritos y de ojo claro, así que podría decirse que salieron huyendo de ahí, hacia Coatzacoalcos.<sup>28</sup>



12. Sebastián Ballesté Marquet, el segundo de izquierda a derecha de la fila superior. A=EB

En su travesía para llegar al Distrito Federal, Sebastián realizó muchas actividades para sobrevivir, como armar colchones, cocinar y vender pastelitos; incluso fue entrenador de una liga de fútbol, en la cual los camioneros de la ADO -que eran excelentes jugadores-, se sentían muy orgullosos de tener entrenadores extranjeros. Un año tardó en llegar de Veracruz al Distrito Federal ejerciendo varios oficios hasta que comenzó a trabajar en el Palacio de Hierro, donde Margarita Gálvez Linares, con su madre Eulalia y su hermana Alicia, realizaban trabajos de modista, eufemismo que se utilizaba para decir que eran costureras para las Fábricas Universales, que le surtían ropa de primera calidad al Palacio de Hierro y a Liverpool. A Eulalia Linares yo la conocí muy brevemente cuando vivíamos todos en la casa de Emperadores, en la colonia Portales: Sebastián, Margot, Abigail, Enrique y yo; Eulalia tenía un carácter fuerte decían, pero conmigo a mis tres años era toda dulzura; fue una madre soltera que se las vio duras para aquellos tiempos, el relato va así: mi abuela Margarita, “Margot” como le decíamos de cariño, fue hija de otro señor o por lo menos esa es la teoría, ella fue hija de un soldado veracruzano, del cual no sabemos más, esta es una evocación que ronda por la memoria familiar,

además de que la abuela fue registrada con el apellido “oficial” mucho después. Sus hermanas Alicia y Dolores son hijas del bisabuelo, llamado Enrique Gálvez, que era de Michoacán, y de quien nos trajimos el apellido y mi padre el nombre, pues resulta que la bisabuela Eulalia se fue al norte en tren a alcanzar a este señor, para esto deja a Margot con su abuela Adelaida y su tío Fausto, pues ella no era hija oficial; cuando llega a Michoacán las hermanas de Enrique Gálvez le piden que les deje a Dolores, se las deja, ella iba embarazada en el camino, pare a una niña en el camino, la niña muere, la velan en el tren entre guajolotes maletas y cirios encendidos con los cuales el pequeño ataúd se incendia a la mitad, aun así la bisabuela continua el camino con su hija Dolores, al llegar a Detroit sin trabajo, sin saber el idioma, Enrique le quita a la niña y no se la deja ver, entonces la bisabuela ganándose la confianza de la nodriza apodada “la maltesa”, se la roba y tiene que salir huyendo de nuevo en tren hacia la ciudad. En palabras de Nury, hermana mayor de Enrique, quien mientras me cuenta esto se le llenan los ojos de lágrimas:

...Entonces vivieron una aventura pues desde Michigan hasta la frontera con su hija se la trajo, hasta el centro donde estaban las dichas fabricas universales y dice que nunca sintió una alegría tan grande que cuando el tren dijo ¡¡México!! y entonces llego con su otra hija Margot y se quedó a vivir con su hermano Fausto que tenía y vendía coches y con su mamá Adelaida y vivieron una vida bien mientras ellos vivieron y cuando ellos murieron cambio la situación económica, nunca supe qué rumbos eran donde vivían... Fue una vida de penuria de mi abuela Eulalia.<sup>29</sup>



13. Eulalia y sus dos hijas, izquierda Margot y derecha Alicia.  
A=EB

Esto lo cuento porque estas experiencias volvieron dura a Eulalia en cuanto la educación y a su expresión de los sentimientos con sus hijas y por ende con la abuela Margot, quien vivió con muchas restricciones y a la larga no podía manifestar sus emociones; esta actitud fue una constante batalla entre Enrique y ella, relación que con el tiempo fue encontrando sus puntos en común a través de los libros, los cuales Enrique le proveía y comentaban, y conmigo su nieta y su hija, un amor en común. Al final de sus vidas, madre e hijo vivían juntos en la casa de Ermita antes de que las enfermedades les alcanzaran, pero continuemos con la línea del tiempo. “Y mamá comenzó a leer por Enrique, porque este le decía que cómo se iba a quedar como ama de casa y le traía y le traía libros y ella los leía todos...”<sup>30</sup>

### **Margot y Sebastián ¿Cómo se conocieron?**

En las fábricas Universales también trabajaban muchas mujeres españolas exiliadas, quienes invitaban a Margot y sus hermanas a bailes y reuniones, y aunque ellas siempre rechazaban estas salidas, pues su madre era muy estricta, en una ocasión aceptaron y planearon la fuga cuando está dormía y tuvieron que poner una escalera para poder escapar. Ellos se conocieron en un baile en el Orfeo Catalán; no fue nada fácil que fuera aceptada su relación por Eulalia pues él era 14 años mayor que ella, viudo, con dos hijos en España y además de eso “gachupin”. Incluso en una ocasión escondió a su hija con familiares en el Estado de México para que esta relación no continuara, pero Sebastián con ayuda de Alicia hermana de Margot fue por ella, y así fue como esta relación se concretó.



14. Margarita Linares y Sebastian Ballesté, día de su boda A=EB

### **Enrique joven**

Este matrimonio tuvo tres hijos: Nury Elena, Enrique y Mercedes. Enrique Ballesté Gálvez, el de en medio, nació el 10 de octubre de 1946. Hizo toda su educación en el Colegio Madrid, que resultó fundamental para dirigir su vocación hacia las letras y el teatro, pues ahí aprendió a conjugar y a rimar en español y latín, leyó a los clásicos de la literatura española y latinoamericana. Practicó casi todos los deportes, pero el que más le apasionaba era el fútbol, hasta que perdió la visión del ojo izquierdo por accidente, jugando basketball, cuando un balonazo le dio en el ojo. La familia no tuvo dinero para realizar la operación y a la larga sufrió desprendimiento de retina. “El dolor era tanto que no podía soportarlo y nada podía calmarlo y optaba por darme de topes contra la pared para que se me olvidara o se equilibrara este con otro dolor; el de los topes”.<sup>31</sup>

También bailó danza regional durante su formación, él y sus hermanas le entraban a todas las actividades que ofrecía el colegio Madrid así como a las competencias, estar ahí fue una gran oportunidad porque adquirieron todo ese conocimiento que las y los maestros exiliados españoles traían y a la vez también era una burbuja, que no le permitía mirar el México en que vivían.

En el Madrid era una educación muy formal, críticos, muchos maestros españoles, pues traían toda la corriente de los republicanos, muy preparados, entonces toda la forma de enseñar no era participativa era igual tradicional...pero yo finalmente

conocí a mi país cuando entré a la facultad de medicina, no lo que viví en la prepa, sí eran mis papas liberales, pero finalmente un entorno muy cerrado.<sup>32</sup>

Cuando tuvo que ir a la universidad, fue hacia la UNAM. Su primera carrera fue la de Ingeniería química, por petición de su padre, la cual dejó después de hacer explotar un laboratorio por una mala combinación de mezclas. Fue entonces cuando entró a Letras Clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras. En ese proceso hizo la primera presentación formal de uno de sus textos dramáticos, pero cabe mencionar que él ya se había acercado al mundo del teatro llevándolo a la sala de su casa, montado piezas teatrales junto con sus hermanas y primas, realizando presentaciones con escenografía, vestuario y utilería en las cuales presentaban hasta cinco funciones diarias, para familia y vecinos. Otro detonador importante en la vida de Ballesté hijo, fue la presencia de su hermano Mariano Ballesté Segura, quien vino de España antes de cumplir 18 años para no realizar el servicio militar bajo los criterios de Franco, así fue como llegó su medio hermano mayor, que tenía dos grandes pasiones que siempre compartirían: el fútbol y la música, la primera llevó a Mariano a jugar en la fuerzas básicas del Atlante siendo apodado como “el Litri”, Enrique compartía la misma pasión por la camiseta azulgrana. En la música Mariano tuvo una gran banda *–big band–* de dieciocho músicos *–más o menos–*, sección de cuerdas, metales, percusiones etc. Todos atuendaditos con sus uniformes azul celeste, tocando Gershwin, rock and roll, boleros, y hasta mambos de Pérez Prado. Mariano comenzó a ser requerido en los círculos creativos de la escena teatral y musical de aquel momento, como el Teatro de Coapa en la Preparatoria 5 dirigido por Héctor Azar, donde realizó la musicalización de las obras “Los Cuatro Doctores de la Iglesia”, “Olímpica” y “Divinas Palabras”. Realizó también la música para la película “Los Caifanes” de Juan Ibáñez en el año 1967, obteniendo el premio Diosa de Plata.

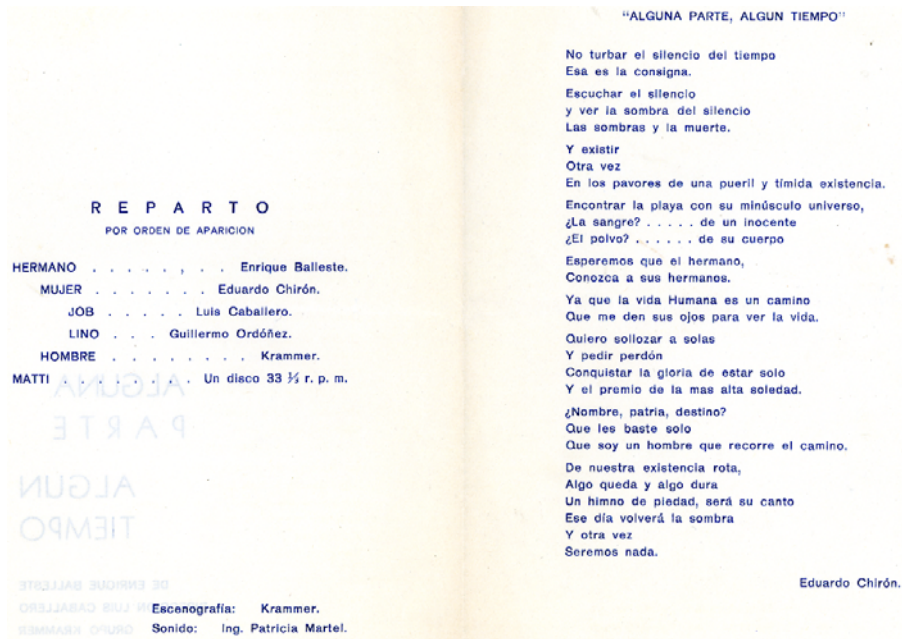


15. Recorte de periódico sin fecha, ni autor. Parte del A=EB

Mi hermano era muy galán, y entonces las chavas por ligárselo a él, me ligaban a mí, me sentaban en las rodillas y me daban de besos, pero eso significó cantidad de cosas y dentro de esas cosas fue la música, y el teatro, que puedo decir que eso fue lo que me dio origen a mí. De alguna manera mi hermano en las noches, tocaba música clásica o me despertaba con las composiciones de lo que estaba haciendo. Y por otro lado tenía mi familia mexicana, de esos tríos de Los Panchos y entonces la guitarra fue como una herramienta que se me fue dando, y el teatro, y esas dos cosas fueron creciendo paralelamente, y estamos hablando de cuando yo estaba en la facultad.<sup>33</sup>

En 1965, Enrique tenía 19 años y escribió y montó su primera obra **Alguna parte, algún tiempo**, la cual tuvo éxito, dado el oficio de su buena pluma; así comenzó a ser reconocido como un dramaturgo joven entre sus compañeros de la carrera. En el año de 1966 publicó un cuento poco conocido titulado **A un amigo provinciano** en la revista universitaria *Punto de Partida*, bajo la dirección de Margo Glantz.





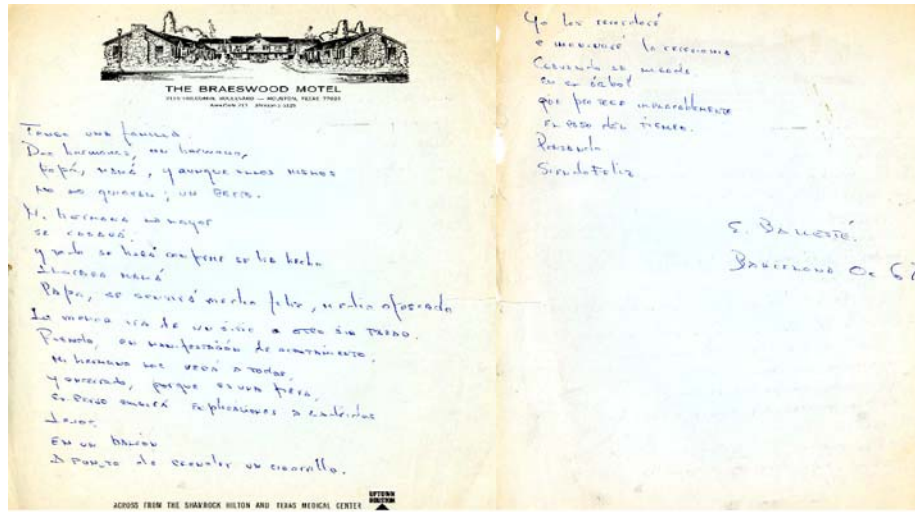
16 y 17. Programa de mano **Alguna Parte, Algún Tiempo**. Exterior e Interior. 1965.



18. En Guanajuato, de gira con el maestro Enrique Ruelas con la obra **Títeres de cachiporra** de García Lorca. Con Alejandra Zea, Eduardo Chirón, Eloísa Gottiener, Luis Caballero, Satilda González, Josefina Brun, Bernardo Giner, Felipe Reyes, Celia Poliusk, Silvia Corona, Alejandro Toruco, Vicky, Enrique Ballesté y Guillermo Ordoñez.

Pero la mirada de Sebastián su padre lo hizo realizar un viaje en barco hacia Europa por 6 meses, apoyado por la economía familiar y el dinero obtenido por la venta de su biblioteca particular. Del viaje que realizó a Europa tengo poca información salvo unos poemas, que escribió en hojas de un hotel de Texas y los cuales están fechados con el año de 1967 y forman parte del archivo, aquí

uno, donde su voz poética es joven y comienza a cuestionarse de manera sencilla la forma en que se vivía la vida en su tradicional casa:



19. Poemas en hojas azules del *The Braeswood Motel* A=EB

### Transcripción:

Tengo una familia  
 Dos hermanas, un hermano,  
 papá, mamá, y aunque ellos mismos  
 no lo quieran; un perro.  
 Mi hermana la Mayor  
 se casará  
 y todo se hará conforme se ha hecho  
 Llorará mamá  
 papá se sentirá medio feliz, medio ofuscado  
 la menor irá de un sitio a otro sin parar  
 riendo, en manifestación de acatamiento.  
 Mi hermano los verá a todos  
 y encerrado, porque es una fiera,  
 el perro exigirá explicaciones a ladridos.  
 Lejos  
 en un balcón  
 a punto de prender un cigarrillo  
 yo los recordaré  
 e imaginaré la ceremonia  
 clavando la mirada  
 en el árbol  
 que protege implacablemente  
 el paso del tiempo.  
 Pensando.  
 Siendo Feliz.

E. Ballesté  
 Barcelona. Oct. 67.

Al regresar Enrique de Europa corría el año de 1968, y el joven descubrió que su influencia no estaba en el viejo continente, sino aquí en su país, en el movimiento estudiantil que se gestaba, y en el cual él participó cantando, a la par que escribía, montaba y dirigía su obra **Mínimo quiere saber**, la cual se estrenó ese mismo año. Esta es la historia de un personaje llamado Mínimo, un Guardia Oficial, Policía Polizonte, el apocope que le da el dramaturgo en el texto es G.O.P.P, y dos niños prodigios: Zatopek y Einstein, los cuales quieren sacar al policía de su jardín de juegos, quien recién ha sido colocado en este puesto, ha tenido mala suerte y quiere cumplir los estatutos que la sociedad le impone. La escenografía fue realizada por su amigo Checo Valdéz, quien cuenta que en cada escena iban apareciendo unos prismas con los rostros de los dirigentes del movimiento de 1968 y al finalizar todos estos formaban una gran manifestación. A continuación, un fragmento de la obra que a mi pensar ilustra el sentido de ésta:

—**Zatopek:** Entonces ¿Qué tipo de Justicia quiere?

—**G.O.P.P:** Una cuyas leyes me digan por qué me llamo Mínimo. Por qué soy pequeño. Por qué siempre fracaso en lo que me propongo. Por qué no puedo tener a Carlota. Por qué no puedo sacar las máximas calificaciones. Por qué no puedo decidir en un caso de rodillas. Por qué no puedo ser Guardia Oficial Policía Polizonte. Por qué la Justicia de los prodigios, los Doctores, los Escritores, los Comerciantes, no es la mía. En fin, una que me diga, por qué si soy así, no puedo resignarme a ser así.

—**Zatopek:** Alerta. Alerta. Ya están a la venta las últimas noticias “Mínimo quiere saber, ¿por qué se llama Mínimo?”, “¿por qué es pequeño?”.

—**Einstein:** Alerta. Alerta. “Mínimo quiere saber, ¿por qué fracasa siempre en lo que se propone?”, “¿por qué no puede tener a Carlota?”.

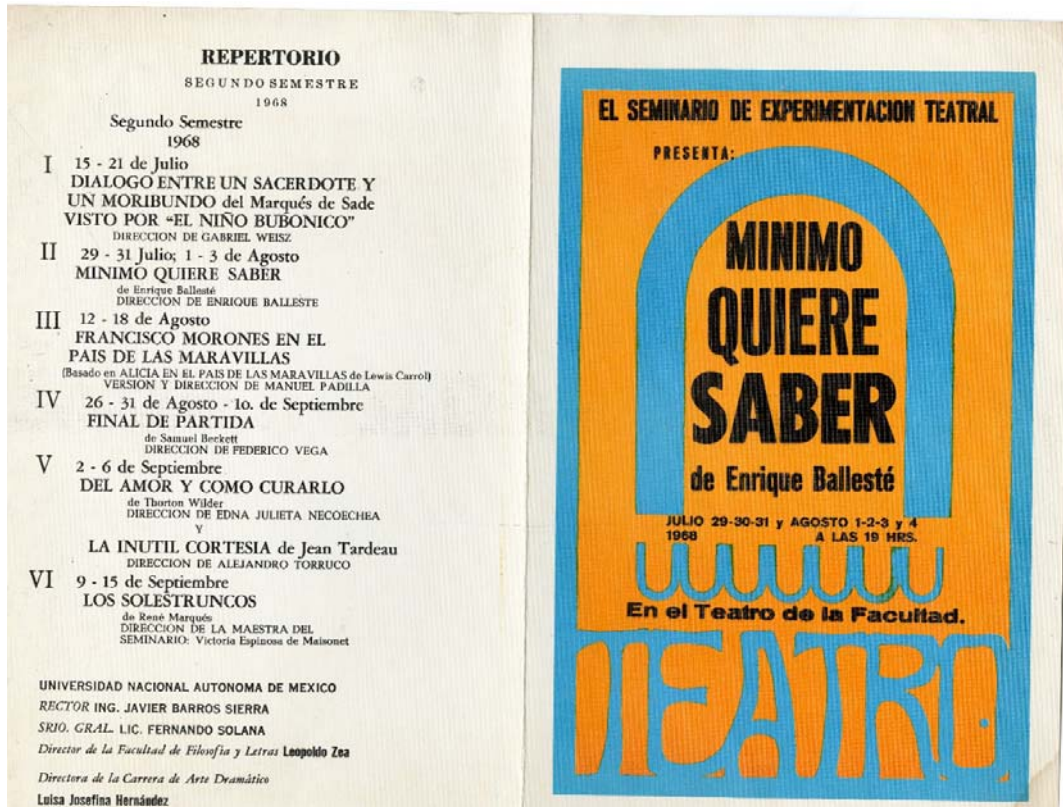
—**Zatopek:** Alerta. Alerta. “Mínimo quiere saber, ¿por qué no puede decidir en un caso de rodillas?”, “¿por qué no puede ser Guardia Oficial Policía Polizonte?”.

—**Einstein:** Alerta. Alerta. “Mínimo quiere saber, ¿por qué la Justicia de los Doctores, los Escritores, los Comerciantes no es la suya?”.

—**Zatopek:** Noticia de último minuto. “Mínimo quiere saber, ¿por qué si es así, no puede resignarse a ser así?”.

—**Einstein:** Noticia de último minuto. Noticia de último minuto. “Mínimo quiere saber ¿por qué si es así, no puede resignarse a ser así?”.

—**G.O.P.P:** Es verdad. Todo eso quiero saber.<sup>34</sup>



20. Programa de mano Mínimo quiere saber, exterior. 1968 A=EB



21. Programa de mano Mínimo quiere saber, interior. 1968 A=EB

Entusiasmado, Ballesté se sumó al movimiento estudiantil de Ileno, acudiendo a las marchas como la que encabezó Javier Barros Sierra, rector de la UNAM en aquel momento y quien meses después renunció al ver violada la autonomía de la universidad. También asistió a la concentración que se realizó antes del 1º de septiembre en el Zócalo, donde las tanquetas entraron violentamente para desalojar a los estudiantes, quienes les hicieron frente entonando el Himno Nacional. Enrique compuso varias rolas que estrenó en la radio interna del Consejo Nacional de Huelga, en Radio Medicina, la Charrita del Cuadrante, y se sumó al Centro Popular Cultural CPC, donde con su guitarra, fue miembro activo de las diversas presentaciones que este colectivo encabezado por Oscar Chávez y Carlos Lira organizaba, ahí conoció a su amigo Checo Valdéz.

Con el paso de los días el número de estudiantes en huelga aumentaba, a los politécnicos y universitarios se sumaban los estudiantes de Chapingo y de provincia. Era una huelga activa, meses antes una compañera te había invitado a participar en una organización llamada C.P.C, Centros Populares de Cultura que a semejanza de los que había en Brasil que efectuaban actos culturales con obreros y en barrios marginales. Lo formaban estudiantes de diferentes áreas, incluso profesionales: antropólogos, pintores, diseñadores y fue con ellos, de eso te acuerdas bien, con quien participaste en la marcha que saldría del Casco de Santo Tomas al Zócalo. Sí, al Zócalo, fortaleza inexpugnable del PRI; terreno exclusivo de sus ceremonias. ¿Lograríamos llegar? ¿Seríamos detenidos antes? No es lo mismo marchar por el sur de la Ciudad y cerca de la madriguera guiados por el gran pastor, que salir por las calles del centro, solitos y exigir el cese a la represión, la desaparición del cuerpo de granaderos, la destitución de los jefes policíacos, la indemnización a los agredidos, la libertad a los presos políticos. Ya sabías quién era Valentín Campa, Demetrio Vallejo, ¡carajo! ¿Quién te había escondido la verdadera cara de tu país? Te acuerdas bien cómo retumbaban los pasos y tu voz aunada a otras voces golpeando sobre las paredes de los viejos edificios aumentaba diez veces más su potencia. Era un gigante que avanzaba...<sup>35</sup>

Enrique no estuvo en la Plaza de las Tres Culturas, no alcanzó a llegar. Lo detuvo un soldado joven en el camino, qué ironía, ¿no?, y lo mandó a su casa; creo que eso fue una afortunada sincronía para mí. Su madre Margot trabajaba en una tortillería muy cerca de la plaza de las Tres Culturas y escondió a varios jóvenes que hizo pasar por sus trabajadores, para que los militares no se los llevaran. Su hermana menor Mercedes iba a ser atrapa bolas en los partidos de los juegos olímpicos que se llevarían a cabo ese año en México, pero después de la matanza del 2 octubre ningún miembro de la familia Ballesté Gálvez tenía permitido salir de la casa. Mercedes y Enrique se dedicaron a ver unos juegos olímpicos “manchados de sangre” y ambos lloraban; tiempo después Mercedes entendió que el motivo del llanto de su hermano era distinto al suyo.

No quisiste saber, ¿te acuerdas? 30, 40 muertos, ¿cómo es posible? Si en la plaza había quince mil personas y los soldados saben disparar. A eso fueron, a practicar tiro. Te desconectaste y como zombi te pusiste a ver unos juegos olímpicos manchados de sangre. La protesta de los atletas negros con el puño enguantado en alto, de espaldas a su bandera te recordaba que la vida seguía.

—Enrique hay que ir a Lecumberri.

—¿A qué?

—A levantarle el ánimo a los compañeros presos.

Y fuiste y ellos te levantaron el ánimo a ti. Y decidiste que la lucha apenas empezaba, que si no habías logrado unirte a campesinos y obreros en adelante tus obras serían para ellos, que si se escondían la verdad tú escribirías para ella...<sup>36</sup>

Este hecho fue parteaguas en la vida de Enrique; hizo canciones y textos dramáticos intentando entender el hecho, intentando traer a la vida a sus compañeros caídos, intentando no perderse en el proceso, pero fue hasta 1993 que pudo plasmar en un docutexto su memoria en primera persona, la cual musicalizó con canciones de esa época que presentó en diversos espacios, a mí me tocó subirme a la escena con él, con este trabajo.<sup>37</sup>

En 1969 se estrena **Vida y Obra de Dalomismo** en el teatro Comonfort, en el Festival de Primavera organizado por el INBA. Es la historia de otro personaje joven que recién nace en la escena y no hay quién tenga tiempo para él, ni siquiera su madre o su padre; un personaje fuera de tiempo que no se encuentra en este mundo, en esta vida en el que da lo mismo vivir o morir. Esta obra ganó el premio Celestino Gorostiza al mejor director, a mejor actriz: Martha Acosta y la mejor escenografía que hizo Checo Valdez. Ha sido de las obras más montadas de Ballesté, y generó polémica en el momento y Enrique fue visto como un dramaturgo de vanguardia.



22. Diploma del premio Celestino Gorostiza. 1969 A=E.B

... una farsa que sí tiene de modelo a la vanguardia de a deveras Ballesté (...) muy joven estudiante universitario, demuestra inventiva, sentido del humor y valentía política y social. Su personaje central sirve de hilo a una progresión satírica que empieza en familia y termina en la situación mundial (la mejor resolución que recuerdo de la última Gran Guerra) pasando por la escuela y el Estado.<sup>38</sup>

En 1969 también escribe su obra **Una familia de gorilas en su ambiente natural**, que sería montada hasta 1996 por el grupo “El Rinoceronte Enamorado” de San Luis Potosí. La sinopsis es: un locutor y el profesor Timo transmiten en vivo la llegada de los terrícolas al planeta Fero; ellos son Erick El Rojo y Cristóbal Colón, el Papa y Fray Junipero, Nelson Rockefeller y el Rey Midas, Christen Keller y Julieta, los cuales mostrarán con sus buenas costumbres depredadoras, el papel que juegan la mujer, la religión y el poder. En 1970 graba su disco **Jugar a la vida**<sup>39</sup>, bajo la dirección sonora de Raúl Hellmer, etnomusicólogo, sociólogo y antropólogo gringo dedicado a la música tradicional mexicana. Todo un personaje ya reconocido y con gran trayectoria en esos tiempos, el cual al año siguiente murió. La producción y diseño de portadas corrió bajo el bolsillo y mano del buen Checo Valdéz y para recordar el proceso de creación de este disco convoqué a la remembranza del mismo Checo y de

Gustavo Martínez Arias, quien ejecutó la flauta tenor en la canción “Quizás Aquí”, y quien en ese momento fuera esposo de Nury, la hermana mayor de Enrique.

Diez canciones: “Siempre yo”, “La cama Blanca”, “Oye, si en la calle nos vemos”, “Jugar a la vida”, “Quizás aquí”, “Selma Beraud”, “Ay Señora mía”, “La procesión” y “Hoy yo tengo ganas de cantar”, todas de la autoría de Enrique, el disco en el interior contenía las letras de las canciones mecanografiadas en papel de china: azul, verde y rosa. El disco fue grabado en una noche, en el Centro Cultural Universitario, se sacaron mil ejemplares y el estreno fue en un teatro de Guanajuato:

Esa portada tiene una representación en el centro de Flores Magón...bueno sale Flores Magón porque en ese tiempo Flores Magón era un marginado de reconocimiento oficial, es más era perseguido y claro ya estaba muerto, era perseguida la gente que leía a Flores Magón, bueno el que leía porque eran años muy difíciles, eran tiempos en que te veían con la revista *Política* bajo el brazo y te podían fastidiar los policías por eso, o sea la represión era muy seria... Y tomamos a Flores Magón como un símbolo... y además de alguna manera nos reconocíamos en sus ideas y me acuerdo que puse a Flores Magón escondidito para que no vayamos a tener problemas.<sup>40</sup>



23. Contraportada y detalle del disco Jugar a la vida, 1970

La canción en específico de **Jugar a la vida** causó gran impacto entre los jóvenes de esa generación, pues hablaba de un cotidiano colectivo del cual

buscaban fugarse, para encontrar su propio camino; es una canción que ha trascendido el tiempo y ha sido interpretada por diversas cantantes como Amparo Ochoa y Eugenia León, lo cual ha difundido más el sentimiento de dicha composición.

Después fue director musical de la obra **Vida e Morte Severina**, (1973) de Joao Cabral de Melo Neto, un montaje también de corte político. Participó como actor en **El Séptimo Sello (1973)** de Ingmar Bergman **bajo** la dirección de Benjamín Villanueva. En el 73' también comienza a trabajar el STEUNAM; la información que tengo al respecto es la siguiente:

La realidad me decía que yo tenía que buscar a México; entonces me empecé como a meter a las actividades políticas y una de las cosas que más me gustó fue haber sido fundador del sindicato de trabajadores STUNAM. –Yo trabaja en Orientación y Servicios Sociales, me chocaba mucho que en los programas de orientación y servicios sociales les dijéramos a los doctores: Usted va a tener un porvenir brillante, o sea, pintarle que todo el mundo era maravilloso cuando no era cierto, y nosotros propugnábamos que en Orientación y Servicios Sociales se le dijera la verdad al alumno de lo que iba a ser su carrera, entonces ahí nos enfrentamos mucho con Félix Ibarra, que era el director de aquella época; famoso ladrón, estuvo dos o tres años en la cárcel por fraude.<sup>41</sup>

En 1973 se integra al montaje del **Fantoche Lusitano** de Peter Weizz, al igual que al montaje de **Torquemada** de Augusto Boal. En ambas haciendo la música y ambos bajo la dirección del argentino-venezolano Carlos Giménez, quien vino a México a presentarse con el grupo Rajatabla y la obra **Venezuela tuya**.<sup>42</sup> Ante el éxito de esa obra, fue llamado para que diera clases y realizara una puesta en escena con alumnos del INBA, cuando el maestro Emilio Carballido tomó la dirección de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes (1972). Pero la maestra Luisa Josefina Hernández, directora del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras le pidió también un montaje con la comunidad de alumnos de la UNAM. Entonces montó **Torquemada** con los alumnos del INBA y **Fantoche** con los alumnos de la UNAM.

La puesta era una vehemente protesta contra las conquistas e invasiones del suelo nativo por naciones extranjeras, las cuales llevaban como principal fin la explotación de los nacionales y el enriquecimiento voraz del conquistador por cuantos medios estaba a su alcance. De esta manera, Giménez buscó enriquecer el texto de Weiss con los textos agregados, con sus coros y sus movimientos plásticos permanentes. Así, un fragmento textual de León Portilla traía la Conquista de Tlatelolco a escena, otro de Fernando Benítez recordaba que los indios de Yucatán también sufrieron la explotación, y uno de Gastón

García Cantú no dejaba dudas de que el grupo teatral consideraba al Fantoche como representante del imperio estadounidense.<sup>43</sup>

El montaje de **Fantoche** logró estrenarse en el Foro Isabelino de la UNAM, a pesar de la negativa de Héctor Azar, quien tenía ya varios años como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM y también como funcionario de teatro del INBA. Dentro de la primera formación del elenco estaban: Alfonso de Alba, Adolfo Alcántara, Victoria Brocca, Margarita Castillo, Daniel Galaviz, Inés Jácome, Alfonso Marroquín, Francisco Quintana, Mayra Rojas, Juan Stack, Carlos Téllez, Antonio Valderrábano, Gloria C. Young, Alejandra Zea y José Antonio Herrero del Rello “Tonino”, fundador del Zumbón, quien cuenta sobre el proceso:

Hizo un casting en la facultad para esa obra, también lo apoyó el INBA, todo iba muy bien, nos dieron tres meses de temporada en el Foro Isabelino, pero da la casualidad que quien controlaba el teatro en México a nivel escolar, tanto en la preparatoria como en la universidad era el señor Héctor Azar, al mes de estrenar la obra suspendió las funciones pidiendo que los actores tenían que pagar la taquilla y la producción de la obra, ósea que teníamos que pagar por actuar ¿Por qué? Porque teníamos éxito, teníamos lleno el teatro.<sup>44</sup>

Y así fue como el conjunto de factores del tiempo se juntaron; por un lado los jóvenes después del 68 no pretendían volver a quedarse callados e inmóviles ante las injusticias, y por otra parte la subjetividad e historia de cada uno de los individuos involucrados, hizo el amalgamaje correcto para que el espacio del Foro Isabelino fuera tomado, como forma de protesta ante las múltiples trabas que se les había puesto y se les ponían para llevar a cabo esta puesta escénica. El proceso paso a paso de la Toma del Foro Isabelino se puede consultar en el libro de Julio César López, CLETA: Crónica de un Movimiento Cultural Artístico Independiente. En este proceso de la toma, actores del primer reparto salieron, pues no estaban de acuerdo con encarar frontalmente el autoritarismo de la dirección de la UNAM, es decir de Héctor Azar y entraron a suplir de manera inmediata varios personajes claves en la vida de Enrique y del Zumbón como son: Adrián Matheus, Lilia Rubio y Fernando Morales “El Boby”. Lamentablemente ante estos hechos el maestro Carlos Giménez fue deportado por la Secretaría de Gobernación, quien a mi parecer era un creativo visionario del teatro independiente latinoamericano. Enrique se sumó también a la toma del Foro y quien le abrió la puerta fue José Antonio Herrero del Rello “Tonino”:

Cuando se suspendió la obra, Enrique no sabía pues no lo convocamos pues era hermano de Mariano Ballesté quien era el músico de cabecera de Héctor Azar y cuando este se enteró llegó a medianoche diciéndome que él tenía que estar adentro con nosotros, porque estaba de nuestro lado, lo fui a consultar y lo dejaron pasar.<sup>45</sup>

En ese mismo año 1973, a principios del mes de febrero, surge el primer manifiesto de CLETA –UNAM: “El teatro como práctica de la libertad”, pero de esto escribiré a profundidad en el capítulo II.

**Disco Fantoche**, 1973.<sup>46</sup> Contiene las canciones que hizo para dicha puesta en escena; está en un formato de 45mm, y trae 4 canciones, 2 por lado: “Canción del petróleo”, “Jugando con la Brisa va”, “Canción del asimilado”, “Demos fin al Fantoche” y fue una producción del grupo Mascarones.





24 y 25. Portada y Contraportada del disco **Fantoche** 45mm.

La primera gira de Enrique fue en 1973 con el montaje **Fantoche** y la obra de su autoría **Benito Gómez y el Paraíso de los pobres** (1974). Paráfrasis del guion radiofónico "El Campeón de Durremait"; un boxeador ciego por los golpes y un jugador estrella de fútbol que pierde las piernas por un accidente ferrocarrilero, se unen para sobrevivir. El ciego carga al jugador sobre sus hombros para que sea sus ojos, mientras él se convierte en sus piernas. Ahora así, siendo uno, van a enfrentar la injusticia social en varios sucesos hasta que terminan derrotados por el sistema. Ambas obras fueron invitadas al Festival de teatro de Manizales en Colombia.

Todo se fue dando poco a poco; con Enrique nos fuimos de gira con la obra **Fantoche** a Sudamérica, fue maravilloso porque nos fuimos de aventón de México hasta Panamá... Íbamos al festival de Manizales, íbamos dando funciones en el camino, llevábamos el "Fantoche Lusitano" y una obra que nos dirigió por primera vez Enrique en Cleto que se llamaba "Benito Gómez o el paraíso de los pobres", ahí fue la primera vez que con Enrique empecé a trabajar y hacia el personaje del borrego o la borrega.<sup>47</sup>

Así es, se fueron de aventón y dando funciones hasta Panamá, porque las camionetas donde iban se descompusieron. Ahí en Panamá se encontraron con Adrián Carrasco, quien hacía foto y video y Leo Gabriel, sociólogo, quienes conformaban el grupo INFORME y venían haciendo intervención directa con grupos y asociaciones campesinas; el documental que venían proyectando era

**Nosotras sí Existimos** sobre una huelga de trabajadoras de Morelos. Así era su forma de trabajo del grupo INFORME, mostrar el material fílmico que traían a la comunidad a donde fueran, principalmente al aire libre y en espacios públicos, y si el espacio se prestaba y la comunidad lo deseaba, también realizaban un pequeño documental de su situación y lo proyectaban durante su viaje, para que se difundiera, su situación. En Panamá el presidente Torrijos les pide trabajar juntos, es decir presentar primero teatro y luego cine, todo pagado, con lo cual pudieron solventar los boletos para volar hacia Colombia, después fueron hacia Caracas para seguir con las presentaciones, pero Tonino cuenta: “Pero a nosotros nos deportaron porque Carlos Andrés Pérez, presidente en aquel entonces de Venezuela le pidió a Echeverría, quejándose de que había un grupo que estaba haciendo propaganda subversiva, y así la embajada nos deportó”.<sup>48</sup>

En ese momento Adrián Matheus, Lilia Rubio y Enrique Ballesté se quedan en Caracas y forman parte del grupo INFORME montando un espectáculo de cine, música y teatro llamado **La Otra América**, en este viaje se gestó el disco de **Crónica**. Regresan hacia Colombia y ya de ahí comienzan a presentar este espectáculo en diversos países como Ecuador, Perú y Bolivia.

Entonces nos contrataron Petro Perú que era como el Pemex de allá, allí estuvimos en un campo petrolero como dos meses en Talara al norte de Perú, dando funciones y tal, luego llegamos a Lima, en Lima nos contrató el Ministerio de Educación y nos pagaban pues para ir a una Villa Miseria como Nezahualcoyotl, se llama un pueblo joven le llaman ellos, enorme Villa El Salvador, entonces íbamos en la camioneta dos veces o tres veces por semana hasta el centro de Lima a presentar el espectáculo “La Otra América”...<sup>49</sup>

En Lima todo el grupo fue arrestado por la expropiación de un equipo de audio para las presentaciones, y de la cárcel los sacó el embajador de México; regresaron a Bolivia y de ahí Enrique retornó a México, los demás continuaron la gira por 6 meses más hasta llegar a Argentina.

La segunda gira fue en 1974, y su objetivo era reunir fondos para los grupos latinos que se habían quedado sin recursos ni apoyo en la ciudad de México, por la salida del grupo Mascarones del CLETA, entonces junto con Judith Reyes, José de Molina y el grupo Zopilote, que llevaba el **Circo de los Hermanos Gandalla** y del cual Enrique formó parte por un año. Fueron a Nicaragua y al Salvador, pero en el primer país a José de Molina lo deportaron porque en uno de los conciertos le mentó la madre al presidente, dejando a Fernando

Betancourt y a Ballesté solos con el proyecto de la recaudación; juntos montaron un espectáculo de canciones con el cual regresaron de aventón hasta México.



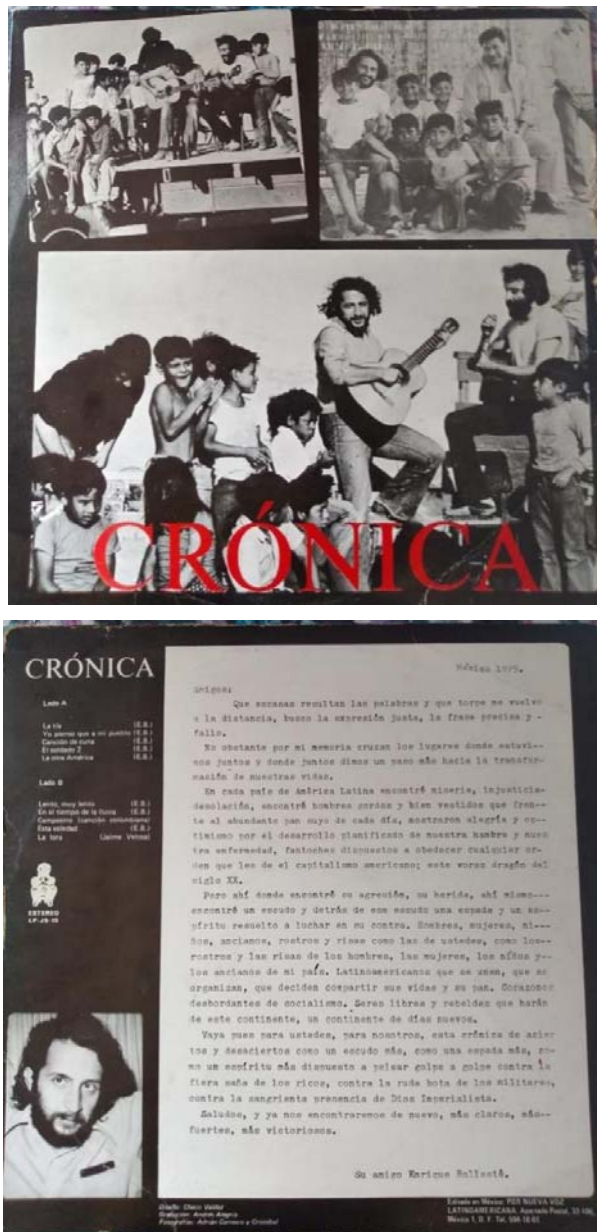
26. Enrique a la izquierda y a la derecha de barbas Fernando Betancourt en el Festival de Teatro de Mérida, Yucatán, 1975



27. II Encuentro Nacional de Teatro en abril de 1975 en el Mercado Hidalgo de la ciudad de San Luis Potosí

**Disco Crónica**, 1975.<sup>50</sup> Existen dos ediciones de este disco: la primera se hizo con CLETA y al parecer fue de manera clandestina, por lo cual no existe mayor información, pero seguiré buscando el rastro del ¿dónde y cómo?; la segunda edición fue con “Nueva Voz Latinoamericana”, sello discográfico del cantautor José de Molina. El diseño de portada es de Checo Valdez y las fotos son de Adrián Carrasco Zanini, tomadas en el II Encuentro Nacional de

teatro en San Luis Potosí en 1975. Las canciones son: “La Tía”, “Yo pienso que a mi pueblo”, “Canción de cuna”, “El soldado 2”, “La otra América”, “Lento, muy lento”, “En el tiempo de la lluvia”, “Campesino” (canción colombiana), “Esta Soledad”, “La Lora” (de Jaime Velosa). Es un disco particular pues se escucha a un Enrique joven, con su voz entusiasta, haciendo reflexiones entre rola y rola sobre el amor, sobre el país, sobre su viaje a América Latina y el deber que, como jóvenes, como pueblo, tenemos de actuar en consecuencia a los hechos históricos que acontecían en nuestro país.



28 y 29. Portada y Contraportada Disco “Crónica”, 1975

En 1975, monta **Crucificado**, de Carlos Solórzano para el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer encuentro Latinoamericano de Teatro.

Recuerda Fernando Morales “Bobby”:

La historia de la pasión de Cristo en una comunidad aledaña a la ciudad de México en la que todos se ponen hasta las chanclas y terminan crucificando a Jesús o José se llama el personaje que era yo, pero terminó en una locura y fue un montaje muy padre y fue nuestro primer acercamiento, suponíamos a lo que podía ser teatro popular, yo recuerdo que Enrique nos llevó a dar función al mercado este que esta acá en Santo Domingo atrás de la universidad en la calles y nos pusimos a hacer esta obra en exterior y ahí la hicimos a medio día, una obra que era para foro a la calle.<sup>51</sup>

Un elemento que acompañó a los zumbones durante su vida creativa fue la música. Enrique puso a cantar en sus discos y en su vida a toda persona que se le cruzara por el camino. Ballesté empezó a hacer música a la par que teatro, no lo sé específicamente, ya no podré preguntárselo, pero lo deduzco por la cantidad de canciones que tiene grabadas y por el número de poemas–canción: la palabra-música, que encontré entre sus manuscritos. Era sumamente musical y esto lo llevaba al teatro, casi todas sus obras de teatro tenían composiciones exclusivas hechas para este, o adaptaciones de otras canciones... Por ejemplo en la obra **¿Porque el sapo no puede correr?** la música era interpretada con instrumentos prehispánicos a la par de la escena.

La música por lo regular se ejecutaba en vivo y eso era una particularidad, por eso eran **Teatro y Música Zumbón**: dos guitarras, requinto, maracas, güiro, claves, contrabajo, saxofón, el gazu o pitófono, el cuerpo mismo dependiendo la necesidad de la canción. La voz era esencial, todos cantaban haciendo voces, una primera, una segunda y hasta octavas, entonaban canciones que sonaban como himnos alegres de batalla, melodías pegajosas y las letras eran amables rimas para que todos las coreáramos. Enrique regalaba canciones, era una manera de demostrar su afecto, su presencia en tu vida. Compuso rocks, rumbas, habaneras, sambas, danzones, candombes, experimentales, rap, instrumentales etc.

A continuación, los detalles de los discos que Enrique Ballesté hizo con el grupo y como solista y que no he mencionado:

**Zumbón Grupo, el disco blanco, 1980** Producido con apoyo de la Universidad Autónoma de Sinaloa y grabado en la Ciudad de México en el año 1980. Las canciones son “El Porro”, “La Cena” “Un hombre corriendo”, “Los Angelitos”, “Los viejitos”, “La gusana”, “La danza del adiós”, “Un tango” y “La ensalada mixta”. En este disco colaboró el Grupo Seguimos lo Mismo, donde tocaba su hermana Mercedes.

**Las Prohibidas de la W, 1992**, se grabó en octubre de 1992 en el estudio de Edgardo Olvera. El diseño de portadas es de Carlos Gálvez y la producción de Mercedes Ballesté. Las canciones son: “El Ángel”, “Chole Jiménez”, “Odio”, “La canta Argelia”, “Serafín González”, “Aprendiz”, “Abigail” y “Carta”.





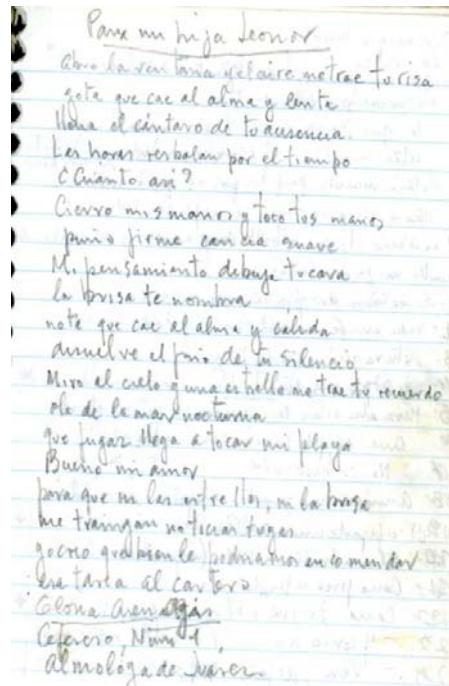
30. Disco "Las Prohibidas de la W"

**Canciones Ballesté**, 1998, fue grabado entre abril y julio de 1998; Enrique invitó a Eduardo López "el Guajolote" del grupo Zero de Cuernavaca quien interpreta en su mayoría las canciones, y los demás hacíamos coros. En este casete hay una canción que Enrique compuso por encargo de su amigo Checo Valdez, quien realizaba un mural comunitario para el municipio zapatista Ricardo Flores Magón, en Taniperla, Chiapas, y donde después de la inauguración de dicho mural entró el ejército destruyendo el mural. Checo pasó un año en la cárcel.

**Canciones de Teatro** fue un proyecto que Enrique diseñó para una beca del FONCA, lamentablemente no salió beneficiado y solo hubo unas pocas copias. Este material es una recopilación de todas las canciones que hizo específicamente para los montajes teatrales y permanece pendiente su edición y publicación.

**Poetas Años XX**, de 2001. A partir del libro El Discurso del Método de René Descartes, Enrique pone a reflexionar a un René joven, personificado por una actriz de Guadalajara, Karla Constantini, quien entre canción y canción narra y filosofa sobre *si el sentido de la vista garantiza la verdad* y otras máximas del francés contenidas en su método. Los poemas son de diversos poetas y Enrique los musicalizó. Por ejemplo, tomó un poema que la guerrillera Gloria Arenas del

ERPI le escribió a su hija y lo hizo canción; en este disco tuve la oportunidad de hacer lo mismo con un poemínimo mío, el cual canté.



31. De la Libreta de trabajo n.8 de Ballesté. Poema de Gloria Arenas para su hija, escrito desde Cefereso no. 4. Almoloya de Juárez. s/f. A=E.B

**Ballesté Canciones** de 2009, es un compilado de canciones que compuso y grabó desde 1966; algunas melodías se encuentran en los discos anteriores y otras se grabaron exclusivamente para esta versión, como “Efraín Calderón Lara” y “Humildemente”; es un homenaje a sus cantantes, músicos, poetas y diseñadores que lo acompañaron en su andar de músico y compositor. El diseño de este fue de la pintora Luz Ramírez. El texto interior del disco repasa:

Tú aprendiste a tocar guitarra de muy joven con tu tío Raúl,  
Las cuerdas eran de acero y los dedos sangraban  
pues lo que ejecutabas eran boleros.  
Llegó el rock, toda la mano era la que sangraba,  
el ritmo, las letras capitalinas grabadas con un cincel anatómico  
que tejía formas eléctricas.  
Con los años entendió que para Él la lira fue su primera pluma,  
podía cantar lo que le pasaba a él, a los otros, cantar lo que pasaba en su país.  
Se volvió social. Cantante de protesta lo llamaron.  
No creo que haya sido para tanto.  
Cantar social, cantar panfleto no tiene vuelta de hoja; gana el que pide la copla:  
“Bienvenido el de la sopa  
Porque ya pago la fiesta.  
¿O no te gusta lo que me gusta?  
¿O no te gusta lo que me cuesta?”  
Lo más importante de esa época es que dejó de cantar solo.  
Ahora la guitarra se ha vuelto su esqueleto, ahora se le mueve la mano y se oye  
escala de sol o toca Fa sostenido y la rodilla se le acelera.  
Canta boleros, rock, trova, tradición y lo que se ofrezca y lo que se aparezca, ahora  
entiendo que eso es lo que Yo hago.

Ballesté

## Capítulo II

### **“Y si juntos vamos, somos más organizados”**

México, diferentes movimientos políticos y sociales en todo el país exigen nuevas formas de organización, así como mejor reparto de tierras, cumplimiento de las garantías laborales, de salud, educativas; los grupos se organizan y comienzan a manifestarse de la manera que saben, en reuniones informativas, armando cursos para sus comunidades, alfabetizando, asistiendo, organizando mítines y marchas, cierres de carreteras, tomas de tierra, pero la mayoría de las veces no se oían las demandas y eran reprimidas, por eso algunos grupos optan por el movimiento armado clandestino.

Muchos de estos eventos son fallidos y los participantes asesinados u orillados al exilio, lo que provoca conmoción en los jóvenes principalmente, los cuales empujan y siguen organizándose. Pero justo los vientos son otros y buscan otros lenguajes, ya no el del fusil, ni la metralla, si no el que se escribe en el escenario, con la voz cantada y el cuerpo en movimiento de forma individual y grupal: el teatro se hace presente y por medio de esta nueva alternativa, transmiten los contenidos de los problemas del momento, salen del lugar sagrado y de confort, donde solo unos cuantos tienen acceso, y van a presentarse con el pueblo.

### **“De padres cantores, hijos jilgueros” ¿De dónde venimos?**

Esta generación de artistas, se salió de los espacios consagrados y sacó a la calle el teatro, la danza, la música y la poesía para enarbolarlas como bandera de lucha, dándoles el adjetivo y los contenidos de lo popular, para que el espectador se identificara con lo que sucedía en la escena. Otra particularidad que le daba el rasgo de popular era el lenguaje que manejaban en sus representaciones; un lenguaje cercano, coloquial, sin la solemnidad que el teatro tradicional contenía y lo he venido repitiendo, cargado de temas costumbristas y de autores europeos; al contrario, aquí los temas a tratar eran los del día a día: el salario mínimo, el trabajo en el campo y la fábrica frente al patrón déspota, el alcoholismo en las comunidades, la violencia contra la mujer, etc., así que la cercanía en estas tres variables: espacio, lenguaje y contenido; invitaban al dialogo, a la reflexión y también al descontento y por ende en

algunos casos a la organización directa. Estos jóvenes se constituyeron en grupos teatrales y accionaron de acuerdo a su tiempo y espacio por diversos puntos de América Latina, tejiendo alianzas en festivales, presentaciones y talleres para formar a los que iniciaban y que ellos mismos auto gestionaban, algunos ejemplos: grupo “El Galpón” en Uruguay, con Raquel Seoane y Blas Braidot (1949); grupo “Teatro Experimental”, de Cali con Enrique Buenaventura (1955); el “Teatro del Oprimido” con Augusto Boal en Brasil (1960); grupo “La Candelaria” de Colombia con Santiago García (1966); “Teatro Campesino” de Luis Valdés (1965); grupo “Rajatabla” de Venezuela con Carlos Jiménez (1971) y en México, de los más consolidados de este movimiento fueron el grupo Zopilote (1974), grupo Zero (1976) y el grupo Zumbón (1975), este último es el objeto de mi estudio. Los Zumbones surgieron y fueron influidos por el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística CLETA, pero ellos ya traían el germen del teatro como herramienta para la búsqueda de su expresión.

El CLETA es un organismo político-cultural que nació en el año de 1973, a raíz del conflicto que se generó durante el montaje del **Canto del Fantoche Lusitano** en el Foro Isabelino, cuyas instalaciones fueron tomadas por el elenco a manera de protesta contras todas las irregularidades cometidas por parte de las autoridades a los jóvenes, así como contra el director Carlos Giménez quien fue deportado. Este movimiento contó con la solidaridad de otros estudiantes de teatro de diversas facultades, de grupos independientes con trayectoria y de actores y directores con renombre. Durante su existencia generaron diversas líneas teórico- prácticas de trabajo, las cuales plasmaron en manifiestos, que rescato y me parece que fueron una constante ideológica en su trabajo; fueron redactadas en el primer manifiesto: “El teatro como práctica de la libertad” firmado como CLETA-UNAM el día 1° de febrero de 1973:

1. Se autodenominaban trabajadores de la cultura.
2. Iniciar una lucha organizada y permanente en contra de la censura hacia los trabajos teatrales.
3. Romper el monopolio oficial y generar un teatro para el pueblo.
4. Crear CLETAs en diversos espacios para tener contacto con el pueblo y los estudiantes.

También mantuvieron viva la programación del teatro con recitales, obras de teatro, de títeres etc., donde al finalizar abrían espacio para la reflexión y

boteaban para obtener algunos recursos; abrieron una cafetería y generaron su propio medio de difusión, como fue la revista *CLETA* y después *Los Chidos*. De estos movimientos surgieron cantidad de grupos teatrales en toda la república mexicana. Organizaron jornadas artísticas solidarias para diversos países de América Latina y festivales de teatro nacionales e internacionales; en varios de estos manifiestos, comisiones y encuentros Enrique fue parte de diversas encomiendas, al igual que Tonino y Fernando Morales “El Bobby”, y participaron también como actores. Mencionaré algunos de los encuentros, porque su actividad como particulares y como grupo fue muy basta en los años setenta:

- “Quinto Festival de los teatros Chicanos” y “Primer Encuentro Latinoamericano de teatro”, realizados del 24 de junio al 7 de Julio de 1974, en diversas sedes de México. Se presentaron con la obra **Crucificado** de Solórzano y fue un éxito.

“Bobby” cuenta su experiencia:

Era increíble porque eran como cien chicanos, algunos compañeros de Mascarones y yo, con otros más fuimos a recogerlos hasta la frontera en un tren que consiguieron las autoridades para traerlo sin pagar, allá en Calexico, Mexicali, ahí se subieron al tren, se subieron cien gringos y no hablaba yo inglés, ni nada era una locura, era una experiencia maravillosa lo más padre con el trabajo del grupo y de Enrique es que la obra tuvo un impacto con los chicanos inesperado, porque como habla de la religión, de la virgen de Guadalupe, de Jesús y ellos son muy religiosos es que terminaron llorando los chicanos, y se subieron al escenario nos abrazábamos, nos besábamos fue todo un acontecimiento , yo pos por supuesto me sentía soñado.<sup>52</sup>

- “II Encuentro Nacional de Teatro San Luis Potosí”, 1975. En ese encuentro aún no eran Zumbón y se hallaban en diversos grupos teatrales: Enrique estaba con Los Zopilotes. Tonino y Rubén eran parte del grupo “Chiclosos y Espulgados”. Abigail iba con la obra **Papeleros** de Isadora Aguirre con elenco del CCH y el grupo era Xandy Alloly.

- “III Encuentro de Teatro en Mérida, Yucatán”. Lo organizaron los zumbones con organizaciones populares de ese estado en 1976. En esa estancia realizaron el montaje de **La Familia Chumada** y también se presentaron en diversas comunidades con **La Junta Nacional de ratones**. Cuando ellos estuvieron por allá se involucraron con diversas organizaciones y sindicatos obreros y campesinos, ya que el asesinato del líder Efraín Calderón Lara “El Charras” estaba reciente.<sup>53</sup> Enrique compuso una canción emblemática sobre el asesinato a este líder y el grupo hizo un performance en el auditorio de

Hopelchén ante más de mil personas e hicieron una peregrinación al cementerio donde habían enterrado a “El Charras”.

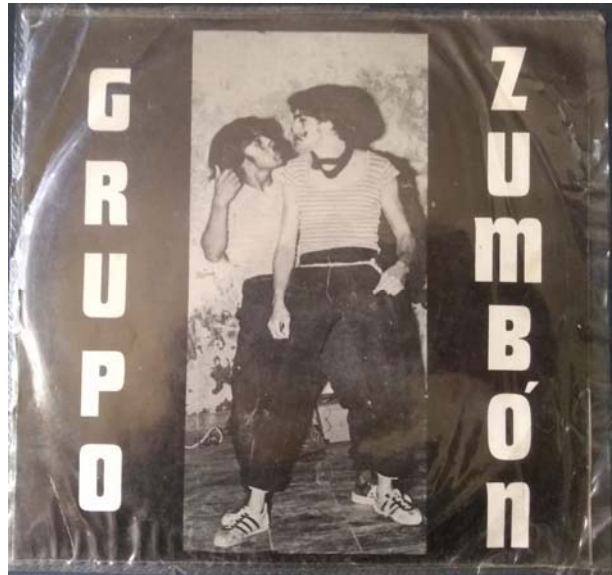
- “Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano” en Nueva York, del 5 al 15 de Agosto de 1976. Con la obra **Tropicopera**, adaptación del texto **Misterio Bufo** de Vladimir Mayakovsky.

- “IV Encuentro Nacional de CLETA” en Chihuahua en 1977. Ahí presentaron **Traición**, adaptación del texto **Víctimas y Verdugos** de Ricardo Flores Magón.

- “VI Encuentro Nacional de Teatro Sinaloa”. Del 11 al 25 marzo de 1979. En esta estancia también realizaron el disco **Grupo Zumbón** de 45 revoluciones, pero en 1978, en un estudio de radio fue producido por ellos mismos. Contiene las canciones: “Ixtacalco”, “El piojito” (adaptación), “Imperialismo”, “Hoy que estamos ciegos”. En Sinaloa estuvieron yendo y viniendo por dos años dando funciones en reclusorios, escuelas secundarias y preparatorias, así como dando talleres de iniciación al teatro.



32. Boleto A=EB



33 y 34. Portada y contraportada disco de 45 revoluciones Grupo Zumbón

Es vital mencionar que uno de los factores para que el movimiento del CLETA obtuviera la fuerza que tuvo en sus inicios, fue la convocatoria abierta y masiva que abrieron hacia los estudiantes para asistir a las programaciones artísticas, así como la creación de los CLETAs itinerantes por diversos centros de estudios que convocó a jóvenes de diversos Bachilleros y Colegios de Ciencias y Humanidades de la Ciudad conocidos como CCH, para formar parte de este centro donde los jóvenes eran preparados políticamente y artísticamente para incidir en su comunidad, en huelgas o en cualquier manifestación popular.

De los estudiantes de bachillerato y de algunas licenciaturas surgieron muchos activistas. Principalmente de los CCH's, preparatorias oficiales y populares, de las

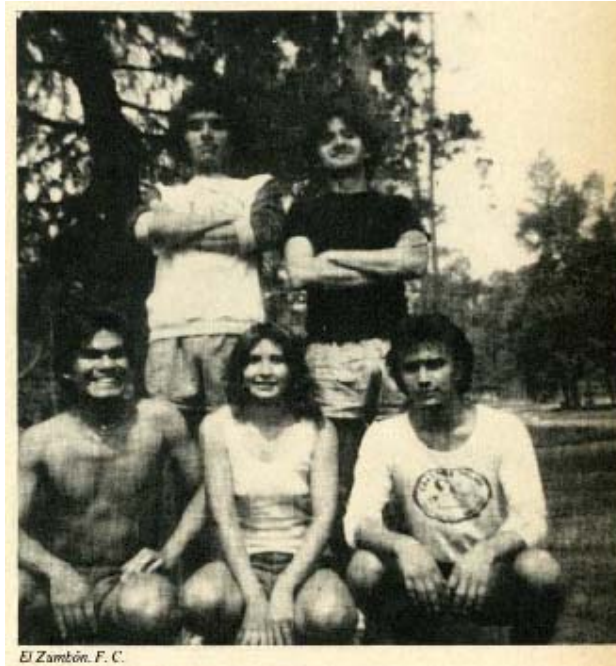
Facultades de Economía, de Ciencias Políticas y Sociales y de Filosofía y Letras de la UNAM y de las escuelas del Politécnico. También se integraron profesores de estas escuelas. Muchas de estas personas estaban ligadas a diferentes tendencias ideológicas, o eran miembros del Partido Comunista Mexicano, el Partido Popular Socialista o de grupos maoístas y troskistas. No era extraña su presencia en este movimiento porque desde 1968, estos eran los componentes esenciales de las manifestaciones estudiantiles.<sup>54</sup>

Abigail Viveros, Rubén Moreno, Francisco Muñoz, Antonio Sámano, Moisés Rodríguez “El Budy”, eran del CCH Vallejo, donde llegó un grupo de los “Cletos” a organizar recitales, así fue que Abigail vio por primera vez a Enrique tocar; había grupos de debate y talleres de teatro. “Budy” fue parte de un grupo de teatro llamado Altepelt Tepeu, que se formó ahí mismo. Manuel Arista venía de la Vocacional 6, y cuenta que “por casualidad y tristezas de la vida llegó jovencito a ver una obra al foro Isabelino”. Víctor Fernández tenía 13 años y cuenta que:

... abrieron unos talleres en una escuela que se llamaba servicios educativos populares que era del de PNT partido de los trabajadores allá en ciudad Nezahualcoyotl, entonces ahí llegó una caravana artística del CLETA y fue cuando se encandilo con el teatro.<sup>55</sup>

Todos venían desde un distinto lugar de formación académica, pues unos cursaron la carrera de arte dramático y otros fueron autodidactas, metodología que distinguió al grupo. Ellos toman el camino del teatro, la música, la poesía, la danza y la literatura como un bastión donde construir su voz, potenciarla y dirigirla por medio de estas disciplinas. Sobre la historia personal de cada uno de estos personajes ahondaré en el capítulo III.

Enuncio a los sujetos que llegaron a formar parte de las dos generaciones del grupo Zumbón. La primera que funda el colectivo en 1973: Enrique Ballesté Gálvez, Antonio Herrero del Rello “Tonino”, Fernando Morales “Bobby”, Mireya Vidales, Elisa Dávalos “La lechuza”, Moisés Rodríguez “Budy”, Abigail Viveros Espinosa, Rubén Moreno, Manuel Arista, Antonio Sámano Cruz, Martha Quezadas y Fernando Villaseñor. La segunda generación comienza entre 1975 y 1982, en esta se integraron: Francisco Muñoz, Víctor Fernández Rueda, Ernesto López Iturbe, Antonio Escobedo “el Huevo”, Patricia Aguirre y de los fundadores continuaban Abigail, Tonino, Enrique, Víctor y Toño.



35. De pie, de izq a derecha: Rubén y Tonino, en cuclillas de izq. a derecha Toño, Abigail y Manuel

**¡La ignorancia crea a los resignados,  
basta decir que el arte debe crear a los rebeldes!**

Kropotkin <sup>56</sup>

### **Definiciones y posicionamientos**

En principio se organizaban y movilizaban para manifestarse políticamente como primordial necesidad, pero después preponderaron las acciones de forma y contenido artístico, descubriendo que el teatro resultaba ser un eficaz medio de comunicación para no llegar a las acciones directas, como muchos de sus contemporáneos, por defender las injusticias y ser congruentes y solidarizarse con su momento político, porque un buen verso comunica más que una huelga, un mitin y da más posibilidad para hacer reflexionar a la gente, o simplemente también da más accesibilidad de llevar el mensaje a un lugar público, a un espacio necesario sin ser reprimido, y lograr con una obra de teatro llevar el mensaje. Y también, porque los movimientos armados que permanecían en la clandestinidad, requerían un rostro que se mostrara ante la sociedad; el rostro visible de las luchas populares es el artista que transmite el mensaje, es la cara frontal de todo movimiento clandestino.

Este posicionamiento entre lo político y lo artístico fue uno de los puntos de quiebre entre los zumbones y el movimiento de CLETA, porque el Centro

siempre preponderó la actividad política a la artística, no les importaba que los jóvenes se entrenaran física e intelectualmente en el arte del teatro y toda la disciplina que esto conlleva, lo principal era ser activistas y no actores. En diversos manifiestos, Enrique y los zumbones dejaron muy clara su postura sobre tratar temas políticos con el teatro, pues para ellos era una necesidad, una obligación, pero no por ello dejar de ser rigurosos con la calidad de lo que se presentaba. Aquí algunas ideas tomadas del Manifiesto “El zumbón zumba” de 1979:

- Lo que para algunos miembros del grupo, al principio fue activismo, con el tiempo se convirtió en el descubrimiento de una vocación, que ahora permite que el producto mejore día a día, contando con elementos claros en los objetivos y en la dificultad del camino.
- Yo puedo decir que con los principios dados por dicho Centro, he hecho teatro, hago y haré teatro. Es más, con dichos propósitos, que más aparecieran enunciados de una organización política y que han dado un amplio margen para que unos hagan actividad política con el teatro y sus consecuencias y otros hagan teatro como una actividad política y sus consecuencias, yo he podido dar con nuevos conceptos que determinan la escena, su espacio, su volumen, sus dimensiones, su luz, sus variantes, su voz y sus múltiples habitantes.<sup>57</sup>

Como he mencionado, los zumbones abrevaban tanto de diversas propuestas ideológicas de su tiempo histórico, como de sus congéneres teatrales y su misma formación de origen, es decir, la instrucción que recibieron en casa, los problemas que en ella vivieron, los contextos de su barrio y también se diferenciaban en edades, en algunos casos se llevaban entre unos y otros, diez años de diferencia, pero todos fueron dándose cuenta de la necesidad de hacer grupo, pues tenían que ser congruentes con la forma de vida que el hacer y vivir del teatro exigía y no utilizarlo como un pasatiempo sino como un oficio; en base a ello fueron encontrando en la práctica su propio estilo, un estilo podría decirse “zumbonesco” de crear, que más adelante iremos desmenuzando; y una postura generalizada fue vivir del teatro, sin importar que no hubiera economía, es más pensar en ello entorpecía el virtuoso arte de crear. Cuando comenzaron a trabajar juntos se fueron a una encerrona creativa como ellos le llamaban en Lerma, Estado de México, en una casa-rancho que tenía la familia Ballesté-Gálvez, para poder crear libremente sin las presiones de la familia, de la economía y olvidarse de los ritmos de producción que el sistema capitalista les marcaba, pero no por eso dejaban de tener un ritmo de trabajo bien estructurado: tenían horarios para entrenar, para leer, para jugar ajedrez, para

ensayar; se hacían roles para lavar los platos, para hacer la comida, se bañaban con agua fría y había sanciones para quien no cumpliera con los acuerdos.

Manuel Arista cuenta al respecto:

Tenía reglas muy estrictas por ejemplo nada de esto (hace la señal de darse un toque) por situaciones políticas el alcohol sí, pero ya cuando entramos de lleno tu padre nos disciplinó, porque nada de borracheras, la primera etapa fue de una absoluta sobriedad catártica, porque nos íbamos a Lerma a casa de tu abuelo y que hacíamos leer, ensayar, entrenar juntos como una familia, bien centrados, éramos gente muy bella, porque éramos sanos, realmente lo de los vicios sabíamos que nos podían tronar por ahí el estado era bien peligroso... muy de vez en cuando porque además no teníamos dinero, ni tiempo estábamos muy centrados en lo que hacíamos, a diferencia del Zopilote que eran muy creativos, pero eran muy desordenado y nosotros, tu padre nos enseñó a despertarnos temprano, bañarnos, vestir limpio, coser la ropa, rasurarnos; llegamos con el pelo hasta acá bien largo y en Yucatán dábamos miedo y decidimos cortarnos el pelo y ya no tomar ni dar mala referencia para que la gente no nos rechazara.<sup>58</sup>

Abigail Viveros también recuerda sobre esta experiencia:

Si, hacíamos encerronas, seminarios, donde hacíamos lecturas de textos, ejercicio mucho, teníamos horarios fijos, no fuimos a Lerma, nos levantábamos, desayunábamos, hacíamos ejercicio, hacíamos ejercicio otra vez, análisis de textos, a comer, un poco de tiempo libre y a trabajar, fijar escenas hasta que nos diera la noche. Y éramos muy disciplinados, si se fumaba, se tomaba, pero a la hora del trabajo no, por ser los más jóvenes, y a la hora del trabajo ahí estábamos todos.<sup>59</sup>



36. Ensayo en Lerma. Tonino, Manuel, el gato, Enrique, Budy y Abigail

Al principio los zumbones no cobraban por sus presentaciones, apoyaban a organizaciones civiles principalmente de campesinos, maestros, estudiantes etc., solo pedían a cambio transporte, alimento, hospedaje, el cual algunas veces se

daba, y otras pedían que se les dejara pasar el bote al finalizar las obras, porque el fin no era la economía, sino llegar a muchos lugares, que se viera la obra y se reflexionara sobre ésta, sin que el dinero fuera una condicionante para ir o no ir, y así fueron delineando su posicionamiento. De su Manifiesto de Cuautla, sin fecha, retomo:

Los grupos de teatro, los cantantes, los compositores deben crear con sus productos artísticos, inquietud, motivar al espectador a que tome conciencia del mundo en que se desenvuelve y lo determina. Motivar la lucha de clases, denunciar las injusticias y favoritismos del gobierno, las agresiones del imperialismo norteamericano, así como también resaltar los triunfos de las clases populares y la trayectoria de los pueblos y hombres que pelearon y pelean por la liberación total.<sup>60</sup>

Otra forma de resolver la economía era yéndose a cantar a los camiones, rolas de Enrique, de Víctor Jara, Ismael Colmenares, Viglietti, Violeta Parra, música de protesta latinoamericana. Esta economía la invertían en material para las presentaciones, cumpliendo dos tareas a la vez: la difusión del discurso ideológico en lugares públicos y la reafirmación de su carácter de grupo independiente, el cual no sujeta su quehacer artístico a un financiamiento gubernamental, por lo tanto podían hablar de lo que quisieran: sobre el mal gobierno y el PRI, o sobre las políticas de Estados Unidos con su emblemático “tío Sam”, todo esto con mofa, con la sátira que el teatro permite, sin miedo a que les cancelaran la temporada, o les cerraran el teatro, porque el discurso iba inserto entre las líneas. James Scott en su libro “Los dominados y el arte de la resistencia”, escribe sobre el discurso oculto y el espacio público:

Los espacios sociales del discurso oculto son aquellos lugares donde ya no es necesario callarse las réplicas, reprimir la cólera, morderse la lengua y donde, fuera de las relaciones de dominación, se puede hablar con vehemencia, con todas las palabras. Por lo tanto, el discurso oculto parecerá completamente desinhibido si se cumplen dos condiciones: la primera es que se enuncie en un espacio social apartado donde no alcance a llegar el control, ni la vigilancia, ni la represión de los dominadores; la segunda, que ese ambiente social apartado este integrado por confidentes cercanos que compartan experiencias similares de dominación. La primera condición es lo que permite que los subordinados hablen simplemente con libertad; la segunda permite que tengan, en su compartida subordinación, algo de qué hablar.<sup>61</sup>

Desde un principio los zumbones se asumieron como un grupo independiente, es decir, no estaban supeditados a los erarios públicos, ni a las agendas culturales institucionales, ni a la línea creativa que estas marcaban. La definición de teatro o grupo independiente es un término que se venía construyendo a partir del siglo XX en diferentes partes del mundo, y en su práctica los

zumbones también fueron trabajando teóricamente en esta categoría y parte del contenido de este capítulo lo conforman los manifiestos que forman parte del archivo.

Su propuesta escénica primigenia contenía los siguientes postulados básicos del teatro popular:

1.- Salirse de los espacios designados por la burocracia artística y generar nuevos lugares para presentarse, donde el momento político lo requiriera: un mitin, afuera de una fábrica, una toma de tierra, donde la población necesitara ser informada: el patio de una escuela, en un mercado, una plaza pública. No importaba que no hubiera un teatro de forma italiana o isabelina, o una cabina de luces o camerinos, esa era la destreza y el reto, convertir el espacio en un teatro al aire libre, lo que se denomina como espacio alternativo y por unas cuantas horas cautivar la atención del público, sentados en el piso, parados o en sillas.

2.-Transformar el mensaje a comunicar en un hecho escénico o musical, que fuera claro y directo, sin interlocutores, muchas veces por medio de panfleto:

En cuanto al fondo, hemos aprendido a no tratar despectivamente el panfleto como lo hacen la mayoría de los grupos que deciden defender el teatro. El panfleto a pesar de ser una estructura cerrada tiene múltiples posibilidades de creación. Dentro del proceso social del país cumple un papel importante. Un trabajador que se inicia en la lucha por sus derechos, y toma conciencia de lo que le mueve y produce, debe proveerse de elementos que poco a poco le ayuden a desenredar el complicado mundo del explotado y el explotador, y mientras lo va haciendo el mostrarle al explotado y explotador claramente, ayuda mucho. En la medida que el avance, que vaya enriqueciendo su capacidad de comprensión irá determinando el nivel de sus espectáculos. Ahora bien, lo importante es hacer bien el panfleto. Y también que no sea lo único que se haga.<sup>62</sup>

3.- Mínimos elementos para trabajar: vestuario, escenografía, maquillaje, y que éstos pudieran tener diversas funciones, es decir que pudieran transformarse, por ejemplo, una mesa convertirse en cama o en una montaña.

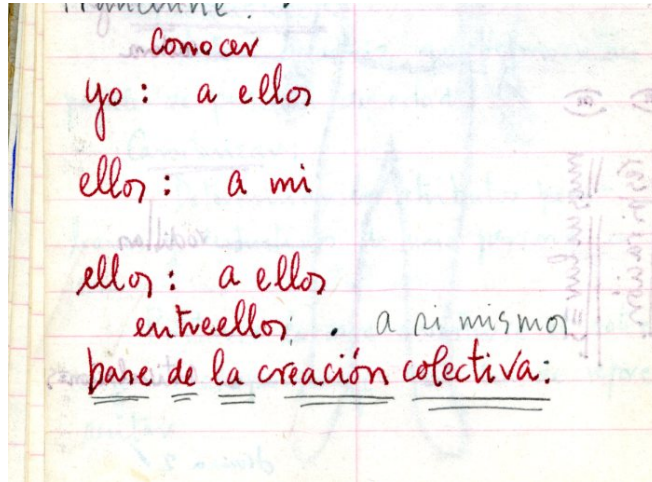
Con estos principios transformaban el sitio en el que se paraban, con la potencia de sus voces tenían que llegar hasta al último espectador, pues no se contaba con equipo de audio, y la energía de sus cuerpos tenía que abarcar el espacio, para esto necesitaban estar bien entrenados físicamente, pues muchas veces las funciones sucedían en lugares donde el barullo externo era alto, donde las temperaturas eran muy bajas o muy altas, pero cuando la atención del

espectador se focalizaba, se armaba el círculo de trabajo, creando un espacio de socialización donde el discurso se volvía íntimo, y popular, con un trasfondo que permitía el intercambio entre los actores y los espectadores, para que el sujeto o comunidad reflexionara y se diera cuenta que existía otra verdad de lo que sucedía en el país, y todo a partir de ver una obra teatral, donde el mensaje era más digerible que la asamblea que se realizaba después de la función, tocando a todo público: niños, niñas, mujeres y ancianos, haciendo así más cordial la experiencia:

Lejos de que las carencias obstruyan nuestro trabajo, han obligado a buscar otras alternativas, así se han desarrollado mejores técnicas en cuanto al manejo de la voz y del espacio escénico. Hemos ido siendo cada vez más sencillos en nuestras metáforas y por consecuencia más útiles, esto no quiere decir que hayamos dejado la poesía, solo manejemos el género realista, por el contrario, nos hemos ido adentrando paulatinamente a imágenes populares enterradas en el subconsciente de nuestro pueblo, hemos dado con el hilo de la cultura popular, desenredándolo así como lentamente se desenreda la conciencia y la capacidad de lucha de las clases explotadas.<sup>63</sup>

A continuación, expongo la visión de Domingo Piga, actor, director y dramaturgo chileno; ¿Cómo concebía el teatro independiente o popular?:

1. OBRAS: Contenidos que eleven moral y culturalmente al hombre y apoyen su educación, tesis y problemas sociales, teatro crítico de la sociedad actual y a veces romántico anunciador de un mundo futuro sin injusticias y en el cual el hombre puede ser feliz, presencia de la lucha de clases y de temas políticos; un teatro que tiene necesariamente que ser entretenido, para que exista la posibilidad de atraer las masas populares.
2. FORMA Y ESTRUCTURA: Predominio del realismo, en especial la tendencia crítica y social de herencia ibseniana; también la idea de que solo a través de formas nuevas y por medio de símbolos es posible hacer teatro popular, incluso prescindiendo de las estructuras tradicionales.
3. PÚBLICO. La creación de salas en los barrios con precios muy bajos para competir con los del cine y para salvar el obstáculo de la distancia de la sala teatral, del hogar y del trabajo.<sup>64</sup>



37. Libreta n. 9 de trabajo del archivo de E.B

Por su parte, Enrique Ballesté Gálvez, dramaturgo del grupo, fue generando una metodología propia, particular para escribir y para llevar a la praxis los textos con el grupo, esto principalmente al calor de la creación colectiva, de la improvisación y del juego escénico. Enuncio:

1.- Al estilo de Pirandello, Enrique escribía para cada uno de sus actrices y actores, es decir dramaturgo con grupo, a veces utilizando las características físicas y las personalidades para la evocación, para después dar una idea al grupo y estos por medio de improvisaciones y juegos, fueran desarrollando en la escena la trama de la obra.

2.- Eran autodidactas; lo que no sabían lo aprendían por sus propios medios: todos cantaban, todos bailaban, todos tocaban por lo menos un instrumento, tenían que estar leyendo siempre, no importaba el género. Cuando hacían seminarios para la creación de un montaje en particular, la temática a leer y a estudiar giraba alrededor de ese tópico. Aprendieron a realizar máscaras, aprendieron a caracterizarse de diversos personajes por medio del maquillaje. Hacían sus propios vestuarios, escenografías y elementos teatrales.

3.- Enrique trabajó durante toda su vida con dos métodos: El "Acta Poética" de Aristóteles: tema, anécdota, escenografía, personajes, lenguaje, género y estilo; y el "Método Cartesiano" de René Descartes, por eso esta tesis está escrita de manera cronológica, yendo de lo micro a lo macro y viceversa.

5.- Establecieron dos formas de concebir y clasificar los montajes: El Teatro Inmediato y El Teatro Necesario, a partir del manifiesto "El Zumbón zumba", de 1979:

TEATRO INMEDIATO: El primero responde a las necesidades inmediatas que nos plantean las organizaciones con las que colaboramos: huelgas, tomas de tierra, ocupación de edificios gubernamentales, etc. Aquí es preciso desarrollar el momento por el cual atraviesa la lucha con la finalidad de crear más presión, energetizar a la base o informar a la gente que no conoce el problema. Por su mismo carácter de inmediatez, estos trabajos carecen de análisis profundo, son esquemáticos, y no permiten un desarrollo ideal de las formas estéticas, son lo que se ha dado en llamar trabajos de encargo. (Me gustaría abrir un paréntesis a la nota para mencionar que una particularidad de estos trabajos, es que la mayoría de las veces, obligan al actor a improvisar, y esto que bien pudiera verse como un aspecto negativo no tan solo obligan adquirir una técnica, sino a hacerse de una preparación amplia, no solo en lo concerniente a tópicos políticos, sino a todas aquellas materias que capacitan en el conocimiento del hombre mismo, la comunicación con él y su realidad; raíz vigorosa en la que se sustenta el teatro).

TEATRO NECESARIO: Los segundos son los necesarios; surgen de los planteamientos propios del grupo y tienden a buscar una mayor preparación teórica y práctica. Se plantean los montajes como pequeños seminarios de dos o tres meses sobre géneros y autores. Estos trabajos tratan de profundizar, tanto en el fondo y la forma, buscando un planteamiento más amplio del tema. Aquí hay más tiempo para desarrollar las aptitudes de los elementos, así como para enriquecerlos intelectualmente, creemos finalmente en la existencia y evolución de ambos.<sup>65</sup>



38. Libreta n. 10 de trabajo del Archivo de E.B

### La producción teatral colectiva

Bajo estas premisas del teatro inmediato y del teatro necesario surgieron diversas puestas en escena. Las primeras producciones de los zumbones caían más bajo la regla del teatro inmediato, tanto por el tiempo político que se vivía y la necesidad de incidir en él, como por el proceso de formación actoral y de la

técnica del grupo, pero en el camino creativo fueron descubriendo cuáles eran los temas y los autores precisos que querían estudiar y montar, para crecer como actrices y actores; en la búsqueda escénica se fueron enriqueciendo y fueron afinando sus habilidades para crear vestuario, escenografía y elementos, sin perder jamás el sentido comunitario y social que los distinguía, pues ese era el teatro que buscaban hacer.

**La Tortuga pelona** de 1974, es un montaje que aborda el tema de la burocracia mexicana representada en un trabajador lento y perezoso, el cual cambia su actitud y se vuelve eficaz cuando el gobierno truena los dedos. **La Familia Chumada**, de 1975 es una obra silente que se realizó cuando el grupo estuvo viviendo en Mérida y aborda el tema del alcoholismo en la familia, justo se hizo muda porque varios de los espectadores eran hablantes de maya y querían que el lenguaje no fuera un impedimento para que el mensaje de la obra fuera transmitido, más allá de lenguas o usos y costumbres.



39. Rubén Moreno en **La Familia Chumada**. Circa 1975

De ese mismo año, **La Junta Nacional de los Ratones** es una obra participativa de las más emblemáticas y conocidas del grupo, con la cual recorrieron la república mexicana y cubrieron grandes temporadas de teatro

escolar. Cinco ratones de diferentes estados de la república mexicana se reúnen para organizarse, pues el gato les roba el queso que han juntado durante todo el año para mantener a su familia; ¿qué hacer? Pues le van a poner un cascabel al gato para saber cuándo viene, y ¿Cómo le van a poner el cascabel al gato? Pues con la ayuda del público, porque la unión hace la fuerza. En esta obra me tocó actuar a los 17 años como uno de los ratones.



40 - 43. Fotos de La Junta nacional de ratones. Fotógrafo desconocido A=E.B

En **Gringo El Dragón**, de 1976, Don Régimen, el PRI-príncipe y Gringo quieren talar los árboles de los leñadores, estos acuden a la Hermana Revolución para que los ayude a vencerlos.



44. Gringo el Dragón. Revista *Los Chidos* A=EB



45. Obra **Gringo El Dragón**. Actores Rubén, Tonino, Enrique

En 1976 montan también **Mexicanos al grito de Guerra**, a partir de sketches musicales donde hablan sobre el trabajo infantil, la educación en el país, los cubanos fuera de Cuba llamados “gusanos”, etc, varias de esas canciones se encuentra en el disco blanco **Zumbón Grupo**.



46. Obra Mexicanos al grito de Guerra. Actores Abigail y Toño

**CV ANIVERSARIO** uas **grupo teatro**

**ZUMBON**

presenta



dirección colectiva

**Mexicanos al  
Grito de Guerra**

mayo 17  
19 hs

DIFUSION CULTURAL



UAS

47. Programa de mano Mexicanos al Grito de Guerra A=EB

**El papá de las Conchitas**, de 1976, trata sobre dos asaltantes de poca monta que pretenden atracar una tienda de abarrotes el primero de mayo pero está cerrada, frustrados deciden asaltar al viejito que venden pan, pero un policía los atrapa con las conchitas en la boca y tienen que saldar cuentas frente a Don Agandallapan, el dueño de todas las panaderías, pero llega la superheroína

llamada Democracia Transparente, quien hará que estos delincuentes paguen, pero resulta que ella es comadre del poderoso.



48. **El papa de las Conchitas.** Actores Pancho, Enrique, Neto y Tonino

**Diputado o ¡Ay calacas y Palomas!** de 1977, fue creada a partir de textos de Ricardo Garibay, y muestra la lucha del poder entre diputados, donde se involucra hasta la familia con tal de ser los ganadores.

Estos montajes planteaban regularmente tramas sencillas donde el tema era claro y directo al público, sin tanta metáfora o lenguaje florido, muchas veces tomando las expresiones del pueblo o lo acontecido en una comunidad cercana, por lo tanto podía reflejar la vida cotidiana de la familia, del barrio o comunidad o hablar de las problemáticas del trabajo, de la fábrica y que el público que lo viera inmediatamente se sintiera identificado. Básicamente, eran montados sin escenografía y con poco vestuario, elementos y maquillaje, pudiéndose así presentar en cualquier espacio: la calle o en eventos de organizaciones civiles, estudiantiles o juntas de colonos que los convocaban para asistir a sus eventos:

El discurso oculto, en efecto, requiere de un público incluso si ese público excluye necesariamente a los dominadores. Ninguna de las prácticas ni de los discursos de la resistencia puede existir sin una coordinación y comunicación tacita o explicita dentro del grupo subordinado. Para que eso suceda, el grupo subordinado debe crearse espacios sociales que el control y la vigilancia de sus superiores no puedan penetrar. Si queremos entender el proceso de desarrollo y codificación de la resistencia, resulta indispensable analizar la creación de esos espacios sociales marginales. Solo especificando cómo se elaboran y se defienden esos espacios será posible pasar del sujeto rebelde individual -una construcción abstracta- a la socialización de las prácticas y discursos de resistencia.<sup>66</sup>



**¿Por qué el Sapo no puede correr?**, de 1978 es una adaptación del Popol Vuh, donde se habla de la lucha por la sobrevivencia del más fuerte a partir de animales de poder que cobran vida, como son el águila, la serpiente, el sapo o el piojo y la batalla que los hermanos Hunapuh e Ixbalanque libraron con los señores de Xibalba, deidades del inframundo. Con esta obra los zumbones realizaron giras por toda la República mexicana.



50. **¿Por qué el sapo no puede correr?** Actores Enrique y Tonino



51. **¿Por qué el sapo no puede correr?** Actores de izq a derecha: Francisco, Tonino, Enrique, Abigail, Víctor y Toño

**Cuentos Chinos** de 1980, es una adaptación de un cuento vietnamita, donde el mendigo recibe una taza de arroz y al momento de limpiarlo en el Río, el Viento

sopla llevándose su único alimento, el mendigo reclamará Justicia al Juez Celeste, pero ¿la recibirá?



52. **Cuentos Chinos.** Actores de izq. a derecha: Víctor, Abigail, atrás de ella Francisco, Tonino y Toño. A=E.B



## Cuentos Chinos

grupo zumbón

El Grupo Zumbón se formó en 1975 y durante todo este tiempo se ha preocupado por formar artistas capaces de crear espectáculos colectivos y desempeñar las más diversas funciones, desde la actuación-pasando por la producción y difusión de sus obras-, hasta la participación en la exigente convivencia que es el sustento de su vida artística.

El estilo del grupo es el resultado de la fusión de farsa, tragicomedia, melodrama, revista musical, canciones teatralizadas y otros géneros teatrales ligados por una definida orientación popular. Su trabajo aspira a asimilar elementos provenientes de las más diversas tradiciones y a formar con ellos una expresión auténtica donde lo popular y lo meliciano adquieren nueva vigencia.

Cuentos chinos es un espectáculo basado en el cuento vietnamita "El viento en el tribunal". Sin traicionar su contenido original y procurando recrear la imagen del Oriente, el Grupo Zumbón elabora una interpretación nacional animada por el espíritu de las actuaciones de Tin Tan. El público rió y aplaudió, pero descubre también, en medio de la alegoría del espectáculo, su actitud ante los actos de injusticia, que pasan inadvertidos en la vida cotidiana.

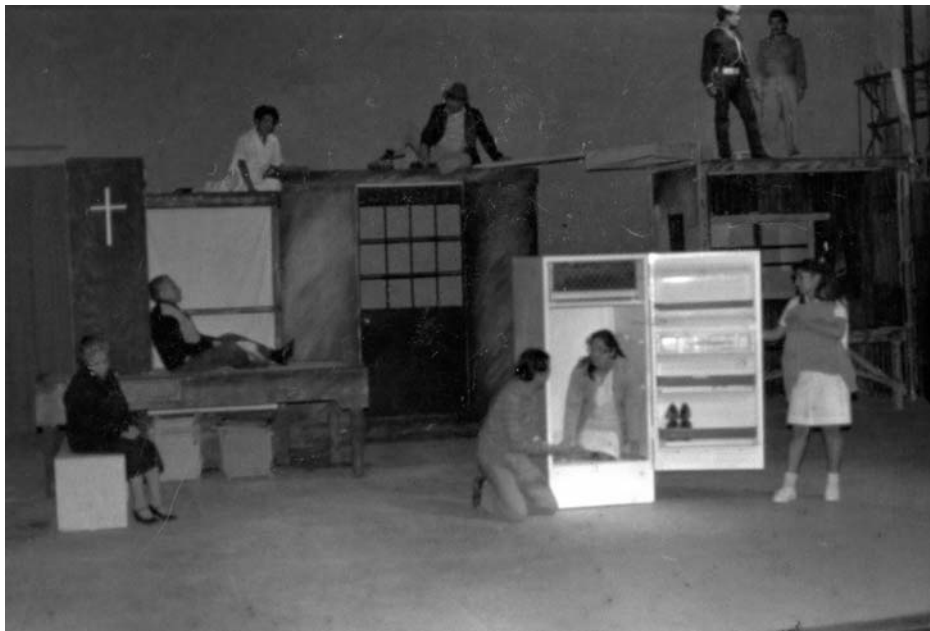
REPARTO

Enrique Ballesté:	Narrador
Víctor Fernández:	Comodín Mendigo
Abigail Viveros:	Comodín Señora - ladrón Pueblo Río Mercader Trompetero Mano
Ernesto López:	Comodín Señor - ladrón Pueblo Viento Trompetero Mano
Antonio Sámano:	Comodín Señor - ladrón Pueblo Río Juez Celeste
Francisco Muñoz:	Comodín Señor - ladrón Granjero Pueblo Tripa Mercader
Música:	Enrique Ballesté
Maquillaje:	Rubén Moreno
Vestuario:	Abigail Viveros
Iluminación:	Margarita Argett
Escenografía y utilería:	Grupo Zumbón
Dirección:	Enrique Ballesté

53. Programa de mano de **Cuentos Chinos.** A=E.B

Pero la primera experiencia formal del Zumbón dentro del teatro de sala, fue **Los Flores Guerra** de 1985. Fue en este proceso que comenzó a conformarse la segunda generación del Zumbón. Este montaje trata sobre una familia

mexicana y las diversas expectativas de vida de sus integrantes, en un México que crece y cambia. A doña Julia la matriarca le preocupa tener su ataúd listo para el momento de su muerte. Julio su hijo, es un padre ausente con sus hijos: César que admira a los gringos y quiere conseguir una beca para estudiar en los Estados Unidos y Lucía quien sueña con un país donde la verdad y la justicia sean bien común, al igual que su compañero de escuela Ernesto. Mario el militar; don José el esposo. Edelmira quien prefiere vivir dentro de un refrigerador para estar fresca y no pensar y Pancho su esposo quien apoya a Lucía en su búsqueda. Este montaje contó con el apoyo de la UNAM, quienes le habían pedido a Ballesté montar la obra **Puente Alto**, 1988, ganadora del Premio Mexicali; una *historia de amor, petróleo y danza*, pero que requería de un reparto grandísimo, que incluyera un grupo de danza folclórica y clásica o uno que manejara ambas técnicas, por lo cual se terminó por montar **Los Flores Guerra**; aun así, hubo que convocar a más integrantes de otros grupos a participar en el montaje, como Socorro Avelar, Mario Galindo, Jesús Coronado y Miguel Ontiveros. La música se hizo con el grupo **TRIBU**.<sup>67</sup>



54. **Los Flores Guerra**. Teatro Legaria. s/f

En 1987, la Compañía Teatro de la Esperanza de San Francisco llamó a Enrique para que escribiera y dirigiera la obra **Lotería de Pasiones**.

Después vino **¡Ay me duele el buen Doctor!** de 1987, a partir del texto del ruso Kornei Chukovski y se crea una obra de títeres para guarderías, donde los

animales que viven en África necesitan de un médico para remediar sus males, por lo cual ¡Ay me duele! el buen doctor, cruza mares y montañas para llegar hasta ellos. De este montaje salió la canción “¡¡África!!” que forma parte del casete Canciones Ballesté.

**Sin Explicaciones** de 1988, consiste en cuatro piezas con temática sobre la mujer; las dos primeras de Norma Román Calvo, la tercera una paráfrasis de Ricardo Garibay y la última de Enrique, donde los hombres juegan el rol de mujeres y las mujeres son las técnicas y tramoyistas de la obra; este fue el primer montaje en el que participé haciendo de la hija de Romana, quien es una mujer indígena de trapo que vendían chicles, sugus, muñecas y pilas en la calle y la cual es maltratada por el amor y el sistema. Ya cuando fui adolescente me tocó representar a la Romana mamá.



55. **Las enaguas coloradas.** Víctor y Enrique



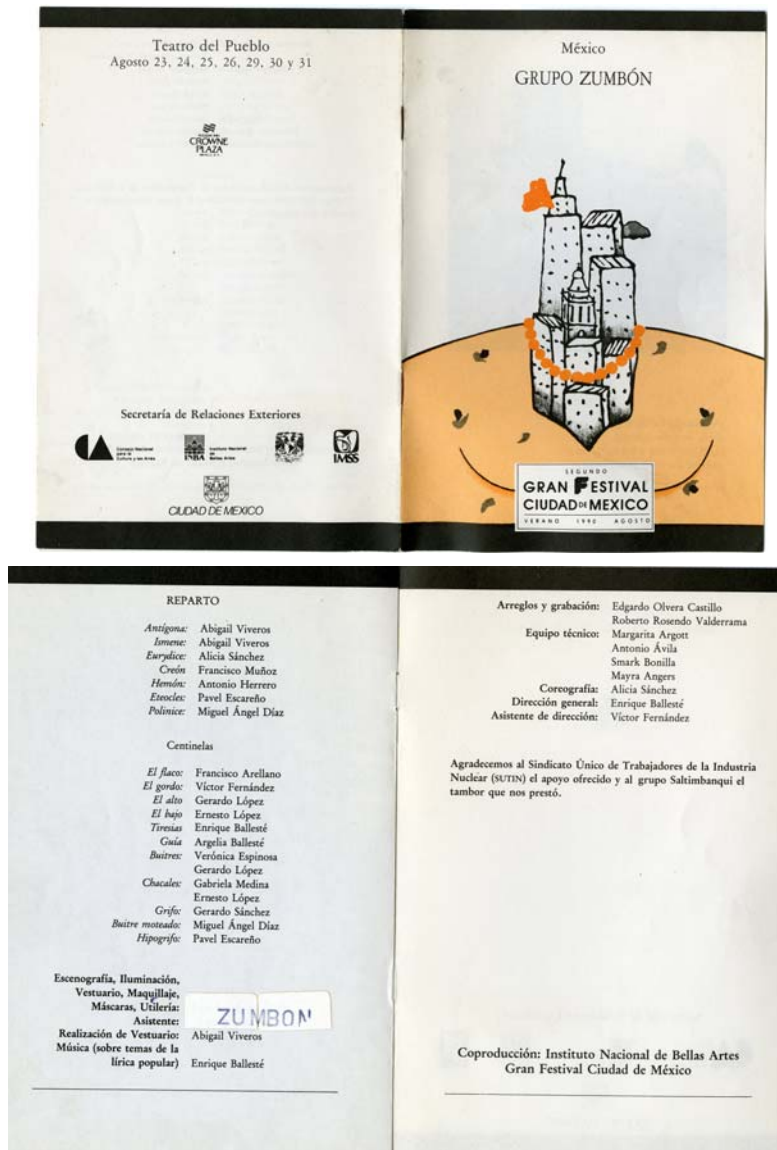
56. **El demontre atravesado.** Tonino y Toño



57. **Romana.** Argelia y Víctor. Acervo fotográfico Víctor Fernández

**Buitres y Chacales**, de 1990, es una adaptación de Antígona de Sófocles, la cual obtuvo un apoyo para su montaje y fue estrenada en el “Segundo Festival de la Ciudad de México” en el Teatro del Pueblo, ubicado en la calle de Brasil.

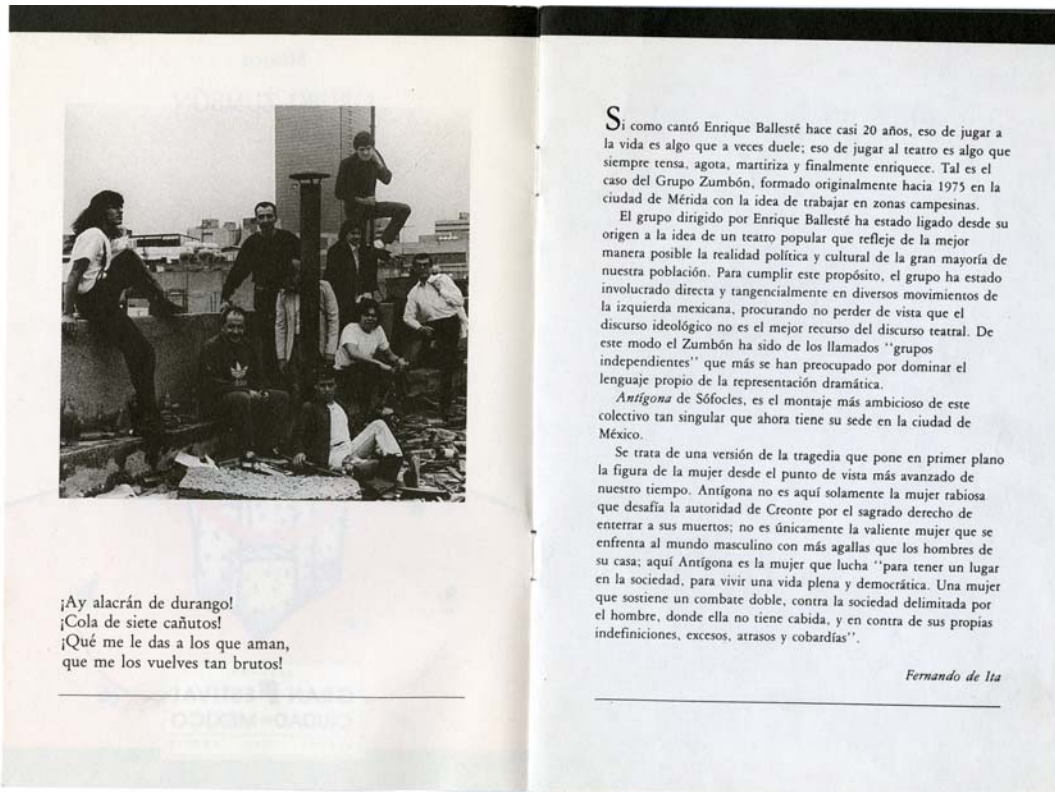
Al igual que en la tragedia original, la obra prepondera el personaje de Antígona y su voz ante la de Creonte el rey y la del mandato de los dioses, al querer y enterrar el cuerpo de su hermano Polinice, todo esto con música cardenche y de José Alfredo Jiménez. Este montaje convocó a otros actores, bailarines, escenógrafos e iluminadores. También en este montaje participé a los 8 años interpretando al lazarillo de Tiresias, el adivinador ciego de la tragedia, personaje que interpretaba mi padre, cantando una canción de la obra “A la orilla de un Palmar”.



58 y 59. Programa de mano **Buitres y Chacales**, exterior e interior. Agosto 1990. A=E.B



60. Interior del programa de mano de **Buitres y Chacales**. Agosto 1990. A=E.B



61. Programa de mano **Buitres y Chacales**, interior. Agosto 1990. A=E.B

**Las Prohibidas de la W**, de 1994. A partir del disco del mismo nombre, se recrea la estación de radio XEW de los años cuarenta y las canciones son esas que nunca pasaron la censura de los medios de comunicación, eran interpretadas en vivo, presentadas por sus conductores, con todo y los comerciales y chistes de la época. Este montaje estuvo en temporada en el Museo de las Culturas Populares. Yo participé en este montaje cantando y bailando a mis 12 años.

**Tres Héroes** de 1992. Este montaje nunca logró llevarse a escena; contó con un apoyo para la producción, y los ensayos los hacíamos en la Escuela para Sordos Benito Juárez que está en la calle de Hortelanos, en la colonia Guerrero. La línea dramática es sobre tres payasos de circo que pierden la red donde deberá caer la equilibrista, por lo cual deciden ir a buscarla y en esta búsqueda se encuentran con los personajes del circo: la mujer barbuda, el domador y el león, el grupo de músicos y los enanos forzudos, los cuales representábamos los pequeños del grupo.

**Perico y Marranilla** de 1992; dos barrenderos borrachos recorren y limpian la ciudad, les gusta la bebida y cuando andan en estado de ebriedad se les aparece un personaje de lucha libre llamado “Cabito Conciencia”, el cual les aplica llaves de lucha, cuestionándolos sobre la vida. Yo hacía el personaje de “Cabito Conciencia”, solo tuvimos una presentación en la Plaza de la Solidaridad en el Centro Histórico.



62. **Perico y Marranilla**. Argelia, Alejandro y Toño. Plaza de la Solidaridad. Fotógrafo desconocido s/f

**Las Frutas** de 1993, es un montaje realizado para la cooperativa Pato Pascual, donde el personaje principal es una niña llamada Lulú, que se enferma por tomar en la calle un jugo de *tutti-frutti* en mal estado, por lo cual un grupo de músicos irá a buscar las frutas sanas a los estados de la República Mexicana donde éstas crecen, para hacer un agua que salve a Lulú de su enfermedad. Era un montaje musical y con bailes regionales dependiendo el estado al que fueran a buscar la fruta, se tocaba la música y se interpretaba el baile del lugar.

**El ratón de biblioteca** de 1994, es un montaje didáctico-musical para que las niñas y los niños se sumerjan en el mundo de la lectura y sus letras.



63 y 64. **El Ratón de Biblioteca**. 1era foto Víctor y Abigail. 2da foto Tonino y Enrique

**Respira Discreto** de 1995, se realizó para celebrar los veinte años del grupo, y se estrenó en el teatro Venustiano Carranza. En ese año Enrique ya contaba con la beca del Sistema Nacional de Creadores Artísticos, y con esta produjo la obra, incluyendo los salarios de los actores. La trama es sobre los muertos vivientes del sistema, a los que nadie ve, ni mira, ni toma en cuenta, porque son parte de la máquina o porque no lo son, son los parias; igual que el país, que pareciera muerto, pero que *respira discreto*.

**Eurídice, canción medio triste en cuatro estaciones y un epílogo** de 1996, es el último montaje que realizó el grupo Zumbón, bajo la dirección de Jesús Coronado Martínez, director potosino de la compañía “El Rinoceronte Enamorado”, con quien Enrique tenía una entrañable amistad. **Eurídice** se produjo, se ensayó y se montó en la vecindad de Mina 183, en la colonia Guerrero, donde el grupo tenía su espacio de ensayo desde hacía 15 años. La obra se sitúa temporalmente en la actualidad; Eurídice y Orfeo ciego llegan a vivir a una vecindad del centro, después de recorrer ciudades buscando *quién le devuelva la vista a Orfeo marido de Euridice*, sus vecinos serán la Muerte y el Aprendiz, el profesor Domínguez, Jasón herido, Esperanza y Félix. La violencia, la búsqueda, la pregunta y la incertidumbre se entretienen en la historia.

Después de este montaje el Zumbón decidió cerrar su tiempo como grupo; cada quien tomó su camino creativo, algunos siguieron haciendo colaboraciones juntos, pero el grupo Zumbón cerró su ciclo. Enrique escribió una declaratoria en donde decía que las llaves de Mina 183, colonia Guerrero, espacio de encuentro, de crecimiento, de ensayo, de laboratorio, serían depositadas en la coladera de la vecindad; años después en ese mismo lugar fui a dejar un poco de las cenizas de mi padre.



65. Eurídice. De izquierda a derecha Alejandro, Esperanza, Tonino, Héctor, Karla, Enrique y Víctor

#### Reparto:

**Profesor Domínguez.** Ella era una vestal. Diosa del Hogar. La guardaban para un semidios. Antes de casarse conoció el Hades. Murió Orfeo fue por ella y la rescató; pero por no saberla mirar cuando debía, la dejó de ver. Se quedó ciego. Ella enamorada, agradecida o las dos cosas se propuso devolverle la vista. Viajó miles de años con él hasta llegar aquí y.....

**Esperanza.** Jason tiene razón. Él era un burro que quería burra y como ella le salió inteligentita se separaron. Ahora él es más ciego que antes y ella vive por primera vez.

Félix.- Antonio Sámano  
 Orfeo.- Antonio Herrero  
 Muerte.- Mario Ramos  
 Eurídice.- Esperanza Navarro  
 Aprendiz.- Abigail Viveros  
 Esperanza.- Silvia de la Torre  
 Jasón Herido.- Edén Coronado  
 Profesor Domínguez.- Ernesto López  
 Luz.- Luz Ramírez  
 Niño.- Carlos de la Torre  
 Músico 1.- Alejandro Escobedo  
 Músico 2.- Víctor Fernández  
 Músico 3.- Enrique Ballesté

Música, arreglos y dirección musical: Eduardo Zamarripa  
 Canciones de Enrique Ballesté  
 Coreografía: Cecilia Appleton  
 Iluminación: Francisco Muñoz  
 Escenografía y vestuario: Angustias Lucio  
 Sonorización: Antonio Toga  
 Realización: José Luis Benítez, Patricia Aguirre, Abigail Vivero  
 Javier Arellano, José Medina, Luz María Ramírez  
 Estudio de grabación: Raúl Chagoyán  
 Dirección general: Jesús Coronado

66. Eurídice. Programa de mano interior. A=E.B.



67 y 68. **Eurídice**. 1era foto Esperanza Navarro, Silvia de la Torre "la gatita", Enrique, Ernesto, Alejandro.  
Eurídice 2da foto Mario Espinosa y Abigail



69 y 70. 1era foto de izquierda a derecha Alejandro Escobedo "El huevo", Abigail, Esperanza Navarro, Enrique, Tonino, Jesús Coronado, Ernesto, Víctor y Toño .

## Capítulo III

### **Zumbón, grupo de teatro y música. La experiencia de sus miembros**

“Abordar la memoria involucra, referirse a recuerdos y olvidos,  
narrativas y actos, silencios y gestos.  
Hay un juego saberes, pero también hay emociones.  
Y hay también huecos y fracturas”<sup>68</sup>

El grupo de teatro y música Zumbón, nombre tomado del animalito parecido a la abeja que zumba o de la persona que tiene la costumbre de burlarse de todo el mundo y disfruta con ello, es decir una persona festiva. Así el grupo Zumbón, zumbones, zumbonas y zumboncitos fueron y son unos animalitos que relativizan los problemas, dejan que la vida pase, gozan y se burlan de ella, estos “zzzzzumban” y con su ruido particular dicen: “aquí estoy”, “aquí estamos”, “voltéenme a ver, vengo a reír, a ser feliz y por supuesto a burlarme de ti, porque no hay que tener miedo a burlarnos de nosotros mismos, no somos tan importantes, no somos el centro del mundo, hay gente que sufre más y se sigue riendo de sus tragedias, por eso nosotros los zumbones venimos a ser felices y con nuestro zumbear contagiarlo, pero no una risa fácil sino una risa burlona, que cuestiona y si no lo logra te pico y te saco roncha”.

#### **¡¡Aquí está la salsa, aquí está el sabor, Aquí está el grupo llamado Zumbón!!**

Canción breve e introductoria de ritmo guapachoso,  
interpretada con guitarras y cantos en vivo con la que abrían  
y cerraban su espectáculo **La Junta Nacional de los Ratones**

#### **Cuando los sujetos hablan**

Este capítulo está dedicado a leer y a conocer a cada uno de los zumbones en primera persona, es decir los que me quisieron compartir su historia, porque hubo personajes que no quisieron darme una entrevista, argumentando que el Zumbón ya se había acabado hace mucho tiempo. Entonces las memorias recopiladas son de José Antonio Herrera “Tonino”, Abigail Viveros, Moisés Rodríguez “el Budy”, Manuel Arista, Antonio Sámano, Víctor Fernández y Francisco Muñoz. Empecé a realizar las entrevistas desde el 2016 hasta el año en curso 2023; éstas giraban en torno a diversos aspectos de su vida, me refiero a la de antes de ser teatreros, ¿cuáles eran sus barrios?, ¿dónde estudiaron?, ¿alguien en su familia se había dedicado al teatro o a la música?

Para indagar de dónde les venía la vena creativa, ya que estas premisas dirigen muchas de nuestras decisiones en el futuro; otros tópicos abordados fueron el cuándo comenzaron hacer teatro, su primer encuentro con Enrique y el cuándo se asumieron: “Soy Zumbón”.

Así que este capítulo va dirigido a conocer por medio de sus testimonios los inicios a cada uno de los actores del grupo, o a los que pude entrevistar, y van siguiendo esta línea de preguntas; entre pregunta y pregunta intercalo las letras de las canciones que fueron parte significativa de ese momento narrativo.

Debo de aclarar que no en todas las entrevistas hay una sincronía en cuanto lo que yo hubiera querido que me dijeran o lo que yo hubiera querido indagar, incluso las preguntas que les hice no fueron las mismas, por ejemplo saber su experiencia montaje por montaje, su transición de teatro de calle a foro, cómo se involucran con instituciones públicas para hacer giras, y sus motivos para que el grupo acabara, pero estas son entrelineas que a lo largo de la tesis se me han ido develando.

También quisiera aclarar que todos sus testimonios van entrecomillados para diferenciar su voz de la mía.

### **José Antonio Herrero del Rello “Tonino”<sup>1</sup>**

“Mi padre fue Manuel Herrero Quijano y mi madre María de la Luz del Rello Martínez, nada más tuve un hermano Leobardo Mario Herrero del Rello, el Valo. Mi mamá tocaba el piano y alguna vez bailó ballet, nada más. Mi papá fue mecánico de practica y corrió carros de fórmula Uno. (...) desde que nací radiqué en Tacubaya, en el antiguo centro de Tacubaya, por la Alameda Central, ahora metro Tacubaya.”

### **Los estudios y el Rock**

“En la escuela Luz Aviñón, la Secundaria 17 y en la Prepa 4, todas en Tacubaya y la Universidad en la Facultad de Filosofía y letras estudié Arte dramático. Desde la primaria me gustó mucho el estudio, me gustó mucho el fútbol, y cuando pude con mis maestros de primaria monté 'El brindis del bohemio' este pedimos a los maestros que nos dieran un momento dentro del coro. En la secundaria no hice teatro pero tuve tres años de taller de pintura, donde

<sup>1</sup> La entrevista fue hecha el 22 de enero del 2018 en la Ciudad de México.

comencé a saber lo que son los lápices, luego hice óleo y armé bastidores y las mismas pinturas de óleo.

Como a los quince años comencé a tocar boleros, luego rock y en la prepa formé mi primer grupo de rock, nos pusimos los *Golden Bears*, tocábamos música instrumental y cobrábamos, yo me crié con los *Beatles*, Los *Rolling Stones*, la onda inglesa.”

### **Rebelarse a finales de los 60s**

Los jóvenes de aquellos años se rebelaban contra:

“Las expectativas de vida digamos los satisfactores sociales, eran muy cuadradas, en esos tiempos decíamos eres muy cuadrado, tener una familia y un trabajo como metas nada más solamente para un futuro eran cortas, los términos mediáticos, la propaganda que te decían acaba una carrera, forma una familia, tu finalidad y nosotros creíamos que eso no era, las generaciones que venían arrastrando esas formas de vida el *american way of life*, el número uno, era una copia de la vida americana, nosotros veníamos rompiendo el establecimiento, el *establihsment*, porque ya veníamos de un movimiento lo más jóvenes que venían siendo los existencialistas que venían de la Segunda Guerra Mundial y ese movimiento que era un poquito europeo que no encajaba en sí con la ideología mexicana, empezamos a leer lo que nos invadía por ejemplo Jodorovsky y sus fabulas pánicas, a José Agustín que traducía a los *Beatles* o los *Rolling Stones*, la onda inglesa; nos abrían las puertas de que no todo era tan cuadrado en la sociedad, es que estaban ustedes colonizados, nos dábamos cuenta de lo que estaba pasando en esa década, de que estábamos brincando pero no nada más así por brincar sino que no nos cuadrábamos éramos unos fuera de lugar, excéntricos, *no estábamos centrados* como decía la gente, porque nos vestíamos diferentes, no queríamos utilizar corbata como decía Toño León: ‘chingue su madre el que usa corbata es un pobre wey’, porque usar corbata por un traje te metía dentro de lo establecido, de ser un niño bien como tú dices y que estaba... en las nalgas de la sociedad, entonces la única forma no de profundidad te hacía ser un cuadradito... Yo por ejemplo estudié en una escuela marista, pelo corto, uniforme y en cuanto entré en la secundaria militarizada, donde tenías que utilizar cuartelera etc. y cuando entré

a la prepa a los 16 años y ya era viejo ya no era usar uniforme, me dejé el pelo largo, la barba yo me sentía a los 16 años que ya estaba rompiendo lo establecido, pero no tenía yo una ideología, yo me metí al mundo hippie entonces el amor y paz, las flores, haz el amor y no la guerra, pero sí hacíamos la guerra, al estar contra lo establecido, ya llegaba a la casa y no tenías que cenar con toda la familia, rompías con lo establecido pero no sabías para donde todavía, hasta que vino el 68, entonces sí ya empezó a surgir una ideología, ¡ah carajo! entonces eres el barro que está produciendo el sistema capitalista, empiezas hablar de capitalismo a ese descuadrado que eres por que no nomás eres un rebelde sin causa como el de los años 50's o Presley y usar copete y salir con una cadena a dar golpes, entonces no nada más eres un rencoroso social, hay una ciertas clases sociales y te das cuenta que el ser pendejo no es privilegio de clase, puedes ser pendejo y ser pobre o ser rico, pero si te estas rebelando contra los establecido, pero no había forma, ni fondo, yo no soy un ejemplo de esa juventud, pero sí soy uno más que va encontrando su cauce a medida que el gobierno nos empieza a dar de palos...”

### **Encontrar en el teatro un cauce**

“El teatro lo conocí en la preparatoria, entre al taller de teatro con el maestro Pablo Salinas, dramaturgo, también era oyente en el otro turno de la mañana de teatro y ahí conocí a Mario Díaz Mercado, donde en 1968 montamos un recital de poesía de protesta (...) Pero la primera obra en la que participé fue en **Romeo y Julieta**, luego el **Inspector Regogol**. Y ya como director en **El Apócrifo** de Calikapec. (...) En esos tiempo el país verdaderamente estaba patas pa´riba, yo estaba en una época hippie y empezábamos por esa rebeldía, no nos gustaba cómo estaba el país y se estaba golpeando mucho a los jóvenes por nada, por protestar, yo por tener mi pelo suelto y largo, mis gafas oscuras, y pantalones de mezclilla, barbones, siempre éramos objetos de crítica, y decidimos hacer recitales con poesía de Nicolás Guillen; yo tocaba la guitarra, hacia *covers*, pero le cambiábamos las letra a las canciones para expresar sobre lo que no estábamos de acuerdo con el sistema. Así estuvimos dando funciones con el recital en diferentes horarios en prepa 4, hasta que los porros en prepa 6 nos agredieron, no nos dejaron montar, cortaron las luces y no pudimos dar función. Estuve con el comité de lucha Preparatoria 4, y luego

estuve en el área de propaganda de la prepa 8; vendía la revista *Por qué* en la avenida Revolución, así recorría de prepa 8 a prepa 4, boteando y volanteando, me subía a los camiones a publicitar el movimiento popular, hasta que entré a la universidad e iba a los mítines a las marchas como gente de base, no hacía nada artístico en ese tiempo, iba a los mítines, conocí ahí al grupo Mascarones, a Enrique Balleste, a los Nakos.”

Ballesté y Tonino se conocieron en persona en 1972, cuando iban a armar el elenco del **Fantoche Lusitano**, pero Tonino en 1971 ya había escuchado a Enrique cantar en la explanada de CU y se habían topado en marchas desde el 68:

“Enrique hizo la música en la obra **Fantoche**. Nos volvimos amigos luego, luego pues nos reconocimos el olor.”

“En la selva, en la montaña, en el valle y frente al mar,  
se preparan nuevas palabras ya se escucha un nuevo cantar  
son obreros, son campesinos es el pueblo trabajador  
es la sangre que se desborda exigiendo un corazón  
Eres tú eres tú somos todos a la vez  
el gran sol de un país que no logra amanecer  
Se sabrá, se sabrá compañeros se sabrá  
que en tu voz y en mi voz la mañana comenzó”

E.B. Canción hecha para la obra **Fantoche**. Disco Fantoche 1973

### **El surgimiento del Zumbón**

“Nos reuníamos en casa de Toño Sámano, y ahí nos reuníamos a jugar ajedrez, a fumar, Enrique insistía en que teníamos que formar un grupo de teatro estable; yo también insistía, porque todos estudiaban o hacían teatro, o trabajaban y hacían teatro, pero lo que queríamos era trabar y vivir de teatro. Hasta que decidimos hacer un grupo de teatro y Enrique nos propuso que nos fuéramos a Lerma, a enclaustrarnos, con todo esto del actor santo, para no tener la tentación del mundo. Nos fuimos a Lerma Rubén, Manuel, Budy, el Gato, La lechuza, Toño, Abi, Enrique y Yo.”



71. José Antonio Herrero de Rello "Tonino" **La Junta Nacional de Los Ratones**

“Jugando con la brisa va, Jugando la Brisa va,  
Jugando con las blancas nubes viene y va  
Muchacho que andas por ahí, muchacho que andas por ahí,  
Busquemos un sitio hermoso para y vivir.”

Fragmento “Jugando con la Brisa Va”. Disco Fantoche, 1973.  
Canción con la que cerraban la obra **La Junta Nacional de los Ratones**

### **La experiencia en Lerma**

“Regresamos de Sudamérica y cuando formamos Zumbón que para probarnos como grupo teníamos que enclaustrarnos pues teníamos que ver, porque se trabaja, se estudiaba y se hacía teatro, y así entonces teníamos que aprender a vivir del teatro y que no podíamos estar llegando tarde o no cumplir por cualquier otro compromiso y a mí me pusieron el reto de hacer mi traje de “Príncipe” pues ahí montamos **Gringo el Dragón**, y pues pensaban que era pirruris y que no podía hacerlo, y pues yo siempre he hecho de todo, recuerdo que lo hice en una noche.”

“Fue una muy buena experiencia, te levantabas y te bañabas, íbamos a recoger los huevos al gallinero “el gallo blanco rodeciano”, había peras, fresas, era un lugar padre porque no hacías otra cosa más que teatro... algo que hacíamos empíricamente y que ahora la gente hace estas encerronas y pues el Zumbón sin recursos ni esa visión lo hacía años atrás con sus 14 elementos”

“Era de pararnos y hacer lo de las chachas, que se hacían parejas y tenían que hacer el quehacer de todos y que era obedeciendo y con la vista abajo, pero no te podías manchar porque si lo hacías al otro día te tocaba, había reglas para todo, para el vicio para el no vicio, prohibido abusar, reglas que fomentaba el colectivo no salirte de sentido común, no podías llegar tarde y había castigos (...) Sí nos dábamos varazos, pero ese castigo fue en Yucatán, si no leías, si no tirabas la basura; por ejemplo prohibido hablar por teléfono en Lerma, y pues llegaban los recibos de teléfono con las cargas de las llamadas y ¿quién era, quien decía decías mentiras? y varazos pues en las nalgas (...) Todos andábamos limpios, bien vestidos, por ejemplo el pelo bien cortado peinado, a Margarita le tocó una vez en Mina siempre llegaba con un pelo larguísimo y mal peinado, sucio, le dijimos péinate ese pelo, péinate ese pelo, y así hasta que la agarramos entre todos y le dijimos a Abi que era la que sabía cortar que lo hiciera y se lo cortó cortito y se veía guapísima y ya no se tuvo que peinar (...) A Toño igual, no llegues así (mariguano), varias veces, hasta que lo regresamos (...) Pero los que siempre jalábamos éramos yo Tonino presidente, Enrique secretario, Abigail tesorera y jalando al grupo, los que siempre andábamos viendo qué onda”

De los manuscritos que Tonino me confió para el archivo y la tesis, y que transcribí, rescato las siguientes reflexiones en cuanto la necesidad de hacerse grupo, las obras montadas y su relación como amigo y compañero de teatro de Enrique:

**Sobre la independencia económica teatral:**

“Enrique proponía un grupo de teatro de tiempo completo; ninguna otra ocupación o compromiso que el de hacer un grupo de teatro consagrado a su formación y al trabajo teatral, recordábamos que muchas producciones terminaban mal o no se lograban porque los actores faltaban o llegaban tarde por equis motivos ajenos al montaje.”

“Se discutió que de dónde íbamos a sacar economía y que tendríamos que hacer todo nosotros, actuar y sacar la producción y aceptamos el reto de hacerlo y ser”.

### **Montajes:**

“Bajo la dirección o coordinación de Enrique se crearon la obra de teatro: **Gringo el Dragón, La Junta Nacional de los Ratones, ¿Porqué el sapo no puede correr?, Mexicanos al grito de Guerra.**”

“Enrique contactó y se puso de acuerdo con un compañero de Mérida Yucatán de nombre Luis, que nos llevó al Instituto Cultural José Martí, Peón Contreras.”

“En Mérida trabajamos dando funciones en las colonias más pobres del sur de este estado y cantábamos canciones en camiones y cantinas. Nos instalamos en el Instituto José Martí, dimos funciones en escuelas y sindicatos, ahí compuso la canción ‘Mérida’ dedicada a Efraín Calderón Lara, trabajamos con maestros que pertenecían al Partido Comunista y ayudábamos en los mítines”.

“Mérida por más que te laven y laven  
ya nadie te pone blanca,  
roja estas desde hace muchos horas,  
roja de, de balas de sangre de asco  
roja de miedo porque a Efraín lo mataron  
Lo mataron

Y nadie quiere mostrar la cara  
y nadie quiere salir a madurarlo  
Mérida qué triste es ver a tus hijos  
latir con un corazón de palo  
¡qué ausencia de vida en los ojos  
cuando avanzas por los caminos  
que alguna vez fueron blancos!

Mérida peregrina  
que giras en un carnaval de ahorcados, de ahorcados  
Efraín Calderón, Lara, Lara, Lara”

Fragmento canción “Efraín Calderón”. Enrique Ballesté. 1975

### **Tonino, Enrique, entre ellos**

“Escribo estas líneas para que conozcan al Enrique que yo conocí y para que no solo sepan qué es convivir la aventura de la vida al lado de un poeta, de un artista, de un hombre sensible, por lo tanto irritable, sabio e inteligente...”

“Jugamos fútbol en canchas de basquet y en canchas llenas de piedras, jugamos béisbol en la playa. Viajamos a EU. Recorrimos dos veces la República Mexicana, yo manejando y él de copiloto, platicando de mil cosas, viendo rutas, carreteras para sentir más ligero el viaje, mientras los demás dormían. Nosotros

fumábamos, jugábamos ajedrez, cartas, dardos, íbamos al estadio a ver al Atlante y a la Chivas, comentábamos libros.”



72. **La muerte de Büchner.** Actores de izq. a derecha: Tonino, Bernardo Gamboa y Enrique. Fotógrafo desconocido

### **Abigail Viveros Espinoza <sup>2</sup>**

“Mi barrio era Zacatenco y el centro de la ciudad donde vivía mi abuelita; estudié hasta el segundo año de la primaria en la San Felipe de Jesús y todo lo demás en Zacatenco (...) Una vez vi en el parque de la colonia así como un performance grande, tendría como 9 o 10 años, solamente me acuerdo que nos llevaban para un lado y para el otro el grupo que era grande, y nos movían por toda la cancha... y cuando crecí pensaba hacer teatro que dijera así lo decía yo, ¡ehh! que hablara de la problemática de América Latina... y con mi papá discutíamos mucho de política porque mi papá era priista, priista”.

### **El mundo del teatro popular**

“El papá de mi mamá Francisco tocaba el tololoche, ellos eran de Escuinapa, Sinaloa y mi mamá cantaba en las fiestas y cuentan las historias que cantaba muy bonito (...) Mi papá dibujaba muy bonito y le encantaba el jazz y el blues, solo hizo la primaria y eso nos sorprendía porque escuchaba música clásica y se iba a los conciertos de jazz...”

<sup>2</sup> Entrevista hecha el 12 de febrero del 2017.

“Yo no estudié teatro, yo soy autodidacta y comencé desde los 16 años a hacer teatro, tomé un curso donde me corrieron en el Seguro Social, el director era Juan Allende, porque hice una improvisación sobre el aborto, porque en ese tiempo mi hermana Sofía era muy joven y estaba embarazada y era un problema que teníamos en la casa, y no sabía qué pensar y qué decir, porque era muy pequeña, y encontré ese espacio para decirlo, pero el director me dijo que buscara otro lugar pues ahí no se iba a hablar sobre esos temas, se iba realizar teatro clásico y ya (...) Fui al CCH Vallejo... En el tercer año del CCH, tenía 16 o 17 años y fue con el Xandy Alloly, era un grupo que se formó a partir de los concursos de teatro universitario; Eduardo González, “el lobo”, que era de Vallejo estaba ahí en el jardín, buscando gente, y nos invitó a participar. Y fue nuestro primer ensayo esa misma tarde, estaba de director Luis Cisneros y empezamos a improvisar a sacar cosas interiores, éramos chicas y pensábamos que esas cosas no existían (...) Nosotros no nos enterábamos realmente qué era CLETA, hasta el final, eran ensayos muy fuertes, estaba Cisneros y el Lobo González quienes querían hacer la compañía para después decirnos que éramos de CLETA, lo fuimos sabiendo e interesándonos qué era con el tiempo, porque en realidad lo que queríamos nosotros era decir cosas con el teatro, hablar sobre las injusticias, lo que sucedía en Latinoamérica, en nuestro país, la pobreza, la política y bueno en la obra cuando estábamos haciendo el análisis y el proceso nos fuimos involucrando más en este proyecto que era CLETA . Era el año de 1974.”

“Lo primero que hicimos se llamaba **Papeleros**, una obra de la chilena Isadora Aguirre y la temática era el problema de los papeleros, los que recogen la basura, y cómo se llevaba a otros lugares donde había intermediarios, donde a final de cuentas los ricos son los que tenían la economía de la basura y uno de los personajes era la Guatona Romilia, que se daba cuenta de todas las injusticias que pasaban y que además tenía un hijo que estaba en el campo y que no sabía que su madre era papelera, entonces tiene el conflicto como madre y como sindicalista con los dueños. La primera vez se presentó fue en el teatro de arquitectura de la universidad, dentro del concurso de teatro universitario y también se presentaban grupos de la prepa, del CCH y a nosotros nos dieron el premio a la mejor obra y a mí me dieron el premio a la mejor actriz. Éramos entre 16 y 17 chavos actuando. Presentamos esta obra en

muchos lugares, viajábamos con ella a la República, en colonias populares, hicimos junto con CLETA el Cervantino de fuera, porque antes el Cervantino era para gente que podía pagar, para gente con economía, entonces CLETA comenzó a organizar el teatro afuera, en las calles, incluso hubo una vez que el ejército nos correteó, estábamos en una función en las escalinatas del teatro Juárez, llegaron, corrimos agarraron a varios del grupo y pasamos toda la noche esperando a que los sacaran. Con **Papeleros** nos fuimos de gira a Centroamérica: Guatemala, Nicaragua, San Salvador, Honduras, Costa Rica y Panamá; queríamos ir al festival de Cali, pero cuando íbamos de camino nos dijeron que se suspendió por que había mucha represión, nosotros estábamos con todos los guerrilleros en Nicaragua, con los sandinistas y si nosotros teníamos 16, 17 años y estos jóvenes tenían de 13, 14, para nosotros fue un choque, porque bueno ¿qué pasa?, aprendimos mucho a valorar más a nuestro país (...) Todo se organizó de que queríamos ir a apoyar a las luchas sociales que se estaban dando en ese instante, entonces teníamos contactos con los comités de estudiantes y sindicales, muy concretos y con ellos íbamos concretamente, también de aventón; hacíamos brigadas de 4 pero como no funcionó porque éramos demasiados, entonces nos fuimos desde la central camionera del norte hasta Guatemala de *ride*, e íbamos haciendo teatro y después de cada presentación nos acercábamos al público para platicar qué era lo que estaba pasando donde vivíamos, qué es lo que podíamos hacer, cómo podíamos tejer redes haciendo y diciendo cosas con el teatro (...) Hicimos todo el viaje y de regreso, tuvimos varias dificultades y diferencias en el grupo, pues ¿somos políticos o somos artistas con una posición política?, y Luis Cisneros era político y a él no le importaba si teníamos problemas de dicción o si nos equivocábamos en los textos, no; lo importante era presentárselo al público y para nosotros pues era importante la calidad de lo que le presentábamos a la gente y a partir de eso varios no salimos y el grupo se deshizo.”



73. El reparto de la obra de **Papeleros**, de regreso de la gira. Abigail de playera negra es la segunda de izquierda a derecha en la fila de arriba. 1974.

### Llegar al Zumbón

“A los primeros que conocí fue a una brigada que se llamaba ‘Chiclosos y Espulgados’, en la colonia Martín Carrera. Estaban haciendo un skeeth: **La Martina** y estaban Tonino, el Pata Loca, Rubén y Felipe y a mí me encantó porque eran bien juguetones y todos reíamos. Había varios grupos de CLETA que me gustaban, cuando yo comencé aún no estaba el Zumbón, después el grupo Xandy Alloly se fue a dar funciones a San Luis Potosí y a Durango, a colonias de poseionares, a lugares donde la gente llegaba y tomaba la tierra y para esto unos meses antes, Enrique Ballesté había ido a tocar a CCH Vallejo, entonces todo mundo conocía a Ballesté (...) Y en la gira llegamos a casa de Los Zopilotes y Enrique estaba integrado a ellos, al poco tiempo Enrique se regresa y comienza a realizar el Zumbón junto con Tonino, Rubén, Martha la esposa de Tonino, Mireya Vidales, Fernando Morales el Bobby, El Gato y la Gata Silvia Alonso, Toño Sámano, eran los primeros años...”

Enrique y Abigail se conocieron en “El Encuentro Nacional de Teatro San Luis Potosí”; ahí comenzaron a romancear y en tierras del desierto surgió esta canción:

Cuando la cara pintada el polvo subiendo hasta mí  
 ibas hablando fuerte de la miseria que hay en San Luis  
 todos oían cómo aumenta la enfermedad  
 niños hechos de lodo sin carne, sin agua, sin lugar  
 Rueda Circulo Coro el hombre concentrándose  
 teatro como un espejo, reflejo donde me mire:  
 Abigail para pelear no hay que esperar

que la ocasión la pinten de color de rosa  
la pongan a tiro de fusil...  
Hay que participar de toda la situación  
para lograr que el arte no sea ficción  
La revolución también no tiene por qué esperar  
por cada día que pasa un niño muere  
se pierde para la vida  
donde tendría que ser pan y frijol  
teatro abierto...voz en flor...  
Cuando la cara pintada el polvo subiendo hasta mi...

San Luis Potosí. 1975

### **Abigail Viveros continúa:**

“Cuando yo llegué ellos estaban trabajando sobre el montaje de **Tropicópera** y ya habían hecho **La junta nacional de ratones** (...) El acercamiento fue siendo de poco a poco, porque yo coso, entonces cuando yo iba a los ensayos y se necesitaban los vestuarios yo los hacía y comencé así, mucho de vestuario de **Tropicópera** lo hice yo, y fue a principios del 75”

“No estoy segura si fue **Anastas** o **Traición**. En **Anastas** yo hacía un personaje comodín que era el pueblo que veía todo lo que pasaba, que le daba la entrada a la gente, le ayuda al rey a bajar a subir y en **Traición** era una costurera y era sobre los batallones rojos y toda la problemática cultural que había después de la Revolución (...) En el 75 había muchos problemas sociales; no tenía tanto tiempo el 68, había problemas con los telefonistas y con los electricistas. Nosotros apoyábamos a las huelgas a partir del trabajo necesario e inmediato. Y el inmediato era improvisar para eventos como la toma de la Secretaría de Agricultura o la huelgas, a partir de skeches. Trabajábamos mucho en el campamento 2 de octubre y lo único que nos pagaban era hospedaje, transporte y comidas, y así viajamos por toda la república, como a Morelos con los azucareros.”

### **El público y los espacios**

“Niños, obreros, campesinos, pues el pueblo. Antes el público era distinto ahora vas al teatro son pequeñas las salas, antes eran miles. Las escuelas más pequeñas eran de 500 y era sacar grupo por grupo y que todos vieran y todos oyeran, les decíamos que se sentaran como chinitos, hasta mil alumnos y todo tenía que ser con un ritmo, por el sol para que no se impacientaran y desde ahí comenzaba la función (...) También íbamos a plazas llenas como: Iztacalco,

Xochimilco. En Sinaloa con los oaxaquitos así les decían a los que iban a recoger los tomates, los chiles y eran más de mil gentes. (...) Ese tipo de trabajo que se hacía afuera, era el trabajo inmediato y en los teatros era el necesario para seguir evolucionado como actor (...) En Chapingo miles de veces nos presentábamos, eran auditorios y explanadas de 1000 o 1500; era la forma de trabajar así, era la época, la necesidad del momento.”

### **El teatro y la música del grupo Zumbón**

“Pues si normalmente era un teatro más energético y nosotros utilizábamos más movimiento corporal y nos decían a veces que éramos más salvajes, acrobáticos, como el golpe de tirarte, de tocarte en escena, el ritmo, el movimiento (...) Nos atrevíamos a hacer diferentes estilos tanto afuera, como adentro. Cuando hacíamos teatro en sala tratábamos de utilizar todos los elementos maquillaje, luz, escenografía, vestuarios, con nuestros propios medios, con mucha imaginación.”

“Y como muchos no habíamos estudiado en facultad, el Zumbón fue nuestra escuela y ahí le entrábamos a todo y si no lo sabíamos lo aprendimos y lo tallereábamos ahí.”



74. Abigail y Enrique en Lerma. fotógrafo desconocido, circa 1975. A=E.B



75. Abigail y Enrique en Mina 183. Fotografía Tonino, circa 1999. A=E.B

Abigail Viveros fue parte del elenco del Zumbón hasta el montaje de **Eurídice**, que fue el último trabajo que hicieron como Zumbones y como decía Tonino, anteriormente ella siempre fungió como la tesorera del grupo, era quien se dedicaba a buscar funciones y de manera empírica comenzó a generar un archivo, una memoria de las obras de las presentaciones, de las fotos, de los artículos en periódicos y revistas y ese material es parte del **Archivo Enrique Ballesté**.

A principios de los 80s el grupo Zumbón comenzó a tener mucho más trabajo, pues fue consolidando y afinando su línea creativa, tanto en el contenido teórico que manejaban, el cual tenía un trasfondo político, popular y comunitario, además de que involucraban al público en las presentaciones, sin perder su trabajo actoral estético, mismo que fue creciendo en la construcción de sus escenografías, vestuarios y maquillajes, los cuales eran más atractivos y fuera de lo común, pues transformaban el espacio en que se presentaban, con pocos elementos. Los Zumbones fueron parte de dos proyectos culturales: El primero fue el programa que creó el ISSSTE a cargo de Manuel de la Cera y la intención era llevar la cultura a los trabajadores y llevó a diversos grupos de títeres, música y teatro, entre ellos a los zumbones por toda la República Mexicana, a dar funciones a lugares donde jamás se había llevado el teatro. Abigail recuerda que eran lugares donde ellos mismos tenían que hacer el quehacer, cubrir con sus teatrinos las mantas de los anuncios o políticos de la zona y salir a hacer difusión de la función, para que tuvieran gente. También en los supermercados

de esta institución se armaron unas secciones donde se daban talleres y funciones para que se dejaran a los niños y los adultos hicieran las compras, ahí también estuvieron los Zumbones. El otro proyecto que surgió fue en la Secretaría de Educación Pública, cuando Alejandro Bichir estuvo a cargo de difusión cultural; esto hizo que el grupo estuviera programado con regularidad en primarias y secundarias de la ciudad de México, principalmente, frente a públicos de entre 200 y 500 niños, maestros, conserjes etc.”



76. **Los Flores Guerra.** Actores izquierda derecha Abigail, Víctor, Tonino

### **Moisés Rodríguez “el Budy”<sup>3</sup>**

Como mencioné en el capítulo anterior, Moisés fue parte de un grupo llamado Altepelt Tepeu que era la continuación del Xandy Ayoli, como parte de los proyectos que surgían en los laboratorios de CLETA itinerantes.

#### **El teatro y la política**

“Estudié en el CCH Vallejo y estudié en Bellas Artes, entre muchas clases que he tomado de danza y pintura y teatro etc. Todo fue en instituciones públicas (...) Supongo que fue el impulso natural artístico que siempre percibí y que cuando se formó aquel grupo al cual pertencí contenía ideas de izquierda y emancipativas y que cuando vi a grupos como el Grupo Informe, pues me entusiasmé el doble y fue poco a poco convenciéndome de que era una forma de vida que me atraía”

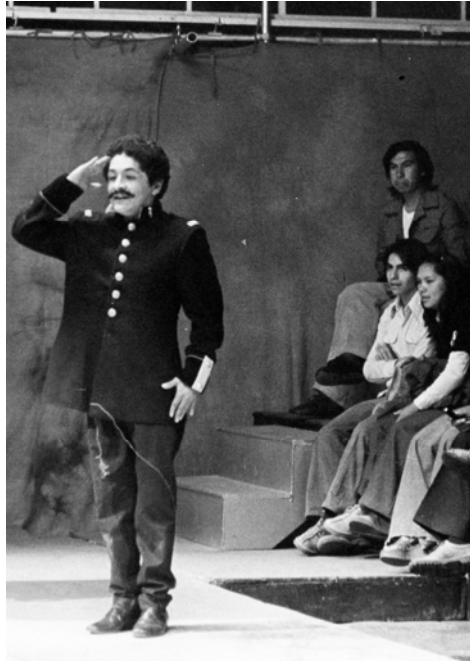
<sup>3</sup> Moisés estuvo hasta 1978 en el grupo. Entrevista hecha el 30 de diciembre del 2016.

“Es lo que te digo que era de los atractivos, que aparte de lo artístico con este lineamiento político fue que me captaron, este tipo de lucha reivindicativa que después supe que era de izquierda ...”

“Muchas obras que fueron armadas a partir de improvisaciones, en particular no me acuerdo de una, eran principalmente sketches, pues haz de cuenta me metí el lunes y me decían el próximo viernes tienes función, y así montábamos un esquema y ya estábamos en corto presentándonos en una huelga o manifestación (...) Por ejemplo estuvimos muy involucrados en la lucha de la universidad de Guerrero y nos tocó una gira y fue muy particular, mi primera gira y nos quedamos en un albergue y habían ido a balacear un día antes y así también nos fuimos a albergar a varias casas particulares y en la noche se escuchaban los balazos en la periferia producto de ese movimiento”.

“Yo pienso que a mi pueblo le falta alegría,  
yo pienso que a mi pueblo le sobra soledad,  
yo pienso que a mi pueblo se lo devora el día,  
yo pienso que a mi pueblo la noche lo hace hablar.  
Yo pienso que a mi pueblo lo atan con historias,  
yo pienso que a mi pueblo lo pintan sin cesar,  
yo pienso que a mi pueblo por todas sus esquinas  
le sobra la miseria, le falta la maldad.  
Yo pienso que a mi pueblo lo empujan al vacío,  
yo pienso que a mi pueblo le fingen libertad,  
yo pienso que mi pueblo es todavía un niño,  
le inventan los juguetes y las fechas de paz.”

Fragmento de la canción “Yo pienso que a mi pueblo”.  
Disco **Crónica**, 1975.



77. **Traición**. Actor Moisés Rodríguez

### **Enrique y el teatro**

“En CCH que llego con el grupo Zopilote y bueno me impresionó el montaje y él tenía una vis cómica y era muy simpático, nos trataba a los jóvenes como camaradas y traía su vibra, pues de ahí me encantó su personalidad y así me fui acercando a él de manera natural y congeniábamos mucho en el sentido de humor...”

### **El teatro. Lo primero que hicieron juntos:**

“Se llamaba este **Misterio Bufo** de Vladimir Mayakovski adaptada por él y que creo que fue el parteaguas del grupo Zumbón (...) Se trataba del contexto del fin de mundo entonces las clase sociales se estaban organizando para este evento, entonces se daba un periplo en donde las diversas clases trataban de mantener su estatus, ese es más o menos el argumento”.

“Después de **Tropicópera** hicimos una temporada en el Foro Isabelino; era una obra tragicómica, su atractivo era el entusiasmo, la energía la convicción, si lo veo a la distancia puede ser muy cuestionable y Enrique lograba mantener cohesionado todo el experimento entonces a la gente por alguna cuestión le gustaba y después hicimos **La junta nacional de los ratones** e íbamos a escuelas, a pueblitos y también gustaba mucho porque era una obra donde se

integraba la gente, era una especie de performance catártico tanto para el público como para nosotros, nos hacíamos la ilusión de que estábamos haciendo la revolución por medio del arte, una obra donde poníamos al pueblo en contra del gato tiránico y entonces el pueblo se levantaba en contra de él y lográbamos vencerlo y a la gente le empezó a gustar y empezó a conocerse el grupo”

### **La metodología de Enrique**

“Enrique se daba sus mañas; él ya tenía más o menos la formación práctica, es el que organizaba y el que tenía sus estrategias, supongo que ese era su método y sí era un método era medio aleatorio y le funcionaba para sus fines, este digamos no muy estrictos en cuanto lineamientos artísticos, pero sí efectivos en cuanto al resultado que él quería obtener (...) Tenía sus ideas a partir de sus propias motivaciones, le daba vuelta en su mente tal vez. Nos convocaba, improvisábamos e iba viendo cosas y aleatoriamente empezaba a ver lo que le convenía en su visión y empezaba a escoger y seleccionar y a la distancia veo que era un buen observador y escogía lo que parecía valioso, chistoso o le pudiera funcionar y también éramos muy proponedores y eso le permitía trabajar.”

### **El contexto político**

“Nada más y nada menos que los 70s con la estrategia que empezó a implementar Luis Echeverría y esa era o plata o plomo y que hasta nuestros tiempos prevalece de represión sosegada, de alineamiento monetario, de incursión en las organizaciones de izquierda, de guerra sucia, y la cultura equilibrada o más bien neutralizada a un ámbito de *show business* o del espectáculo como una referencia, desde aquellos tiempos era muy claro que el espectáculo era lo que se llamaba arte. Venimos de los 60s, de todo el rollo alemanista reinaba a sus anchas junto con el PRI, así era el esquema político”.

### **Zumbón y el quehacer político**

“No directamente porque... o participábamos a medida de lo que queríamos, de lo que pudiera generar el arte que creando conciencia, abriendo mente y había una dinámica de participar con organizaciones sociales, con grupos de izquierda o partidos de izquierda, concretamente con el PC con quienes tuvimos vinculo como éramos miembros de CLETA y justo fue ahí cuando se comenzó a dar

esta disyuntiva de eres político o eres artista, ese tipo de discusiones hicieron que el grupo Zumbón se fuera un poco más allá a la causa artística, pero que lo claro era que el interés artístico predominando y bueno lo político indirecto, entendiendo de que todo es político.”

“Yo creo que es una cuestión vocacional, es una cuestión de reflexión y de conciencia, por ejemplo en este sentido vocacional si una persona tiene virtudes para organizar gentes, para que su preocupación no sean cuestiones estéticas o artísticas eso mismo lo determina para su función en la vida, si fuera lo mismo pero al revés y a la larga me doy cuenta, que esa disyuntiva no existía tan real porque el contenido ideológico intelectual no era tan maduro en todos nosotros como para tener afirmaciones acertadas o que nos pudiera dar la razón para diferenciar o escoger conscientemente una u otra actividad. Creo que en realidad la disyuntiva no era ser político o artista sino más bien vocacional existencial o con muchos dejos aleatorios a la larga se fue definiendo con el tiempo.”

Oye si en la calle nos vemos  
no perdamos más tiempo y empecemos a hablar  
Piensa que las cosas se escapan a través de los días  
y no vuelven jamás  
Lucha por romper el silencio,  
por dejar en tu casa la etiqueta social  
Hoy he podido salir de mí  
Hoy he deseado saber de ti  
Y he soñado en la mesa que nos pueda reunir  
Dime si te extiende un mapa  
¿cuántos sitios conoces? ¿cuánta gente de ahí?  
Mira habitamos la tierra,  
nos rodean estrellas, algo hay por descubrir  
Vamos arreglemos lo injusto,  
deshojemos el miedo e ignoremos el fin  
Hoy es posible reír sin fin  
Hoy es posible hacerlo así  
Si somos fuerza que genera la alegría de vivir  
Corre, alcancemos el tiempo  
inundemos los años con semillas de amor  
Sueña, rompe, rasga y penetra  
hasta el fondo sonoro del más duro metal  
Tiembla, grita, goza y crea  
toma el siglo en tus manos y procura encontrar  
la hoja donde narran los sabios  
que en la calle un día nos pusimos a hablar.

Canción “Oye” del disco **Jugar a la Vida**, 1970.

## **Manuel Arista<sup>4</sup>**

“En la Felipe Villanueva hice mis estudios en el Seminario agustino donde me expulsaron el quinto año luego terminé el sexto año en la Luis G. Urbina *era un cautivo beso enamorado que tenía la apariencia de un lirio destrozado y el palpitante de un ave en agonía...* ese era un poema de Luis G del Ateneo de la juventud (...) Hice mi secundaria en la escuela 96 del Colegio Militar, la México-Tacuba, pegadito a la Normal y luego entré muy chico al Poli a la Vocacional 6 con la idea de estudiar medicina y me topé con el teatro, adiós proyectos y dejé la Vocacional llegue nada más a tercer semestre.”

### **Toparse con el teatro**

“En una aventura, en una borrachera que andaba ahí perdido por la ciudad realmente perdido y me bajé en el jardín de arte, crucé así la calle y en la calle de Sullivan estaba un mural ‘Los Papeleros’ era un mono pintado así con lazos como con clavitos como si lo estuvieran descuartizando y costaba 5 pesos y metí a verla y realmente me cambió la vida, porque al final decían ‘hagan teatro’... yo ya había ido ahí 5 años antes a ver **El circo de los hermanos Gandalla...**”

“Y nos invitaron hacer teatro y todos decíamos si... al final el Catana, el Rizos nos decían hagan teatro y ya nos apuntamos al Xandy Alloly, pero ya no había cupo, además ellos ya tenían Los Papeleros hechos, y nos decían ‘hagan así un grupo ustedes’ porque si no, no podían pertenecer al Cleto CCH Vallejo. Entonces me presenté el lunes en el cubículo K que estaba tomado, nos sacaron porque ellos estaban planeando un viaje a Centroamérica y nos dijeron ‘hagan un trabajo’ y ahí estaba el Pantera, El Budy, era 1975 principios por ahí marzo, entonces Luis Cisneros del Libre Teatro de Argentina nos puso hacer Contratacto que [era] una obra sobre la educación, en realidad Luis solo me enseñó hacer así (hace mímica de movimiento con los brazos), eso es todo, bien pirado hasta la fecha, no lo considero mi maestro, te dije que no iba a generar controversia pero es que nunca nos dio clases, nada más nos metió en la onda política y eso, hicimos el grupo y ellos se fueron a Centroamérica a Nicaragua, yo en ese tiempo vivía en diferentes casas, hasta que una vez Luis dijo ‘quién se anima a organizar la biblioteca de CLETA’ y yo dije ‘Yo’, todo estaba así tirado en el foro, y me dijo ‘toma aquí está la llave aquí puedes dormir, bañarte, comer lo que quieras, hasta

<sup>4</sup> Entrevista hecha el 16 de junio del 2018.

que acabes’, todo estaba saqueado era toda la biblioteca de Héctor Azar en el piso...”

### **Libros en libertad**

“porque era lo que procedía como en la revolución, que confiscas al rico todo sus privilegios era de algún modo un acto justo, no era de Héctor Azar, era de la UNAM, y todos ahí se llevaban cosas; Rubén, el Fernando Betancourt el principal saqueador de esa biblioteca, llegaba con su jorongo todo lleno de libros, o se los llevaba ahí mismo, por supuesto yo me hacía tonto, y de ahí nos invitaban a comer, no teníamos ningún tipo de ingreso... Fuimos al encuentro de San Luis llegó un camión con Macondo: ‘¿no vas a ir a San Luis?’ ‘Pues súbanse a ese camión del grupo Informe’, que lo traía Leo Gabriel y el grupo Chiclosos y Espulgados.”

### **Con los Zumbones**

“Regresé de San Luis pasé de todo, hambre sobre todo, pero ni te das cuenta porque era todo tan sorprendente que no te importaba comer, no tener un peso, ni novia, éramos adolescentes... Entonces estaba en la biblioteca un día y llegó Enrique y Tonino, entonces me dijeron:

—tú me babeaste y luego ¿dónde está Budy?

—Yo no sé, luego viene, ¿lo necesitan?

—Si queremos invitarlos a una obra de teatro, entonces porque no nos buscas y van a esta dirección de la calle Doctora.”

“Y ya en la tarde llegamos a la casa de Tonino y nos sentamos junto al piano. Ahorita empezamos *namás* nos echamos un taco, estaban cocinando unas sardinas, llegó Valo con dos caguamas y luego luego un vaso así para todos y luego llegó con un toque el Valo y comimos un taco de sardinas y después nos dijo apunten “la tierra hace agua”, tu papa nos sacó el libro de **Misterio Bufo**: Teoría y fundamentos, un librito así plateado y nos dijo ‘voy hacer una tropicópera y quiero esta canción’, sacó su guitarra, el piano no los tocaron y el Budy y yo decíamos: ‘la marea la marea no, la marea la marea si’ y en el segundo acto, nosotros felices cantando, y después tú vas a ser el diablo y tú proletario, yo era proletario con el Boby, el Gilberto Jáuregui “él vaya vaya para Tacubaya, la butaca de oro”, Mireya, Toño Sámano, La gata era la Gusana, Toño era el esquimal y era sobre el socialismo de Mayakovsky de mis poetitas favoritas hasta

ahora, ahí fue cuando me empezó a gustar la poesía en serio, aunque no estaba muy a gusto de hacerle de bueno, yo quería hacerle de malo, pero yo no tenía mayor talento, le decía a Tonino que mi compañeros eran muy buenos yo batallaba, era inhibido, muy tenso me sorprendía mucho la capacidad histriónica de Budy, de Rubén, tenía como miedo a no dar el ancho, nada más que sí tenía una ventaja sobre de ellos venía con cierta cultura y tenía una disciplina chingona que traía de mi familia y eso le gustó a tu papa, entonces me dijo ‘tú vas hacer prensa del grupo, vas hacer los programas y las redacciones, creo que te [va a] gustar escribir, y los boletines’, porque en CLETA llevaba yo los boletines.”

Manuel Arista era quien ayudaba a Enrique a redactar manifiestos y boletines, y muchas veces daba las entrevistas ante la prensa esto a sus veinte años y esto sorprendía a los periodistas. También fue parte de todo el movimiento político teatral que se vivió en Mérida Yucatán:

“Regresamos [a] hacer **Calacas y Palomas** y después a Estados Unidos por cierto nos fue a ver Garibay con *Calacas* o como le decíamos nosotros al montaje **Diputado**, esa la presentamos en el Foro y nos fue muy mal de gente, a pesar de que se hacía difusión y se cobraba muy barato, también la llevamos a Estados Unidos, pero no la presentamos, llevamos a Estados Unidos **La junta Nacional de los Ratonés** en Nueva York y **Misterio Bufo** y nos fue muy mal, nos hicieron pedazos con la crítica, era en un gran teatro y lo nuestro era teatro callejero, ya estaba todo cayéndose, incluso Enrique Buenaventura fue muy duro con nosotros, solo Santiago García de la Candelaria, entendió que Estados Unidos no eran las condiciones para que hiciéramos lo que estábamos buscando hacer y de ahí nació la idea de hacer trabajos necesarios y trabajos inmediatos.”



78. **Traición.** Manuel Arista. Revista *La Cabra Mecánica*

Cuántos días yo estuve, cuántos días estaré  
Cuántas noches yo me dije, cuántas noches me diré  
Que como el viento dejaré los amigos que tanto busqué  
No estoy solo, no estoy triste, tengo mucho en que pensar  
Mientras tanto en mi cuarto el día juega a cruzar  
Y sobre el mueble aún está descansando una triste verdad  
No miraré la risa del que viene a verme  
No tocaré el agua que quiere envolverme  
Y escaparé Y escaparé Y escaparé Y escaparé  
En los libros que dejé abiertos y que no quise acabar  
Encontré palabras muertas y figuras sin final  
No, no blasfemo es así aunque sea tan solo para mí  
Arrojaré al fuego el valor y el miedo  
Destrozaré de un golpe la cara del serio  
Y escaparé Y escaparé Y escaparé Y escaparé  
Mi guitarra tiene brazos fuertes y me puede ayudar  
Con sus cuerdas haré yo una cuerda en donde reposará  
La melodía que hará que mi alma se pueda fugar  
No entraré al mundo que vive fingiendo  
Y gritaré con gritos que rompan el cielo  
Que me escapé, que me escapé, que me escapé  
y que jamás volveré  
Y que jamás volveré  
Y que jamás volveree.

E.B s/f grabación inédita



79. Primera generación del grupo Zumbón arriba de izquierda a derecha; "el Gato", Tonino, debajo de izquierda a derecha Enrique Abigail, Manuel, Rubén y Budy. Fotógrafo desconocido, circa 1975. A=E.B

### **Antonio Sámano<sup>5</sup>**

"Estudié [en] Vallejo la primaria, la secundaria en la 81, en la colonia de donde era el Púas Olivares y el CCH Vallejo, luego hice estudios de letras españolas en la UNAM y quedé trunco más o menos hasta el 5to-6to semestre. Tenía 17 años y era el 75, y entré a la Facultad como en el 85 diez años después, pero yo ya estaba en cuestiones teatrales con el Grupo Teatro Nuevos Temas, del CLETA y el grupo Laboratorio donde estaba Carlos Pardavé, Carlos Cruz, mi compadre William, el pata loca (...) Lo primero que hice en teatro fue una obra que se llamaba **WC** y la estaban presentando en el primer encuentro nacional de teatro; yo me integré con ellos, la obra no recuerdo bien de quién era, pero era una traducción, que se presentó en el Foro Isabelino en el 74."

"Yo era una persona muy corta de palabras, medio reacio y por el teatro logré manifestarme e involucrarme con gente."

### **Conocer a Enrique**

"Leí su obra Benito **Gómez y el Paraíso de los Pobres**, y con eso empezó a influir en mí Ballesté y fue la obra que propuse para mi segundo montaje y ganamos un primer lugar, la monté con José Luis, el kiosco y el lobo González

<sup>5</sup> Entrevista hecha el 14 de febrero del 2017.

(...) Y ya con Enrique tuve relación mucho tiempo después precisamente ahí en el CCH con Abigail que después fue su compañera y ahí empezamos a realizar el Zumbón. Y no sé qué flechazo se dieron Enrique y Abigail, que empezó a ir mucho al CCH.”

### **Los primeros montajes juntos**

“Él se integró al grupo Laboratorio y no lo hizo como cualquier miembro, sino como director. Luego se montó **La Junta Nacional de los Ratones, La Tortuga Pelona, Mexicanos al Grito de Guerra**, y con estas empezamos a trabajar (...) Enrique siempre tuvo la idea de tener un grupo y montar sus obras, él sabía que tenía el material para hacerlo y necesitaba de gente que lo apoyara. Los que estábamos ahí todos éramos chamacos, a diferencia de Tonino, que era cercano a la edad, pero todos éramos gentes entusiastas, capaces e inteligentes, a diferencia de los de ahora, que no les gusta leer, participar, mover, hacer cosas diferentes y nuevas, y nosotros estábamos llenos de esa energía de esas ideas, cada uno de nosotros teníamos la capacidad de hacer infinidad de cosas y nos gustaba estudiar.”

“Cuando comenzamos a ir de gira lo que nos preocupaba a nosotros era ir a colonias populares, eran nuestro público.”

### **La metodología y lo político**

“No era una forma impuesta, más bien nos metimos a estudiar el anarquismo, unos lo abrazamos otros se dijeron socialistas (...) Éramos un grupo muy trabajador y muy consciente de lo que estaba sucediendo en el país, siempre buscamos ser los mejores en el grupo como afuera con el bien del país (...) Y luego peleábamos después de las obras, nos salió mal esto o aquello, pero la gente se acercaba y nos decían ‘¿pero por qué se pelean? Si la obra salió bien, salió magnífica’. Entonces eso fue un sello del grupo.”

“Creo que nuestras obras hablaban de los que queríamos decir en cuestiones políticas, pero sí estábamos donde se necesitaba estar, sí había una fábrica que estaba en huelga, o un mitin estábamos ahí, en los mercados, plazas públicas (...) En una ocasión estábamos en la Alameda con la obra **Perico y Marranilla** y solamente formamos el círculo y se empezó con 10 y 12 gentes y cuando la terminamos era un montón de gentes y todos estaban bien atentas a nuestro espectáculo.”

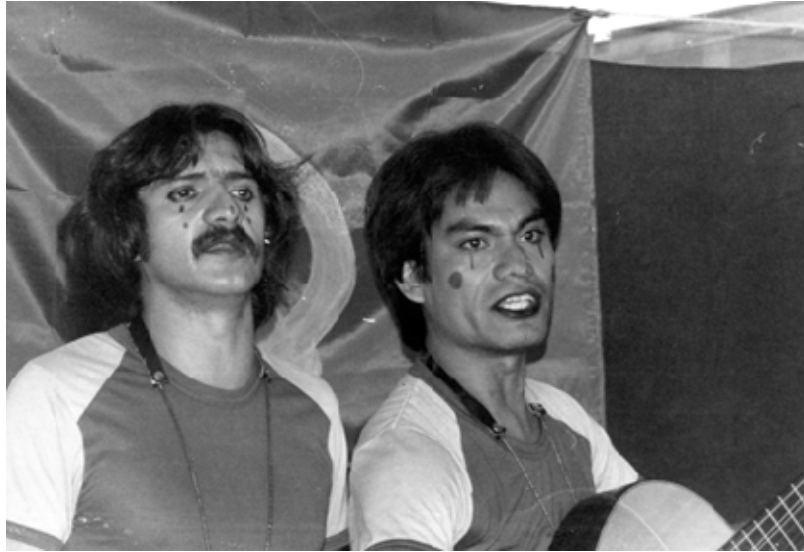
### **Públicos y disfrute**

“Para todo público, no decíamos esta se la vamos hacer para el campesino, o esta para los obreros, no. Pensábamos que todo público tenía capacidad para verlas, buscábamos que fueran divertidas, y hasta nosotros mismos disfrutábamos, cuando dejamos de divertirnos con nuestro trabajo fue cuando empezó a decaer el grupo (...) El grupo murió por sí mismo, por viejo porque ya no se divertía, ya no hacía cosas interesantes o vanagloriarse y eso lo dejamos caer todos, porque a excepción de Enrique, él siempre tenía montaje que proponernos y nosotros nos hicimos viejos y dejamos de ser jóvenes, y eso me duele por que en algunas funciones, como ya teníamos tanta rutina ya caíamos en los vicios de llegar medio alcoholizados, fumados, para mí eso fue lo que nos hizo decaer.”

“Nosotros presentábamos nuestras obras en escuelas primarias hasta públicos universitarios o concedores del teatro (...) Pero siempre nuestro público no estaba en el teatro si no en la calle (...) En algunas ocasiones teníamos más gentes en la calle que en las salas”

### **Lo que distinguía a Zumbón**

“Sí teníamos la ventaja de que teníamos un escritor, un director y un músico encarnado en la persona de Enrique y todos los demás no encargábamos de toda la creación de vestuario, escenografía, maquillaje. Nosotros no necesitábamos presupuesto para hacer las cosas, nosotros utilizábamos nuestros propios medios y cada quien hacía una parte vestuarios, telones, máscaras, estudios de caracterización, de la publicidad o programas y creo que eso nos daba una gran ventaja.”



80. **Mexicanos al grito de guerra.** Actores Tonino y Toño



81. **Perico y Marranilla.** Actor Toño Sámano

Un hombre corriendo se mete a su casa  
y cuida que nadie lo vea entrar  
Le dice a su esposa que no volverán  
que guarde el llanto para otra ocasión  
y que se prepare a salir y a escapar  
de los animales que los vienen a buscar  
Los niños despiertan a una nueva puerta  
por donde la noche se lleva la paz  
ahora las brisas se van acabar  
con miedo se visten con miedo se van  
y junto a sus padres empiezan a andar  
la larga jornada de un día sin final

En su lugar en su ciudad por cualquier calle  
donde serán un blanco más  
y nadie la vera caer bajo la bala criminal  
bajo la capa celestial del cura y de su redil  
de lo difícil que ya es vivir con el fascismo ya aquí  
Y mientras el hombre sale de su casa  
Y cuida que nadie lo vea huir  
A veces la historia no cuenta que pasa  
a veces se calla prefiere ocultar  
que hay asesinos vestidos de frac  
que hay militares ansiosos por dar  
la muerte a quien piensa que puede hablar  
de hambre, de obreros, de desigualdad  
En Uruguay o en Brasil, en Argentina  
En mi país el rico es el dueño de la sociedad  
la mano que escribe la ley, la imagen de lo nacional  
de la cultura y de el saber  
y de la civilización en cuyas manos va el candil  
y mientras el pueblo sale de su casa  
y entre las sombras intenta vivir.

Canción "Un hombre corriendo". Disco Blanco, 1980.

### **Víctor Fernández<sup>6</sup>**

"Fui a la primaria Mártires del Agrarismo, después cursé el sexto año en la Fernando Mújica, y después la secundaria comercial en ciudad Nezahualcoyotl, hasta el segundo año de ahí ya me salí (...) A los 13 años, abrieron unos talleres en una escuela que se llamaba servicios educativos populares que era del de PNT partido de los trabajadores allá en Ciudad Nezahualcoyotl, entonces ahí llegó una caravana artística del CLETA y ocasionalmente yo los fui a ver, porque la escuela nos llevó, y de ahí vi a un grupo colombiano que presentaba algo de Julio Solórzano y me quede prendido del teatro, y yo quería hacerlo y le dije a uno de los maestros que ahí estaban y me mandó a Casa de Lago y luego dan talleres y clases, entonces un domingo me fui y pregunté por los talleres que se acaban de abrir los sábados y los domingo, y me inscribí y me recibió exactamente Mercedes Ballesté, ella me inscribió y comencé a tomar talleres con Jesús Montoya, Francisco Muñoz. Enrique Cisneros."

<sup>6</sup> Entrevista hecha el 28 de febrero del 2018.

“... yo vengo de una familia disfuncional, yo creo que esa fue una razón por la que fui, desde la primaria mi familia se separó mis hermanos todos andábamos regados, por eso yo encontré acá una manera de vivir y una familia”

### **Aprendiendo en los talleres**

“Primero toda la preparación teatral tardamos como unos 5 o 6 meses en montar algo, maquillaje, técnica teatral, voz, varias materias, posteriormente se formó una Brigada llamada Tepache, Brigada Tepache y ahí empezamos a montar obras por ejemplo del grupo Zopilote, como el **Jabón Zote**, había skectches que se tenía en la organización que nosotros presentábamos a manera de irnos formando, también desde que montábamos nos estábamos presentando en Casa de Lago, en la huelga en las fábricas, en las colonias populares (...) Yo no lo entendía, a mí no me caía el veinte de la conciencia política, en las pláticas y en los montajes cuando uno decía que el gobierno es el malo, y el proletariado, y la lucha de clase, no entendía, pero me gustaba gritar: ¡muera el mal gobierno!, y luego cuando fui a la marcha con mi maestro después que había pasado lo del 71... pero realmente no dimensionaba, pero empecé poco a poco en los talleres que se daban sobre preparación política, para comprender la historia, fue mi primer libro que yo leí...”

### **El paso por CLETA**

“Me tocó ir a huelgas, toma de tierras también, a mí me daba mucho miedo, pues si me agarran, si me pegan, sin embargo así lo hacíamos, porque nos decían en CLETA que así tenía que ser, que estábamos haciendo un bien para la gente para la comunidad, la gente que estaba con nosotros se sentía acompañada y protegida en las huelgas en la tomas o con los estudiantes en la prepas donde había muchos porros, se sentían protegidos, estábamos en plena función, y ¡pum pum! llegaban a golpear y a nosotros siempre nos sacaban como en una capsulita, y ¡órale vámonos!, y ahí veías a todos los compañeros madreados y sin embargo al próximo mes, te decían ¿oigan no quieren volverse a presentar?, ya estamos repuestos, entonces así estuvo....”

“En CLETA había que dar una cooperación en determinado tiempo y están lo más chiquitos que manejaba un compa llamado Javier y pagábamos la mitad por ser jóvenes y niños, de las funciones sacábamos esa lana, yo ahí realmente vivía estaba cubierto por mucha gente, Meche me invitaba a comer los fines de semana, porque ella era la encargada de la programación, ahí estaba yo

subiendo, bajando sillas al espacio, presentando a los grupos, lo que se necesitara, entonces estaba mañana y tarde, y de lo que salían de los boteos, de ahí pagaba mi cuota y me mantenía, me daba para comer, para camiones... Hasta mucho tiempo después que hicimos unas giras con el Llanero Solitito, nos fuimos a todos lados de la república con **Positivo y Negativo**, dos personajes con estas personalidades, otro número que se llamaba **el Chocolate**, iba yo también por que llevábamos los libros, las revistas el periódico del CLETA, entonces ya ahí me dijo mira esto es un trabajo aquí esta lana, fue mi primer sueldo...”

### **Conocer a Ballesté**

“Yo lo conocí en el foro Isabelino, llegaron a ensayar ahí, y siempre me cotorreaban, y a mí me daba miedo, porque me decía ‘¿qué paso? ¿Tú qué?’ Y porque todo mundo le guardaba gran respeto, porque era una gran autoridad y este poco a poco lo fui conociendo en casa de Iago, donde me tocó ver **La Familia Chumada** o en el Foro Isabelino, como **El Papá de las Conchitas**, yo les ponía las luces, pues era yo el encargado y lógicamente nos empezamos a tratar. Desde ahí eran lo máximo, el trabajo que ellos hacían era lo mejor. Ya eran Zumbones, ya tenían 4 años (...) Estaba Rubén, Tonino, Budy, la Lechuza, Abigail y Enrique. En 1979 yo ya estaba más pegado con ellos, porque estaban preparando el montaje de **Anastas**, entonces Enrique me dijo ‘yo te voy a invitar hacer la iluminación de esta obra pero para eso vas a tener que estar en todo el proceso creativo del montaje’, pues para mí fue como entrar a la preparatoria del teatro, ¡cámara! yo me sentía que no me la acababa y ahí fue como que lo empecé a copiar que si Rubén tenía su maquillaje bien acomodadito, yo llegaba a Tepache y así lo hacía, si ellos ensayaban tal y tal, así lo hacía yo, que nosotros no teníamos realmente quién nos coucheara. A partir de que entré a **Anastas** hubo un cambio en la forma de hacer teatro, ya no era improvisado, sin cuidado de los elementos, era donde yo quería estar, y ahí en el montaje me di cuenta de lo que hay que hacer para hacer teatro bien hecho. Terminando esa temporada en el foro Isabelino pues ya me quedé y llegaba y acomodaba con la gente y ya no me movía y si había una reunión pues ya iba también se quedó Roberto Villaseñor, entonces dijo Enrique: Víctor ya está aquí, entonces se volvió a hacer el montaje de **La Junta Nacional de los Ratones**, porque ellos ya lo tenían, pero Enrique metió la parte musical con canciones como: “Sapín

Sapen”, “el Moco”, “Jugando con la brisa va”. Entonces lo primero a lo que me integré fue a **la Junta Nacional**, en ese momento yo no entré actuando, yo entré siendo staff, yo sacaba a todos los niños y las niñas de las escuelas y los acomodaba en los patios eran como mil niños en total y está forma se la aprendí mucho a Mario Galindo, en la zona de Azcapotzalco, él de hecho nos dio ese contacto en escuelas pues él hizo una primera temporada ahí con Matlatzincas eran dos funciones diarias entre los profesores y padres, se juntaba la economía, a él le aprendí entonces cómo controlar a los niños, cómo dirigirlo, era muy serio de maestro: ‘niño usted no se levante’ ‘niño ¿usted a dónde va?’ Y delante de los maestros... y después ya actué en los ratones, como ratón, y me integré en los otros montajes que ya estaban y en uno nuevo que fue **¡Ay Calacas y Palomas!**”

### **La metodología de Zumbón**

“Mira yo lo entendí después y fue el método cartesiano desde que escogía el texto, se leía, después se pasaba al análisis, la historia que envuelve al texto, de los personajes, época, posteriormente se pasaba a las improvisaciones con base a estas esto; Enrique se encargaba de sistematizar, le daba forma y así fue como se fueron desarrollando los trabajos, eran trabajos colectivos... porque había textos que ya estaban escogidos y se decía ‘esta la voy a dirigir yo, chicos con base a lo que yo voy dando’... A mí me costó mucho trabajo pues casi yo no leía, pero poco a poco porque Abigail y Manuel, me decían tienes que leer, Abigail se llevaba un bonche de libros que ella ya había leído a las giras y decía ‘toma, a leer’, Manuel y Rubén me regalaban libros, Tonino platicaba conmigo sobre de ellos o me hacía preguntas, fue bien enriquecedor toda esta parte y me comencé a dar cuenta que tenía que estudiar. Enrique me defendía mucho, me daba mucho material, cuando había pláticas y se preguntaba y no había capacidad para entrarle, él explicaba las cosas... Yo aprendí mucho de eso, de cuando Tonino y Enrique se enfrascaba en unas discusiones interminables pero un goce y un disfrute escuchar dos puntos de vista y que ninguno cedía.”

### **Vivir del teatro**

“No en un principio, te estoy hablando de los primeros años, cuando empecemos a trabajar fuera de CLETA y pensamos que ahí fue cuando pudimos vivir del teatro, cuando estábamos ahí camionábamos y sacábamos y vivíamos, quizás sobrevivíamos, pero llegó una etapa en que tuvimos la

capacidad de sacar para las producciones y al mismo tiempo darnos un sueldo cada quincena y poder no hacer otras cosas, no estar buscando el dinero y dedicarnos de tiempo completo a la creación, a un montaje, a dos, eso nos ayudó muchísimo, desgraciadamente eso se acabó, pues se fueron acabando los sexenios y cada persona que llegaba al área de cultura, pues cambiaba y cuando empezaron a salir las becas pues también por ahí, que mucha gente comenzó a cuestionar eso y muchos nos empezaron a llamar oficialistas ya estábamos perdiendo para muchas personas el sentido de izquierda o social, y nosotros decíamos que no, porque estábamos haciendo lo que queríamos hacer, ser actores y hacer teatro.”

### **La separación de CLETA**

“Ya no hubo entendimiento, se puede decir que comenzamos a hablar lenguajes diferentes, pues por un lado había una corriente que defendía mucho el quehacer político y dejó la línea de lo teatral, lo artístico, no le dio importancia, dejó que se lo comieran las necesidades inmediatas y se olvidaban de la calidad, y nosotros cada vez estábamos más definidos por la calidad artística, por el contenido estético y no dejábamos atrás el contenido social por la historia del grupo y los compañeros que la fundaron, pero a ellos les importaba más lo político, lo inmediato y entonces los debates eran por quien barría o quien no barría, si los artistas barrían o estaban en una asamblea y a ellos les importaba más ir a pegar un cartel que ensayar, y nosotros defendíamos estar ensayando que una asamblea o ir a pegar carteles...”

### **El final de Zumbón**

“¡Híjole! fueron varias circunstancias desde mi punto de vista fue los excesos, en todos los sentidos, en cuanto a los vicios, el alcohol...”

“Mira nosotros pensábamos, yo pensaba que no nos iba a pasar nada, pero estaba, porque éramos afines a eso, estábamos cerquita a eso era muy fácil, nosotros pensábamos que la podíamos controlar y hablamos de cosas más fuertes, que la marihuana, yo creo que eso fue parte importante y empezó a repercutir se llegaba más tarde a ensayar, o se llegaba con una caguama al ensayo, y ahí ya le estábamos faltando el respeto al trabajo del grupo a las dinámicas.”

“Mira fue Enrique y Tonino entre ellos dijeron ya no hay más trabajo vamos a pararlo, así como lo hicimos vamos a deshacerlo...”

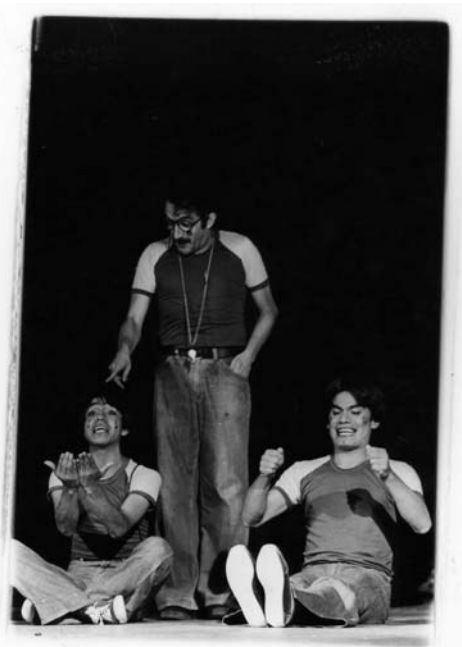
“La otra situación fue que la gente empezó adquirir familia y a tener más compromisos, a necesitar más dinero para mantenerlos (...) Y también fue una cuestión política, desde que empezaron con esa onda de cerrar los espacios y no dar alternativa para lo popular lógicamente los gobiernos cambian y traían otra visión de lo que era la cultura”

### **¿El arte transforma?**

“Sí, por supuesto, yo soy un ejemplo de eso, si no hiciera teatro, quizás estaría en la calle, en la droga, en la calle de ratero u otras múltiples cosas, yo soy una muestra palpable de que puede transformar a los seres humanos y hacerlos conscientes de esta transformación, para poder generar después una transformación más amplia del entorno social, primero que nada por medio del arte.”



82. ¿Por qué el Sapo no puede correr? Actores Víctor y Toño



83. **Mexicanos al Grito de Guerra.** Actores Víctor, Enrique y Toño

A clases voy me toca hoy de matemáticas  
El profesor es un primor dando la cátedra  
me quiere reprobar y se la va a pelar  
amenazándolo me tiene que pasar a mi  
Un porro soy señor le bajo su reloj  
y unas patadas por las nalgas yo les doy  
Hoy hay reunión voy a cuidar el orden publico  
me paga a mí el director y hasta el procurador  
Así es que rojos ya pongan mucha atención  
no se aparezcan por está dulce reunión  
con unas tablas van a sentir mi furor  
y su cabeza va a volverse un chichón  
Papá y mamá cuidan de mi dándome chocomilk  
soy un King Kong y se kung fu y aprendo taewondo  
me parte el corazón pegarte a ti cabrón  
pero es que Marx no es santo de mi devoción  
me gusta el rock and roll en misa siempre estoy  
y me cultivo con cervezas y con ron  
Chabelo soy quiero un lugar en la revolución  
juro guardar en un cajón nuestra constitución  
quiero ingresar al Pri quiero comer de ahí  
y postularme un día para gobernador  
a mi país salvar trayendo capital de Rokefeller y de fundaciones Ford  
Grupo Zumbón cuídense bien que puede suceder  
que al terminar esta canción sea la ultima  
me voy aparecer como todo un halcón  
bien protegido por un armado escuadrón  
pues no me gusta a mi que se conjure aquí  
contra los porros y su sana profesión.

El Porro. Disco Blanco, 1980.<sup>69</sup>



84. **Mayoría de Edad.** Actores Tonino, Víctor, Abigail y Enrique

### **Francisco Muñoz “El Pantera”<sup>7</sup>**

“Mi primaria, secundaria fueron en escuelas todas públicas, al final los estudios profesionales fueron dos años en la facultad de Filosofía y letras de la UNAM, en ese tiempo era el departamento de teatro (...) Yo no tenía muy claro qué iba a estudiar, pues todo esto de las expectativas familiares, yo comencé estudiando Licenciado en Derecho, ya en los últimos semestres me comenzó a interesar lo que fue Ciencias de la Comunicación, ahí fue que decidí que iba a estudiar periodismo y comunicación colectiva que era como le llamaban.”

“Para mí la etapa fundamental que me definió dedicarme al teatro y a las artes, fue mi paso con el Colegio de Ciencias y Humanidades, en el año de 1973 yo ingresé, al CCH Vallejo y este tenía muy poco de formado, de hecho yo soy tercera generación, pues los CCH se forman en los 70’s, en particular el de Vallejo y cuando yo ingreso al CCH había una visión, muy transformadora de cómo tenía que ser la educación, a diferencia del bachillerato en la UNAM, de ahí que había una influencia muy fuerte de maestros, ligados al movimiento estudiantil de 1968, probablemente una de las cosas que buscaba ese movimiento ha sido parteaguas social en este país, era que la educación fuera más alternativa. Por ejemplo, en esos tiempo el lema era del sistema educativo que implementaban los CCH era “Aprender a aprender”, obviamente yo entro y

<sup>7</sup> Entrevista 6 de noviembre del 2016.

vengo con una formación totalmente distinta, ya que ellos nos pedían que nuestras exposiciones del algún tema utilizáramos recursos como la poesía, la música, que no fuera tradicional o convencional. Nosotros trabajamos en equipo y utilizábamos el teatro, con todas sus carencias, obviamente no éramos actores. Eso me empieza a generar una gran inquietud por inmiscuirme en el teatro. Ya para salir en el 76 me vinculo en lo que es el CLETA Vallejo, pero yo antes ya había tenido contacto con CLETA, a través de asistir al Foro Isabelino a ver algunos espectáculos, también los maestros nos mandaban a verlos. En Foro Isabelino vi cosas como **Torquemada**, vi algo sobre el golpe militar en Chile que dirigía Felipe Galván, vi **Mínimo quiere saber** de Enrique Ballesté, creo que era Felipe Galván también el que dirigía, y actuaba Carlos Escobar, Víctor Manuel Raiz alias el Gato, estas obras despiertan mi interés porque además encuentro en ellas un teatro muy social, porque además el CCH de esos tiempos era muy social, muy ligado al momento político del país (...) En CCH, estaba Altepétl Tepeu que vino siendo el segundo grupo después del Xandy Alloly de Vallejo, montamos una obra del grupo Teatro Libre de Argentina sobre educación y se llamaba **Contratanto**, el grupo no ha de haber durado más de un año, eran grupos que se formaban y deformaban, luego participaba con brigadas culturales que era una tendencia muy fuerte en ese momento y posteriormente ya en los encuentro participaba con un grupo con Luis Cisneros que se llamaba Tecolote, también en la carrera formé un grupo con gente de Casa de Lago que se llamaba Hehen, ya mucho de mi tiempo fue con Teatro Taller Tecolote e hicimos una obra que se llamaba una **Muerte en la familia Sánchez** de Oscar Lewis.”

### **Optar por el teatro en tiempos radicales**

“... esa fue una discusión en CLETA por mucho años, yo al principio en CCH sí estuve ligado mucho a la política sin que lo principal fuera el teatro y sí hacíamos células de estudio, yo recuerdo que hasta comenzábamos a ejercitarnos para hacer un grupo de defensa, porque sí estábamos muy convencidos de que el país iba a cambiar a partir de una revolución y para esto teníamos que estar preparados no solo políticamente sino físicamente, claro estábamos muy chavos, pero en medida en que uno va consolidando su formación teórica y humana, me fui dando cuenta que el arte como tal era una herramienta de conciencia muy importante, que yo empiezo a entender que

finalmente el radicalismo por la vía de la violencia no iba a cambiar las cosas, me empiezo a avocar más a capacitarme para que a través del teatro, no digo dar línea, pero sí decir algo, transmitir un mensaje y ese mensaje era cambiar. Y bueno pues mis herramientas eran artísticas y hacíamos política individualmente pero antes nuestra vocación artística tenía una prioridad y estábamos vinculados siempre al grupo de vecinos, de la colonia, etc... Y en CLETA había mucha gente, si, su línea era la política y usaban como recurso el teatro.”

### **Enrique y los Zumbones**

“Yo con ellos me vinculo en el año de 1982, por invitación directamente de Ballesté. Yo la verdad era lo menos que me esperaba que me invitara grupo Zumbón a trabajar, coincidíamos en algunos momentos en festivales o presentaciones en sindicatos en Casa del Lago, yo con un espectáculo muy participativo **Cuando las marionetas hablaron** y ellos **con la Junta Nacional de los ratones**. Enrique un día me habla y me dice que quería hablar conmigo:

—Oye Pancho pues quiero invitarte a Zumbón

con la idea de armar una nueva producción que era **Cuentos Chinos** y estaban muy vinculados al proyecto ISSSTE Cultura y estaban dando funciones, estaban dando giras con la obra **¿Por qué el Sapo no puede Correr?**

De las primeras cosas que conocí más porque ellos ya estaban en ensayos de **Cuentos Chinos** y había que hacer unas mamparas que se movieran por el escenario e hice una de prueba, mientras ellos estaban de gira y de ahí se armó la escenografía, pero a partir de ahí comenzaron a surgir propuestas muy interesantes que un proyecto con la Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México de la dirección de teatro para hacer el montaje de **Los Flores Guerra** en el Teatro Legaria.”

### **El método Zumbón**

“... principalmente nos reuníamos para hacer trabajo de ensayos, Enrique que era el que coordinaba, nos daba la línea y se basaba mucho en investigación, y a partir eso generaban discusión y dialogo, cada quien llegaba con su material... se hacía mucho trabajo de mesa y muchísimo a trabajo físico, lo que era en los ensayos y lo que era un clásico era jugar fútbol, en el deportivo Venustiano Carranza, cascarear o jugar coladeritas, y esto no era solamente por entrenar, lo hacíamos con un sentido de espacio y Ballesté lo dejaba muy claro: —Aquí

vienes a jugar pero vienes a ubicarte en el espacio, aquí sigues una pelotita, pero esto lo tienes que hacer en escena, desmarcándote o siendo rudo o barriéndote fuerte; todo eso Enrique lo transmitía en cualquier actividad del grupo.”

“Las giras con el grupo Zumbón eran laboratorios de experimentación no solo artística, humana, pues éramos un grupo de gentes que coincidíamos en muchos sentidos, que desempeñábamos un trabajo bien específico en cada función desde llegar montar el telón, la cortina, maquillaje, acomodar a los niños, todo. No era un trabajo formal de actor donde solo llegaban a formar tu personaje, me atrevo a decir que éramos personajes ya desde que salíamos a la gira (...) A mí todavía me toca el periodo de las giras con **La junta Nacional de Ratones** y con **¿Por qué el Sapo no Puede Correr?** con secretaria de Cultura e ISSSTE Cultura. Y otro proyecto como el de la Tribu cuando ellos estaban haciendo una labor en Pozos Guanajuato, fuimos a Chiapas a dar funciones con Iván Dorado, en Veracruz. Giras internacionales coincide cuando Abigail está en Bélgica y vamos para allá con **¡Ay me duele, el buen doctor!**

“En ISSSTE Cultura en esos tiempos estaba Manuel de la Cera, era un gestor cultural que a partir del proyecto que tenía establecido llamó a muchos grupos independientes de teatro de música e incluso de exiliados políticos: Camerata Punta del este, Grupo Bochinche y prácticamente recorríamos toda la república en espacios convencionales o no convencionales, como patios de escuelas, donde no necesariamente había un grupo de teatro y también trabajábamos en los teatros del Seguro Social pues la infraestructura de teatro no había crecido tanto y para mí estar en diferentes teatros del país, etc, fue bien importante porque teníamos que tener control del edificio teatro (...) Había un concepto bien importante que era llegar al patio de una escuela y que les transformáramos ese patio de escuela en un teatro y colocábamos un telón de fondo, donde iban a aparecer a los personajes, se les colocaba alrededor y el espacio escénico que era el que nosotros delimitábamos. Había algo que recuerdo muy bien que en esas funciones se decía que para hacer teatro se necesitaba de un teatro, de un público y el tercer elemento eran los actores, y era el punto de partida.”

### **Lo que hacía diferentes a los Zumbones**

“Era un teatro que buscaba no repetirse, que quiere decir esto, que las propuestas que dirigía Enrique eran propuestas nuevas, temáticamente y

escénicamente, es decir pensar obras para la calle o para el teatro en todos los sentidos y esto nos permitían usar los recursos, la gran diferencia con otros grupos era esa, que nosotros pisábamos cualquier espacio y las adaptábamos a ese lugar, los espacios que no nos generaban las condiciones, nosotros la generábamos. Aquí el recurso era escénico que generaba la propuesta artística de los actores como del tema que se trataba. Muchos grupos solamente tenían el perfil de tener un teatro callejero y hasta ahí.”



85. **La Junta Nacional de los Ratones.** Actores Víctor y Francisco



86. **Paco, Neto y Tonino** skecht dentro de La Carpa Nacional. Actores Ernesto y Francisco

La ciudad tiene cara  
La ciudad tiene cuerpo  
La ciudad es milagro que no, que no se da  
en sus cuevas profundas viven topos furiosos  
que en las noches de luna suelen sangre libar  
La ciudad de mis quince, de mis veinte y mis treinta  
de estos duros cincuenta de PRI y polución  
donde mudos y rotos por crueles terremotos  
vamos dando de tumbos rumbo al panteón  
si que si la maravilla de la mugre aquí  
pobre sol envenenado con smog  
La ciudad de despidos de naufragios y olvidos  
En la frente una marca de cal una traición  
donde pesa la industria y ya nadie se asusta  
porque exploten muchachos, país y tradición  
pero yo me mantengo sufro si no la tengo  
soy chilango chorero, cantor y sufridor  
esperando que el viento plante flores de aliento  
antes que la abundancia de a luz otro motor  
sí que si la maravilla de la mugre aquí  
pobre sol envenenado con smog.

Smog. Canciones Ballesté. 1998

## **Ernesto López<sup>8</sup>**

La entrevista de Ernesto no apareció entre mis archivos, pero este texto se realizó a partir de la idea del fútbol, el ajedrez y la creación; lo incluyo en este capítulo, pues me parece importante leer su testimonio:

“A finales de los años 70 conocí al grupo de Teatro y Música Zumbón, dirigido por el maestro Enrique Ballesté”.

“Yo Perteneceía al Centro Experimental del Arte Popular Latinoamericano (CEAPL) y al grupo de teatro Los Espontáneos.”

“Todos los domingos organizábamos festivales culturales en un centro social comunitario del DIF en las colonias Tlacotal y Juventino Rosas de la Delegación Iztacalco. En uno de esos festivales conocí al grupo Zumbón, presentaron la obra de teatro **Gringo el Dragón**, quiero decir que en esa ocasión me enamoré del teatro popular y del teatro en la calle. Me impresionaron las actuaciones de Abigail Viveros, como la Hermana Revolución, de Antonio Sámano y Manuel Arista, como los leñadores Rigoberto y Gumaro, de Antonio Herrero como el Príncipe y por supuesto la actuación de Enrique Balleste como Gringo el Dragón, y todo esto lo hicieron sobre un escenario improvisado sobre unas bancas de madera.”

“Luego nos encontramos el grupo Zumbón y Los Espontáneos en el estado de Sinaloa en un Encuentro de Teatro del Centro Libre de Experimentación teatral y Artística (CLETA). Viví en esa ocasión la experiencia de ver cómo actuaban en un estadio de fútbol y más me impresioné al ver cómo llenaban el espacio de toda la cancha de fútbol y cómo trepaba con toda agilidad Rubén por bardas y gradas del estadio para representar al ‘Gato’. En ese encuentro nos hicimos amigos los Espontáneos y el grupo Zumbón. Enrique nos invitó a jugar fútbol un día a la semana en el deportivo Venustiano Carranza. Comenzamos a ir a jugar fútbol “El Huevo” Alejandro Escobedo, Alejandro Montaña del grupo Vuelta a la Izquierda y yo.”

“Roberto Villaseñor era nuestro director y para esos tiempos ya trabajaba en el grupo Zumbón. Él nos platicaba acerca de la técnica de actuación utilizada por Enrique Balleste para los montajes escénicos del grupo Zumbón.”

“Nos platicaba acerca de los trabajos inmediatos y trabajos necesarios.”

<sup>8</sup> Texto del 23 de mayo de 2023.

“Como entrenamiento para estar en condiciones de hacer teatro en la calle, Enrique Balleste implementó el jugar fútbol. Cuando íbamos a jugar fútbol nos gritaba: 'Pídela', 'ocupa el espacio vacío', 've por ella', 'empuja', 'ten contacto físico', 'Corre', 'Golpea', 'Pega fuerte'... técnicas totalmente de fútbol, pero para el teatro que hacíamos en la calle, nos servían para tener un sentido de verdad en el escenario alternativo: La calle.”

“Más adelante me integré como actor al grupo Zumbón y permanecí actuando entre 1986 y 2000.”



87. Sketch **Los tamales Colorados**. Actores Enrique y Ernesto



88. **Euridice**. Actor Ernesto el profesor Domínguez. Mina.

Un día,  
el Faro de Alejandría no prendió,  
mi barco;  
en charco de sentimientos se extravió.  
Cómo quisiera ver  
con mi ojo inútil, mi mano quieta, mi piel tan blanca,  
una luz, que no costara tanto en nuestras vidas.  
Cómo quisiera ser,  
la claridad del sol y cuando se abre al fin una ventana,  
y sin fallar poder cruzar tus aguas,  
que para mí son paz y calma  
Un día.

“Faro de Alejandría”  
Canción para la obra **Eurídice**, 1996

### **Argelia Ek Ballesté Viveros**

Nací en el año de 1982 y al parecer desde entonces me tocó estar en los escenarios, pues había que hacer teatro y chambear, lo que dicen es que de pequeña, como de 2 o 3 años me dejaban en una maleta con muchas prendas de los vestuarios y los que iban entrando o saliendo de escena me echaban un ojo. Después, cuando era más grande me decían que con qué persona del público me quería quedar y ahí me quedaba, toda la función. Fui su acompañante en varias de sus giras por la República Mexicana, en una combi donde todos entrábamos, incluso yo. Cuentan que Víctor era quien me cambiaba los pañales.



89. El grupo. Fotografía desconocida. 1984

El día en que nacía, papi, tus brazos me dejaron ver  
que ya me estaban esperando en ellos me dejé mecer  
El día en que nacía, mami, te juro que te vi al revés  
tus piernas puertas de caverna, el reino de la luz y el pez  
Oh mami dile a papi, que te quiero como a un juez  
te quiero como un ruiseñor que da calor  
la música del día, el color, la magia de la luz y del televisor  
El papi, vaciando sangre en su templo mayor  
Soy capitán de buque marino un simple capitalino  
cava fosas que invade ríos que no le asustan los desafíos  
del bien y del mal del round y raund  
seré sultán solo sultán el rey de Bagdad y anexas  
del valle del Yaqui y yaaa.

Canción "La Canta Argelia"  
Disco Las Prohibidas de la W. 1992

Hice mi primaria en una escuela particular en el centro, Las Vizcaínas y casi siempre saliendo me llevaban a los ensayos en Mina de la Guerrero, donde me juntaba con los hijos de los demás actores del grupo, primero con Pablo y Mariana los hijos de Pancho y Margarita, y luego con Libertad la hija de Neto, nos tocó ser observadores participantes de estos procesos desde las lecturas, las cuales se llevaban a casa y oía memorizar en voz alta, hasta los ensayos, que en algunas ocasiones se colgaban hasta la noche, luego el ensamble de la obra con el vestuario, donde con Abi mi madre, me tocó ir a muchas tiendas de telas para idear la hechura de los vestuarios y me perdía entre los largos rollos de telas para sentir las texturas. El maquillaje, tema en el cual se tenía que ser disciplinado con su uso para que no se echaran a perder, ton's no podíamos jugar mucho por ahí, o máscaras la cuales hacían a partir de las bases de yeso previamente ya hechas de sus rostros y recuerdo imágenes de diferentes libros de estudio, sobre los cuales tomaban ideas para pintarlas. Podría decirse que fueron mis primeros talleres de creación.

Enrique me puso a hacer teatro y a cantar desde bien chiquita; del primer montaje que me acuerdo es **Buitres y Chacales** donde hacía de aprendiz de mi padre que era el adivino y tenía que decir un dialogo y Enrique me jalaba el pelo para que hiciera mi entrada en escena y me jalaba el pelo porque se me olvidaba decir el texto, eso sí lo recuerdo. Hice otras cosas que fui ya

describiendo en los capítulos anteriores, pero lo que más me gustaba y gusta era cantar, aunque él siempre me ponía a cantar en tonos muy agudos, haciendo coros, ya más madura fui encontrando mi tono de voz y a jugar con esos espectros que el cantar propone.



89. Buitres y Chacales



91. Sin Explicaciones

A partir del disco de Las Prohibidas de la W, participé en todas sus grabaciones musicales, tanto para los discos como para las obras, a la distancia lo observo y fue fascinante meterme a ese mundo de las cabinas de grabación, pero en el momento fue tedioso.

En el teatro cuando yo era público, me sabía todos los textos de todos los actores, sus entradas, sus salidas, al final pude ser su más feroz crítico, pero no lo fui, de Enrique sí, pero eso fue ya más grande, así me educó *para ser puntillosa*, como él decía.

Estudí la secundaria en una escuela pública para mujeres, por el metro Ermita para que supiera lo que era la educación que recibía toda la población, pero a partir de ahí valió, tuve un montón de conflictos y me corrieron antes de terminar la secundaria. Después me pasaron a otra pública por Tláhuac, la Makarenko, donde varias chicas me querían madrear por güera e igual me corrieron antes de concluir el grado; tuve que terminar mis estudios de secundaria en el INEA, en estos primeros procesos educativos siempre fui vista como la rara, la diferente, por el oficio que mis padres ejercían, y justamente porque la educación que recibía en casa, impactaba en mi forma de ser, de expresarme libremente ¿o sin filtros?, con palabras rebuscadas o diferentes, incluso en cómo incorporaba el uniforme a mi ser, esto en la primaria, pues trasgiversaba los códigos del vestir poniendo las prendas de diferente forma, en una ex-escuela de monjas, como lo era las Vizcaínas, y bueno en la secundaria si era una cínica e irreverente.

Para ese entonces mi madre y mi padre estaban separados pero seguían haciendo teatro juntos, y había una brecha ideológica entre ellos en el aspecto del ¿cómo? llevar mi educación, pues en ese momento a mi padre no le importaba que yo siguiera estudiando en el sistema educativo formal, siempre y cuando siguiera leyendo, escuchando música, viendo películas, bailando y él se encargaba de eso y el contexto en donde me había desarrollado, me proponía actividades afines, aunque también hubo caos en ese camino.

En su cuarto-estudio, hice la prepa abierta, me preparé examen por examen; pasaba horas viendo películas de historia, consultando enciclopedias, libros de biología y geografía, había lupas, microscopios, brújulas, reglas, escuadras, compases, colores, crayolas, mapas, instrumentos musicales, parece que lo miro etc. Él todo el tiempo me cuestionaba y me provocaba para que yo

también pudiera hacer preguntas, cualquier obra o canción que saliera de su mente, yo era la primera a quien se lo enseñaba. Y sí, también me criticaba un chingo, porque me preocupaba por mi físico, y se burlaba cantando: "...y es que Narciso no la hizo"

En casa de mi madre los libros eran una constante, ella era y es una devoradora de libros y esos son hábitos que poco a poco se heredan, sin que te obliguen, ya que desde chiquitita los libros fueron parte de mi mundo. También Abigail fue por mucho tiempo parte del grupo de bailes finos de salón de la maestra Irma Montero, entonces me llevaba a ensayos, a dar talleres y a presentaciones de arriba abajo con ella. Con Tonino cuando iba a la casa de Chabacano donde vivía con mi tía Meche, a los ensayos mientras esperaba escuché y miré a Pink Floyd y *The Wall*, todavía en formato BETA, a Led Zepellin y vi *Yellow Submarine* de los Beatles, y había un ropero lleno de instrumentos latinoamericanos, que habían sido del grupo Seguimos Lo Mismo, donde había estado Mercedes, al cual le podía meter la mano; es decir estaba cobijada por diferentes experiencias que fueron enriqueciendo mi formación, y eso fue gracias también a cada uno de los seres que fueron parte del grupo Zumbón, los cuales eran mis tíos y mis tías.

Participé en varios talleres de creación teatral para los estados a los cuales Enrique me llevaba de su asistente y actriz, tanto veía lo técnico como me subía a actuar y a cantar. Era más mi maestro que mi padre o ahí estaba ese espacio liminal entre ambos títulos. La siguiente carta la escribió Enrique a una de mis maestras de la secundaria, y me parece un buen referente para mostrar su posicionamiento ante mi educación.

**Maestra María Elena Espinosa:**

Antes que nada una reflexión:

¿Cómo se puede hablar mal de un hijo o una hija? ¿Cómo se puede pensar en ellos sin ensalzarlos y acrecentar sus virtudes?

Es cierto que fallan y cansan, pero al menos en mi caso, el amor vence a la razón.

Eso no quita que ignore sus defectos, los míos y los de la sociedad en que vivimos.

Argelia pasó sus seis primeros años de vida recorriendo la República Mexicana acompañando a sus papás que son actores y realizan un trabajo cultural constante en las escuelas de todos los niveles del país.

Hizo su primaria en el Colegio de las Vizcainas, con calificaciones de ocho para arriba, si la sacamos de un colegio particular para meterla en una escuela oficial, no fué por cuestiones de dinero, sino para que viviera el México real, el de la mayoría, el de trabajadores y trabajadoras que sufren con su economía y tratan de dar una educación a sus hijos.

Su secundaria ha sido mala, ella lo sabe, no es su nivel, pero ha ido madurando de tal manera que sus papás, ahora separados, pero juntos con ella, pensamos que no lo hemos hecho tan mal porque reconocemos sus virtudes, que no son solo aprender de memoria o repetir cursos educativos que sus propios creadores reconocen que están en crisis.

Si mi hija falla, ella debe afrontarlo. Si mi hija acierta ella debe gozarse. No la descuidamos. Pero como en la lucha libre, estamos atrás de las cuerdas viendo como hace su lucha. Damos consejos, aplicamos hielo, le echamos aire, pero cuando la campana toca no podemos ir a luchar por ella. Ella lo entiende. Ella lo pidió. Estamos orgullosos de eso.

Enrique Ballesté

92. S/F

Hubo un tiempo intenso de aprendizaje, cuando me dio su taller para utilizar el Acta Poética de Aristóteles (a la Ballesté) y entonces tenía que aplicar esta metodología cuando iba a un concierto de música, a una obra de teatro, si leía un libro, si escuchaba un disco nuevo o veía una película; todo este material pasaba por la disección del acta y después a la supervisión de Enrique y comentábamos. La verdad era odioso, porque era difícil poder llegar a tener la razón, aunque la tuviera, siempre había un argumento final para que él ganara, como si fuera un juego de esgrima o una partida de ajedrez.

Jamás pensé entrar a la UNAM o a la UAM pues tenía que hacer exámenes de ingreso y yo odio los exámenes, porque solo hay una salida posible, aunque sean de opción múltiple, la única respuesta indicada es la que la institución o el maestro propone o quiere, bajo sus criterios; no hay dialogo, es un espacio cerrado y yo soy una estrella de 13 picos; en muchos momentos tuve la oportunidad de entrar por palanca a muchos espacios de estudio, pero me negué esa era una de las líneas invisibles con las que había sido educada.

En el 2008 montamos **De qué vivir** junto con Alejandro Montaña quien es músico y tocaba en la puesta el tololoche, el montaje estaba compuesto de una obra en atril que se llama **Petra y Pedro** que se encuentra dentro de su tetralogía de obras llamadas **Un Cuatro** que escribió en 1985, en este también cantábamos corridos populares y suyos.



93. **De qué vivir**. Alejandro Montaña, Enrique y Argelia. Café de Nadie

La causalidad llegó a mí y tuve la oportunidad de aprender a mis veinte años el oficio de asistente y de productora de eventos al aire libre por toda la ciudad de México, lo cual me abrió una gama de aprendizajes, que de una u otra forma ya había aprendido con los zumbones, era un montaje pero en gran formato y con presupuesto, pero la ética de mi vida me llevó a vincularme con proyectos educativos - performativos, línea por la cual en el presente dirijo mi trabajo artístico, en centros de reclusión y en comunidades del país. Así fue como llegó la UACM a mi vida, donde comencé estudiando filosofía y terminé concluyendo mis créditos académicos en esta interesante propuesta que es la socioantropología. Cuando fui aceptada en el sorteo para entrar, Enrique como si fuera mi primer día para ir a la primaria, me acompañó de la mano al plantel del Valle a realizar los trámites de admisión, se sentía satisfecho de que su plan para educar a su hija estuviera dando frutos.



94. Performance Luz Tenue. De izquierda a derecha Argelia, Centli, mi hijo y la Mtra. Anadel Lynton.

Enrique apostó porque yo disfrutara de aprender y que este hecho fuera un deleite, una obligación gozosa, por descubrir la vida a través del estudio (pero no ese acartonado), a través de la óptica del asombro, de la pregunta fuera de la común pregunta, (diríamos ninguna pregunta es común) porque afinara mis oídos a las músicas de mi barrio, y del universo mismo, y no fue que me diera una clase como tal sobre el *¿cómo hacerlo?* me dio las herramientas *para que pudiera mirar y oír más allá de lo evidente*, para que no me conformara con lo que los gobiernos pasajeros de mi país me proponían y pudiera cuestionar y refutar, con argumento, eso sí siempre con argumentos, esto le costó peleas interminables conmigo y quiebres con muchos miembros de la familia que no entendían su método y creo que al final podíamos tener conversaciones interminables sobre algunos temas, que se quedaban pospuestos para la cena o la próxima vez que nos viéramos, o podíamos mandarnos al demonio con tal poesía que no nos dábamos cuenta y la ofensa pasaba desapercibida; y pues héme aquí después de un par de años de haber concluido mis créditos de la carrera, de ser madre, y de muchas peripecias de la vida concluyendo neciamente esta tesis, tratando de ponerle *una rayita más al tigre* como decía él, esta propuesta que intenta ir desde lo micro a lo macro o viceversa, de forma cartesiana es decir: estoy hablando sobre los míos, de mi padre, de mi madre,

de mi familia sanguínea o política, pero también eran los *otros*, los actores de teatro, los músicos, los cuales impactaron como grupo en una generación de jóvenes que se vincularon en un tiempo y espacio preciso para ser parte de un segmento de la historia del teatro popular mexicanos de los años sesenta en adelante y que a la vez significaron en la vida de otras gentes que los vieron y oyeron en sus funciones, pero que para mí, es mi historia de vida.

Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. Para Halbwachs, esto significa que “sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos [...]. Y esto implica la presencia de lo social, aun en los momentos más individuales. Nunca estamos solos” -uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares.<sup>70</sup>

#### Güerita Sentimental II

Qué más quisiera para ti  
que no costara ir a París  
que el aire tibio del amor  
se deslizará en tu nariz  
qué más quisiera para ti  
que la justicia en tu país  
no fuera broma o ilusión  
ni la cocinen al vapor  
Y luego luego  
te prendes fuego  
subes al barco  
de la ocasión  
El sentimiento aun te encadena  
y lo güerita ya tanto no  
por eso qué más quisiera para ti  
que nunca dejes de reír  
que llores y te enojas sin razón  
y sentadita en el sillón  
resuelvas la ecuación  
Qué más quisiera para mi  
mi amado inmóvil  
mi espejo diario  
mi escenario  
mi saxofón.

(loco por loco, rodilla por rodilla) 2006. DF.  
Para Argelia en sus 24 años

## CONCLUSIONES

### “El teatro independiente es un proyecto de vida”

Raquel Seoane

Después de la ruptura con el grupo Zumbón, Enrique siguió haciendo teatro y música como lo he descrito en los capítulos anteriores. Es una pulsión que este señor tenía y lo mantuvo hasta sus últimos días; él nació para escribir, para cantar, para dirigir a su grupo, el cual era su familia y ellos también continuaron con sus caminos creativos, solo que desde otros espacios o latitudes.

Tonino trabajó un largo rato en la Casa de Cultura Nahui Ollin en la colonia Roma, espacio independiente el cual fue dirigido por mucho tiempo por Los Zopilotes, dando clases de fotografía, música y teatro; también actuó en **La muerte de Büchner** junto con Enrique, pero siempre le invadió la melancolía, y a veces lo atrapaba y lo soltaba. Ahora escribe sus memorias y vive en San Luis Potosí, al igual que Manuel Arista, a quien le he perdido la pista, pero sé que está en Matehuala dirigiendo una revista y promoviendo eventos culturales en esa zona. Rubén Moreno no quiso darme una entrevista, argumentando que el Zumbón hace mucho tiempo ya había desaparecido para él; obviamente, con su negativa también daba un posicionamiento. Moisés Rodríguez se dedicó a la danza, a la pintura y junto con su pareja, la coreógrafa Jana Lara, montaron una galería-taller en su casa. Abigail Viveros se fue a vivir a Bélgica; es cuentacuentos y hace trabajos teatrales unipersonales en Neederlands y tuvo por mucho tiempo un programa de radio infantil en español, llamado “Sabadito Alegre”. Víctor Fernández trabajó en el área de cultura de la delegación Azcapotzalco, dando talleres de teatro en colonias de esta demarcación; ahora dirige el taller de teatro comunitario en el Faro Xochicalli. Francisco Muñoz ahora es el coordinador técnico de la Compañía Nacional de Danza y Ernesto López fundó su grupo y taller de títeres.

En el capítulo anterior, cada uno de estos personajes expuso sus memorias a partir de lo que les tocó vivir en el grupo; recuerdos evocados desde su presente con toda esa carga adquirida a través del tiempo y mirando a la distancia ese proceso:

El recuerdo insiste porque, en un punto, es soberano e incontrolable (en todos los sentidos de esa palabra). El pasado, para decirlo de algún modo, se hace presente y el recuerdo necesita del presente porque, como lo señaló Deleuze a

propósito de Bergson, el tiempo propio del recuerdo es el presente: es decir, el único tiempo apropiado para recordar también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo propio.<sup>71</sup>



95. Arriba Rubén y Toño. Abajo Tonino Manuel, Enrique y Abigail



96. De izquierda a derecha Tonino, Víctor, Abigail, Enrique, Ernesto y Francisco. Mina. A=E.B

97.

En el periodo en que Enrique se quedó sin su grupo comenzó una relación creativa con la compañía El Rinoceronte Enamorado de San Luis Potosí, la cual está en activo y bajo la dirección de Jesús Coronado. San Luis Potosí, espacio

creativo de antiguos caminos donde Enrique comenzó joven a hacer teatro y continuaba ahora ya en su etapa de madurez...

Los trabajos que realizaron juntos son los siguientes:

En 1996 montan **Una Familia de Gorilas en su Ambiente Natural** de Enrique Ballesté, texto de antaño pero el cual por primera vez es llevado a la escena. En 1997 montan **Angelina**, de Tomás Calvillo y Jesús Coronado, donde Enrique actúa y hace la música. En 1999 **El Cuarto de Sol**, de Coronado y Ballesté. En 2000, **El Santa Rosa**, guion radiofónico en dos partes, el cual también es un texto viejo, pero se monta con esta compañía potosina. En 2001 realizan **Cantina la Conquista**, obra en la cual Enrique es autor y actor. En **2007** escribe y hace la música de **Benito seas**, para una compañía de teatro de Matehuala. En 2008 hacen **Palomas**, de Jesús Coronado, donde Enrique hizo música original y canciones. En 2010 montan **La muerte de Büchner**, de Edén Coronado donde Ballesté actuó. De 2010 al 2012, estuvo de gira por varias localidades de San Luis con la obra **Papá está en la Atlántida** de Javier Malpica, esta fue la última obra en la que participó.

A la par, Enrique también trabajó en otros proyectos. En el 2002 hizo la música para **Las Aves** de Aristófanes con el grupo Perro-Teatro de Gilberto Guerrero.

En el 2003 actuó en **El Ausente**, de Víctor Hugo Rascón Banda bajo la dirección de Blas Braidot, quien falleció antes del estreno y actuando a lado de Raquel Seoane, en el Foro Contigo América; en este mismo lugar fue donde realizamos una pequeña ceremonia de cuerpo presente para despedir a mi padre.

En 2005, Enrique actúa en dos cortometrajes: **Facundo y los Buses que Cuelgan del Cielo** (16mm), y **Hace Falta un Buen Blues** (16mm), ambos de Alejandro Ramírez. En 2006 se va a Tampico a montar y dirigir **Siberia**, una obra de su autoría donde también realiza la música. En 2008 adapta y dirige **El Rey se Muere** de Eugene Ionesco, junto con Toño Sámano.



97. El Santa Rosa S.L.P

Contigo América homenaje a: Blas Braidot  
Celebra 50 representaciones

E  
n  
r  
i  
q  
u  
e    B  
a  
l  
l  
e  
s  
t  
é

El Ausente de Víctor Hugo  
Rascón Banda    3/agosto/2003

98. El Ausente. Foro Contigo América, 2003.



99. **Cantina la Conquista.** Teatro del IMSS. San Luis Potosí, 2001



100. **Papá esté en la Atlántida.** Eduardo López y Enrique Ballesté. Circa 2010.



101. **Papá esté en la Atlántida.** Eduardo López y Enrique Ballesté. Circa 2010

En el año 2012 Enrique sufrió un EVC<sup>9</sup>, un infarto cerebral que lo dejó hemipléjico de lado derecho del cuerpo, esto originó una *vuelta de tuerca* a nuestros caminos hablando en términos narrativos, tanto el de él, como el mío. Enrique en ese momento estaba en activo con la obra **Papá está en la Atlántida**. Había encontrado la manera de hacer lo que le gustaba, generar una economía estable y ser congruente con su estilo de vida; iba y venía de San Luis Potosí al Distrito Federal, se mantenía entrenado, hacía mancuerna con su querido amigo Eduardo López, en la obra y en sus tiempos libres cantaban. Pero los daños colaterales de la diabetes le cobraron factura, por tantos años de no cuidarse; poéticamente, a la diabetes se le conoce como un exceso de dulzura en la sangre.

Enrique se mudó conmigo, la UACM entró en huelga, dejé mi trabajo y los primeros meses tuvimos que aprender a vivir de nuevo juntos, con esa discapacidad corporal.

Su cabeza y sus ideas estaban lúcidas; en ese tiempo escribió y concluyó dos obras: en 2013 terminó de escribir la obra y canciones de **Cómico**, la cual

<sup>9</sup> Enfermedad Vascolar Cerebral.

realizó con el diseño de Miguel Vargas, amigo y vecino; y en 2014 escribió el cuento infantil **Lo que pasó a Francisco**, también con Miguel como diseñador.

En este proceso Enrique comienza su rehabilitación física tres veces por semana en casa; el médico internista estaba muy sorprendido, porque el encefalograma mostraba que Enrique ya había tenido previamente varios infartos y a pesar de eso hacía su vida normal; en esta etapa ya había comenzado a mover parte de la pierna, el brazo y la mano, y seguía desarrollando sus ideas, para esto utilizaba una pequeña grabadora manual donde iba vaciando sus textos; de este material tengo 4 carpetas que contienen entre 10 y 20 clips de audio, para escuchar y transcribir, como parte del archivo. Él siempre me mencionaba una frase que sacó de una película para aconsejarme en situaciones que requerían estar-ser más lúcidos, más vivos, cuando se tenía que ir más allá de lo que la realidad planteaba y era: “Ten mente brillante”, y él en este proceso lo llevaba a cabo.

Lamentablemente sufrió un segundo evento cardiovascular cerebral, que echó para atrás todo el avance físico, lo cual lo desanimó, y él como creativo era un tipo de emociones intensas.

En este período Jesús Coronado lo invita a participar en la obra **Blackout**, de Jaime Chabaud, una adaptación del Rey Lear de Shakespeare, donde el personaje que le proponían interpretar era precisamente el Rey, el tratamiento de esta obra le iba a permitir actuar bajo su condición de salud, al final y después de lecturas y ensayos, Enrique decidió no participar pues se sentía temeroso y justo, cada vez había más *blackouts* en su memoria.

En 2014 volvimos a solicitar una beca del FONCA. Edén Coronado y yo apoyamos siendo sus asistentes-secretarios en toda la cuestión logística para registrar y desarrollar su proyecto; en 2015 Enrique obtiene otra vez la beca para ser Miembro del Sistema Nacional de Creadores Artísticos, estaba feliz, pues quería seguir viviendo, quería seguir escribiendo teatro, quería volver a su departamento de Ermita, quería tener un nieto, incluso en su alucín futuro se planteaba tener otro hijo, pero el 19 de septiembre del 2015, a 30 años del temblor de 1985, el cuerpo ya no le permitió continuar.

Enrique dejó inconcluso un disco llamado **Canciones Mínimas** donde las mujeres de su vida interpretábamos canciones inéditas y otras que nunca se

habían grabado; también dejó las siguientes obras inconclusas: **Remoja, exprime y tiende; Tres amigos y La próxima guerra.**

Enrique: *El dramaturgo del 68, El Moliere mexicano, El Faro de Alejandría, El aristócrata anarquista, El Poeta de la revolución que estamos esperando*, murió con *su camiseta bien puesta* como siempre quiso, es decir congruente hasta las últimas, en el cómo había conducido su vida, tanto en la teoría como en la práctica, tanto en lo físico como en lo emocional. En el año 2013, la Revista especializada en teatro *Paso de Gato*, dedicó varias páginas a los textos de algunos dramaturgos en torno a Ballesté. Aparecen comentarios de Felipe Galván, Luis de Tavira, Armando Partida y Jesús Coronado, de quien a continuación retomo:

Enrique es un hombre íntegro en toda la extensión de la palabra. Como verdadero creador vive intensamente su existencia, siente cada acto que realiza, y resiente las respuestas de los otros. Vivir así la vida tiene su precio y sus consecuencias.<sup>72</sup>

## **Aquí y Ahora**

Después de realizar este trabajo, esta extensa cavilación, este recorrido por el quehacer de Ballesté y los Zumbones, me pregunto y quisiera exponer brevemente en el tiempo presente y en base a lo expuesto: ¿Qué intenciones tendría el teatro popular, en el presente?

- Que la representación teatral llegue al mayor número de personas posibles; que la obra sea vista por un público que por lo regular no tiene acceso a esta disciplina y que se vuelva un hábito, es decir seguir creando públicos de teatro de manera orgánica.
- Que se sigan generando, se respeten y se naturalicen los espacios alternativos teatrales: escuelas, plazas, quioscos, mercados, calles, etc. Que se revisen las políticas públicas y las políticas culturales en torno al respeto y apoyo a las actividades del teatro popular y callejero.
- Que el teatro sea una práctica a la que se tenga acceso, que pudiera ser una materia más dentro del plan de estudios, por ejemplo en la educación primaria en instituciones de carácter público, con jóvenes, para gente de la tercera edad, albergues, espacios penitenciarios, etc; pues se fomenta la imaginación, el

trabajo corporal, la motricidad, la coordinación; se incentiva a la lectura, al trabajo en colectivo, la resolución de conflictos, se utilizan ambos hemisferios del cerebro, por mencionar algunas de las virtudes de esta práctica.

- Que haya libre acceso a los teatros de nuestro país, ya que son un referente histórico, de nuestra identidad donde cada edificación contiene una historia de ¿quién lo hizo?, ¿en qué tiempo y bajo qué circunstancia?, que los teatros no sean espacios elitistas.

- Que las puestas en escena en teatros tradicionales sean a bajo costo, la utopía sería que fueran subsidiadas por las instituciones gubernamentales correspondientes. Que volvieran las temporadas teatrales, en primarias y secundarias públicas, donde las obras van a los patios o foros escolares de manera gratuita.

- Que los proyectos existentes sobre prácticas teatrales educativas en espacios alternativos sean visibilizados, difundidos y apoyados.

- Que se publiquen, reediten, reseñen, que se monten y difundan las obras teatrales de las y los dramaturgos mexicanos populares de mediados del siglo XX. También que se conozcan sus trayectorias, sus biografías y su contexto histórico y cultural.

- Que se generen más archivos sobre la memoria de los movimientos contraculturales mexicanos, que se apoye su creación y a su vez se liberen a todo el público.

- Que no exista la censura, que las posibilidades temáticas sean plurales y diversas como las comunidades y sociedades que somos, que el teatro sea un espacio para la inclusión.

Y en lo particular y desde lo emotivo, *poniendo el cuerpo* en esta investigación como lo dije en la introducción, creo que lo que hay que hacer para traer el pensamiento de Enrique al “aquí y ahora”, es principalmente hacer teatro, ir al teatro, leer sus obras, montarlas, escuchar sus rolas, cantarlas y compartirlas.

En la Introducción propuse las siguientes preguntas: ¿Cuál es la importancia del teatro en la conformación de una sociedad? ¿Por qué optaron por el teatro como vía de resistencia estos jóvenes de los sesenta? ¿De dónde vienen los integrantes? ¿En qué contexto político social se hallaban como jóvenes?, ¿Cuál era su formación política-social y artística, particular- colectiva y familiar?, ¿En qué momento y por qué motivos se prepondera el arte a la política? ¿Cómo

fueron encontrando las herramientas y características que definirían el teatro y la música del grupo Zumbón? ¿Porque se ha luchado tanto tiempo por darle un lugar en lo académico al teatro? ¿Qué sentido tiene escribir esta tesis y seguir definiendo que el teatro es necesario para crear una sociedad más solidaria y equitativa?

En cada uno de los capítulos de esta tesis se han ido respondiendo cada uno de estos cuestionamientos de forma personal, con la teoría de los otros y la memoria de los zumbones.

El teatro en el aquí y en el ahora, es una disciplina que es libre ya, en su gran mayoría, es decir después de tantos años de prejuicio que ha generado a su alrededor, tanto para el que lo ve y más para quien lo práctica, el teatro ha logrado ganar espacios en lugares donde antes no era permitido representarlo o ejercerlo, tan arcaicas eran sus restricciones que las mujeres no podíamos practicarlo, pero ahora ahí estamos en la escena actuando, escribiendo, iluminando, pero para esto como muchos otros movimientos contraculturales el logro ha sido a través de la lucha. Existen varias anécdotas de la historia del teatro en que sus seguidores han tenido que defenderlo a golpes, inclusive, y claro con trabajo constante, con creación continua, por eso es necesario seguir estudiando la historia del teatro y vincularlo con el presente, con los nuevos movimientos teatrales emergentes, así como con las diversas dramaturgias que en su momento fueron silenciadas. Insisto en incluir una materia de práctica teatral en las escuelas, casas de cultura, albergues, reclusorios; más allá de que los niños, jóvenes o población en general se dediquen al teatro como profesión, este da cantidad de herramientas las cuales he ido mencionando durante la tesis y es una forma simbiótica de intercambio para todos, tanto para el que lo enseña, el que lo práctica y el que lo mira, porque en el teatro nada está dicho, entre todos los involucrados se puede plantear la historia que se quiere contar, el desenlace y sus posibles soluciones para jugarlo.

¿Qué sentido tenía tener todo este material y esta simbiosis con él?

- Compartirlo es el fin último de albergar todo este material, que ahora es un archivo en formación y el cual será resguardado por el CITRU–Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral – Rodolfo Usigli, y a la par busco fondear una página web donde se puedan consultar vía electrónica estos archivos.

- Si no comparto, si no difundo este material y lo deajo abierto al público perdería la intención de la filosofía y la del trabajo que los zumbones crearon, construyeron durante su existencia como grupo: convidar, transmitir en la escena el que: todo es de todos, el teatro está a tu alcance, puedes hacer teatro con tu cuerpo, en tu casa, en tu calle, con tus amigos y vecinos, con pocos elementos, elementos reciclados, y esos transformarlos en lo que se te dé la gana, el límite lo pones tú y tu imaginación... los recursos son ilimitados. Más allá de cualquier sistema por el cual se rija tu vida, el teatro es amable comunicador de ideas hasta para el enemigo...

- Dejar por escrito esta memoria de singulares jóvenes teatreros es una forma de combatir el olvido, un olvido histórico que ha invadido de manera particular a ciertos personajes involucrados en algunos movimientos históricos, y que por el paso del tiempo, la desidia de mirar a los lejos los ideales no realizados, han dejado en el olvido estas historias, las cuales hay que sacar a la luz como una forma de resistir a las nuevas formas de relación y comunicación que la actualidad nos impone.

- Trabajar con este tema de tesis me ha permitido sanar y fortalecer mi infancia y presente; ver a través de mi reflexión y memoria que lo que me tocó vivir, tuvo una repercusión positiva y creativa en mi crianza, y que en el ahora cuento con herramientas diversas que una educación tradicional no me hubiera dado, también busco que a partir de mis letras los propios zumbones, los que colaboraron conmigo, como los que no, puedan generar nuevas reflexiones en torno del trabajo creativo, escénico, musical que generaron, y el cual impactó a muchas generaciones, de las cuales creo que no tienen ni idea del influjo que en ellos tuvieron. Esto sería motivo de otra tesis: indagar desde la perspectiva del público que vio los montajes de los zumbones. Este trabajo ya no es mío, si no del que me lea, y sea parte de la historia o se sienta identificado con ella, ahora es su turno de continuar, de ahondar o de escribir nuevos capítulos sobre está.

### **¿Para qué regreso?**

A continuación, presento parte del texto de justificación que el maestro Enrique Ballesté Gálvez escribió para su proyecto de beca en 2015, pues creo que más allá de lo que yo pueda seguir escribiendo sobre su vida y obra, él y sus letras lo hacen mejor:

“En la actualidad los jóvenes mexicanos son las víctimas preferidas del crimen organizado, el crimen organizado de los buenos y los malos, el narcotráfico y de los políticos, la población de jóvenes es abundante, podemos acabar con ella, invitándolos al bien y al mal. Todos hablan a favor de ellos y acaban con ellos. La solución es que ellos mismos comprendan que deben tomar el sartén por el mango, no dejarse engañar, tomar las riendas del país antes que lo decidan los adultos, tal vez esa es mi intención. Hacerlos jóvenes adultos, viejos prematuros, ancianos juveniles, para que no los maten, para que no se mueran y gocen todo lo que deben de gozar, en eso ser vanguardia. Que nuestros niños filosofen; que sin dejar de ser alegres sean fruta madura.”

“Seguir el proyecto de hace años: creación colectiva con dramaturgo. He escrito a partir de los diferentes oficios que hacen posible el teatro: actores, escenógrafos, iluminadores, músicos, diseñadores, bailarines, carpinteros, maquillistas, etc. Es decir, cada uno de estos oficios detonaba la pluma del escritor. En un principio escribía ladrillos, ahora escribo telegramas, vuelvo para escribir telegramas más largos, ya que la idea necesita ser más amplia, los conflictos son más variados y se debe tener tiempo para desarrollarlos.”

“Después de dos infartos cerebrales debo de avisarles que allá no hay nada, que a donde fui no hay que llevar bloqueador, -una mano amorosa me trajo de nuevo aquí- dicen que el teatro no hace revoluciones, yo digo que sí ayuda a hacerlas.”<sup>73</sup>

# NOTAS

## NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

- <sup>1</sup> Laura Castellanos, p. 172.
- <sup>2</sup> Migliavacca, Francesca. "Dejarse tocar".
- <sup>3</sup> Íbidem.
- <sup>4</sup> Manera tradicional mexicana en que una pide permiso y presenta su propósito de iniciar una ceremonia de temazcal, danza o petición de palabra.
- <sup>5</sup> Apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- <sup>6</sup> Niklas Luhmann, p. 43.
- <sup>7</sup> Beatriz Sarlo, p. 67.
- <sup>8</sup> Lourdes Barroso, p. 2.
- <sup>9</sup> Beatriz Sarlo, Op. Cit. P. 29.
- <sup>10</sup> Santiago Jiménez, pp. 400 y 401.
- <sup>11</sup> Yolanda Argudín, p. 2.
- <sup>12</sup> Martha Toriz, 2011, p. 14.
- <sup>13</sup> Eduardo Contreras, p. 29.
- <sup>14</sup> Ídem. P. 60.
- <sup>15</sup> Donald H Frischmann, p. 30.
- <sup>16</sup> Pedro Granados, pp. 14-15.
- <sup>17</sup> Martha Toriz, 2010, p. 27.
- <sup>18</sup> Donald H Frischmann. Op. Cit. Pp. 54 y 55.
- <sup>19</sup> Eduardo Contreras. Op. Cit. P. 119.
- <sup>20</sup> Íbidem
- <sup>21</sup> Argudín, Yolanda. p 3
- <sup>22</sup> <https://citru.inba.gob.mx/> 17-08-2023
- <sup>23</sup> Adjunto la Antología Dramática. **Enrique Ballesté I y II** en formato digital.

<https://drive.google.com/drive/folders/16NUEU3auMU-ozetSBxQQKcMI8YXof5QS>

## NOTAS AL CAPITULO 1

- <sup>24</sup> José Antonio Pérez y Maritza Urteaga. P. 239.
- <sup>25</sup> Castellanos, Laura. Pp. 83-85.
- <sup>26</sup> Íbid. P. 228.
- <sup>27</sup> Santiago Jiménez. Pp. 400 y 401.
- <sup>28</sup> Comenta su hija mayor Nury Ballesté en una conversación casual en su casa.
- <sup>29</sup> Entrevista a Nury Elena Gálvez Linares. 29 marzo de 2023.
- <sup>30</sup> Entrevista a Mercedes Ballesté. 10 de marzo de 2018.
- <sup>31</sup> Esto me lo contó mi padre en una charla informal en casa de Miraflores, Ermita. s/f.
- <sup>32</sup> Mercedes Ballesté. Entrevista citada.
- <sup>33</sup> Enrique Ballesté y Paco Barrios. Entrevista por Liliana García. Febrero de 2006.
- <sup>34</sup> Enrique Ballesté. **Mínimo quiere saber**. Escrita en abril 1968 y estrenada el 29 de Julio del mismo año.
- <sup>35</sup> Texto con música **Memoria del 68 – 1993**. A=EB
- <sup>36</sup> Íbidem.
- <sup>37</sup> "Memoria del 68" está de manera íntegra como texto en el archivo. También existe la versión radiofónica, la cual grabé en 2016 en Bruselas, en conjunto con mi madre Abigail, su pareja de vida y compañera de teatro, como homenaje después de su muerte.
- <sup>38</sup> (Tovar, 1972, 211) Armando Partida (1998). P. 62.

<sup>39</sup> El disco “Jugar a la Vida” viene completo incluido con esta tesis y es requisito su escucha para continuar con la lectura. Escucha aquí:

[https://www.youtube.com/watch?v=T4MuJD23Kj4&ab\\_channel=ArgeliaEk](https://www.youtube.com/watch?v=T4MuJD23Kj4&ab_channel=ArgeliaEk)

<sup>40</sup> Entrevista a Checo Valdez. 8 de mayo 2023.

<sup>41</sup> Armando Partida (2002). P. 96.

<sup>42</sup> La obra **Torquemada** ya no se estrenó bajo la dirección del maestro Carlos Giménez porque este fue deportado. Se estrenó tiempo después de la Toma del Foro Isabelino como homenaje al director Giménez y obtuvo el premio, el cual fue rechazado.

<sup>43</sup> Julio Cesar López. P. 44.

<sup>44</sup> Entrevista José Antonio Herrero del Rello “Tonino”. 22 de enero de 2018.

<sup>45</sup> *Ibídem*.

<sup>46</sup> El disco **Fantoche** viene completo incluido con esta tesis y es requisito para continuar con la lectura escucharlo, antes de seguir leyendo. Escucha aquí:

[https://www.youtube.com/watch?v=IK2ZLvR\\_AZ8&ab\\_channel=ArgeliaEk](https://www.youtube.com/watch?v=IK2ZLvR_AZ8&ab_channel=ArgeliaEk)

<sup>47</sup> Entrevista a Fernando Morales “El Bobby”. 5 de Abril del 2023.

<sup>48</sup> Tonino. Entrevista citada.

<sup>49</sup> Entrevista por zoom a Adrián Carrasco Zanini Molina 23 mayo. 2023.

“Pueblo joven” es el término utilizado para los barrios de chabolas o asentamientos irregulares que rodean Lima y otras ciudades del Perú. Muchos de estos pueblos se han convertido en distritos de Lima Metropolitana como Ate Vitarte, Comas, San Juan de Lurigancho, Independencia, Villa El Salvador, San Martín de Porres, Villa María del Triunfo, Carabayllo, San Juan de Miraflores, Puente Piedra, etc. Se estimó que los pueblos jóvenes tenían más de un millón de habitantes en 1974. Fueron construidos en las laderas o junto a los ríos.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo\\_joven\\_\(Per%C3%BA\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_joven_(Per%C3%BA))

<sup>50</sup> El disco **Crónica** viene completo incluido con esta tesis y es requisito para continuar con la lectura escucharlo, antes de seguir leyendo, escucha aquí:

[https://www.youtube.com/watch?v=Gwmsk5PoHn8&t=12s&ab\\_channel=ArgeliaEk](https://www.youtube.com/watch?v=Gwmsk5PoHn8&t=12s&ab_channel=ArgeliaEk)

<sup>51</sup> Fernando Morales “El Bobby”, entrevista citada.

## NOTAS AL CAPÍTULO 2

<sup>52</sup> Entrevista a Fernando Morales “Bobby”. 5 de abril de 2023.

<sup>53</sup> Hopelchén, Campeche, 13 de noviembre de 1947 - Mérida, 14 de febrero de 1974. Fué un estudiante de leyes, inscrito en la Escuela de Jurisprudencia de la Universidad Autónoma de Yucatán asesinado por la policía de Yucatán por su activismo político.

<sup>54</sup> Julio Cesar López. Op. Cit. P. 6.

<sup>55</sup> Entrevista a Víctor Fernández. 28 de febrero del 2018.

<sup>56</sup> Epígrafe anarquista con el que empezaban o terminaban sus manifiestos.

<sup>57</sup> Manifiesto “El zumbón zumba” de 1979

<sup>58</sup> Entrevista a Manuel Arista 16 de junio del 2018

<sup>59</sup> Entrevista a Abigail Viveros 12 de febrero del 2017

<sup>60</sup> Manifiesto de Cuautla, sin fecha.

<sup>61</sup> James.C. Scott. Los dominados y el arte de la resistencia. ERA. Colección Problemas de México.1990.149 p

<sup>62</sup> Manifiesto “El Zumbón zumba”. Op. Cit.

<sup>63</sup> *Ibídem*.

<sup>64</sup> Frieschman, Donald H. El Nuevo Teatro Popular. P. 35

<sup>65</sup> Manifiesto “El Zumbón zumba”, Op. Cit.

<sup>66</sup> Scott James, op. Cit 147 p.

<sup>67</sup> El Grupo Tribu es un quinteto originario de Iztacalco formado en 1972, integrado por los músicos y etnomusicólogos Agustín Pimentel, Alejandro Méndez, David Méndez, Tenoch Méndez, y Atlakamani Méndez. Pioneros en la formación de archivos etnográficos audiovisuales de México, formaron el Centro de Apoyo al Desarrollo de la Etnomusicología en México y se sumergieron en el estudio de los instrumentos prehispánicos. Con presencia hasta el día de hoy en México y en el extranjero, con frecuencia entre artistas chicanos, su labor en la difusión de las expresiones culturales mexicanas en Estados Unidos ha sido notable.

### **NOTAS AL CAPÍTULO 3**

<sup>68</sup> Elizabeth Jelin. Los trabajos de la memoria. P. 17.

<sup>69</sup> Esta canción la canta Víctor en el disco Blanco y en un espectáculo musical llamado "Mayoría de Edad".

<sup>70</sup> Elizabeth Jelin. P. 19.

### **NOTAS A LAS CONCLUSIONES**

<sup>71</sup> Sarlo, Beatriz Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión. P.10.

<sup>72</sup> Jesús Coronado, Revista Paso de Gato. 52 "Enrique Balleste: el poeta de la revolución que estamos esperando" Pp. 10-12. marzo 2013

<sup>73</sup> Justificación para la Beca Sistema Nacional de Creadores Artísticos 2015. 29 de Marzo, 2015.

### **CONSIDERACIONES FINALES**

La primera intención era que la tesis fuera acompañada con una muestra sintética del Archivo Enrique Ballesté, pero surgieron los siguientes inconvenientes: 1. Este está conformado por una gran cantidad de imágenes, documentos, videos, audios, etc., que me fue difícil discernir entre cual y cual material, sería más importante mostrar para el lector sin discriminar, algún documento 2.- Los derechos de autor aún están en proceso. 3.- La intención final del archivo físico A=E.B es ser albergado en el CITRU Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli – INBA y el virtual será generar una página web donde se encontrara todo el material de Ballesté y el Grupo Zumbón, incluida esta tesis.

## BIBLIOGRAFÍA

- Argudín, Yolanda. (1986). Historia del teatro en Mexico: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días. Panorama Editorial, México.
- Castellanos, Laura. (2016). México Armado 1943-1981. Bolsillo ERA. México.
- Contreras Soto, Eduardo. (2021). Historia Mínima del teatro en México. El Colegio de México.
- Frischmann, Donald H. (1990). El nuevo teatro popular en México. México: INBA, CITRU.
- Granados, Pedro. (1984). Carpas de México: leyendas, anécdotas e historia del teatro popular. Editorial Universo.
- Jelin, Elizabeth. (2002). Los trabajos de la memoria. Editorial Siglo XXI. España.
- LA LLECA. (2008). Cómo hacemos lo que hacemos. Conaculta - Fundación Jumex. FONCA.
- López Julio Cesar. (2012). CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente. INBA / CONACULTA / CITRU.
- Luhmann, Niklas. (2002). Introducción a la teoría de Sistemas. Universidad Iberoamericana, México.
- Partida, Tayzan, Armando. Dramaturgos Mexicanos 1970-1990. CITRU
- Pérez Islas José Antonio y Maritza Urteaga (Coords.) (2004). Historias de los jóvenes en México : su presencia en el siglo XX. [SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, Archivo General de la Nación](#).
- Sarlo, Beatriz (2005). Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión. Editorial Siglo XXI.
- Scott, James. C. (1990). Los dominados y el arte de la resistencia. ERA. Colección Problemas de México.
- Toriz, Martha J. (2011). Teatralidad y poder en el México Antiguo. La fiesta *Toxcatl* celebrada por los mexicas. INBA. México.

## ARTÍCULOS

- Migliavacca, Francesca. (1999). "Emociones en el aula. Dejarse tocar". en: DIOTIMA *El perfume de la maestra. En los laboratorios de la vida cotidiana*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- Mojica Jiménez, Santiago. (2013). "Memoria, prácticas artísticas y espacio público: posibilidades frente al conflicto armado colombiano", en: Revista *Campos*, Vol. 1, No. 2. Julio-diciembre. Bogotá, Universidad de Santo Tomás.

## **FUENTES DOCUMENTALES**

Consejo Internacional de Archivos. Código de ética del Archivista.

<https://portalhcd.diputados.gob.mx/PortalWeb/Micrositios/e6a07dba-0acf-4073-8323-8717314eded1.pdf>

### **Enrique Ballesté**

Mínimo quiere saber. Escrita en abril 1968 y estrenada el 29 de Julio del mismo año. A=EB.

Texto con música Memoria del 68 – 1993. A=EB.

Manifiesto “El Zumbón Zumba” de 1979. A=EB.

Manifiesto de Cuautla, sin fecha. A=EB.

## **FUENTES ORALES**

### **Por Argelia Ballesté**

Entrevista a Francisco Muñoz Ávila. 6 de noviembre del 2016

Entrevista Moisés Rodríguez 30 de diciembre del 2016.

Entrevista a Abigail Viveros Espinoza 12 de febrero 2017.

Entrevista Antonio Sámano “Toño” 14 de febrero 2017.

Entrevista José Antonio Herrero del Rello. 22 de enero de 2018/ 15 de junio de 2023.

Entrevista Víctor Manuel Fernández Rueda 28 de febrero 2018.

Entrevista Mercedes Ballesté Gálvez 10 marzo del 2018.

Entrevista Víctor Manuel Arista Roldan 16 de junio del 2018.

Entrevista Checo Valdez 3 de marzo 2023 y 8 de mayo 2023.

Entrevista a Nury Ballesté 29 marzo 2023.

Entrevista hecha por zoom a Adrián Carrasco Zanini 23 de mayo 2023.

Entrevista hecha por zoom a Fernando de Ita 27 de abril 2023.

Entrevista Fernando Morales 5 de abril 2023.

## **DISCOS**

**Disco Enrique Ballesté Volumen I/Jugar a la Vida, 1970**

**Disco Fantoche, 1973**

**Disco Zumbón, 1974.Escucha**

[https://www.youtube.com/watch?v=1dmxu\\_doMIA&ab\\_channel=ArgeliaEk](https://www.youtube.com/watch?v=1dmxu_doMIA&ab_channel=ArgeliaEk)

**Disco Crónica, 1975.**

**Zumbón Grupo - el disco blanco, 1980. Escucha aquí:**

[https://www.youtube.com/watch?v=tWjkLYi\\_XJ8&ab\\_channel=ArgeliaEk](https://www.youtube.com/watch?v=tWjkLYi_XJ8&ab_channel=ArgeliaEk)

**Las Prohibidas de la W, 1992.Escucha aquí:**

[https://www.youtube.com/watch?v=wwPg9kjF\\_cl&ab\\_channel=ArgeliaEk](https://www.youtube.com/watch?v=wwPg9kjF_cl&ab_channel=ArgeliaEk)

**Canciones Ballesté, 1998.**

**Canciones de Teatro.**

**Poetas Años XX, 2001.**

**Ballesté Canciones, 2009.**

## **FOTOGRAFÍAS**

**Todas las imágenes provienen del Archivo Ballesté**

1. Gringo el Dragón. Actor Moisés Rodríguez “Budy”.
2. Cartel que se hallaba en la pared del cuarto de Enrique. De Carlos Gálvez.
3. La junta Nacional de los ratones. Actriz Abigail Viveros Espinoza.
4. Perico y Marranilla. Actriz Argelia Ek Ballesté Viveros.
5. Portada del libro Contigo América. 2007.
6. Portada del Libro Teatro Zopilote 2015.
7. Portada I Antología Dramática: Enrique Ballesté, 2017.
8. Portada II Antología Dramática: Enrique Ballesté, 2017.
9. Nota periodística en *La Jornada*. Olga Harmony. S/f. A=EB.
10. Nota periodística. *UnomasUno*. Sábado 11 de Noviembre 1978. Fernando de Ita A=EB.
11. Canciones. Mitin del Partido Comunista. Yucatán, 1976
12. Sebastián Ballesté Marquet, el segundo de izquierda a derecha de la fila superior. A=EB.
13. Eulalia y sus dos hijas, izquierda Margot y derecha Alicia. A=EB.
14. Margarita Linares y Sebastian Ballesté, día de su boda A=EB.
15. Recorte de periódico sin fecha, ni autor. Parte del A=EB.
- 16 y 17. Programa de mano Alguna Parte, Algún Tiempo. Exterior e Interior. 1965.
18. En Guanajuato, de gira con el maestro Enrique Ruelas con la obra Títeres de cachiporra de García Lorca. Con Alejandra Zea, Eduardo Chirón, Eloisa Gottiner, Luis Caballero, Satilda

González, Josefina Brun, Bernardo Giner, Felipe Reyes, Celia Poliusk, Silvia Corona, Alejandro Toruco, Vicky, Enrique Ballesté y Guillermo Ordoñez.

19. Poemas en hojas azules del *The Braeswood Motel* A=EB.
20. Programa de mano Mínimo quiere saber, exterior. 1968 A=EB.
21. Programa de mano Mínimo quiere saber, interior. 1968 A=EB.
22. Diploma del premio Celestino Gorostiza. 1969 A=E.B.
23. Contraportada y detalle del disco Jugar a la vida, 1970.
- 24 y 25. Portada y Contraportada del disco Fantoche 45mm.
26. Enrique a la izquierda y a la derecha de barbas Fernando Betancourt en el Festival de Teatro de Mérida, Yucatán, 1975.
27. II Encuentro Nacional de Teatro en abril de 1975 en el Mercado Hidalgo de la ciudad de San Luis Potosí
- 28 y 29. Portada y Contraportada Disco "Crónica", 1975.
30. Disco "Las Prohibidas de la W".
31. De la Libreta de trabajo n.8 de Ballesté. Poema de Gloria Arenas para su hija, escrito desde Cefereso no. 4. Almoloya de Juárez. s/f. A=E.B.
32. Boleto A=EB.
- 33 y 34. Portada y contraportada disco de 45 revoluciones Grupo Zumbón.
35. De pie, de izq a derecha: Rubén y Tonino, en cuclillas de izq. a derecha Toño, Abigail y Manuel.
36. Ensayo en Lerma. Tonino, Manuel, el gato, Enrique, Budy y Abigail.
37. Libreta n. 9 de trabajo del archivo de E.B.
38. Libreta n. 10 de trabajo del Archivo de E.B.
39. Rubén Moreno en La Familia Chumada. Circa 1975.
- 40 - 43. Fotos de La Junta nacional de ratones. Fotógrafo desconocido A=E.B.
44. Gringo el Dragón. Revista *Los Chidos* A=EB.
45. Obra Gringo El Dragón. Actores Rubén, Tonino, Enrique.
46. Obra Mexicanos al grito de Guerra. Actores Abigail y Toño.
47. Programa de mano Mexicanos al Grito de Guerra A=EB.
48. El papa de las Conchitas. Actores Pancho, Enrique, Neto y Tonino.
49. Programa de mano. S/f. A=E.B.
50. ¿Por qué el sapo no puede correr? Actores Enrique y Tonino.
51. ¿Por qué el sapo no puede correr? Actores de izq a derecha: Francisco, Tonino, Enrique, Abigail, Víctor y Toño.
52. Cuentos Chinos. Actores de izq. a derecha: Victor, Abigail, atras de ella Francisco, Tonino y Toño. A=E.B.
53. Programa de mano de Cuentos Chinos. A=E.B.
54. Los Flores Guerra. Teatro Legaria. s/f.
55. Las enaguas coloradas. Víctor y Enrique.

56. El demontre atravesado. Tonino y Toño.
57. Romana. Argelia y Víctor. Acervo fotográfico Víctor Fernández.
- 58 y 59. Programa de mano Buitres y Chacales, exterior e interior. Agosto 1990. A=E.B.
60. Interior del programa de mano de Buitres y Chacales. Agosto 1990. A=E.B.
61. Programa de mano Buitres y Chacales, interior. Agosto 1990. A=E.B.
62. Perico y Marranilla. Argelia, Alejandro y Toño. Plaza de la Solidaridad. Fotógrafo desconocido s/f.
- 63 y 64. El Ratón de Biblioteca. 1era foto Víctor y Abigail. 2da foto Tonino y Enrique .
65. Eurídice. De izquierda a derecha Alejandro, Esperanza, Tonino, Héctor, Karla, Enrique y Víctor.
66. Eurídice. Programa de mano interior. A=E.B.
- 67 y 68. Eurídice. 1era foto Esperanza Navarro, Silvia de la Torre "la gatita", Enrique, Ernesto, Alejandro.
- Eurídice 2da foto Mario Espinosa y Abigail.
- 69 y 70. 1era foto de izquierda a derecha Alejandro Escobedo "El huevo", Abigail, Esperanza Navarro, Enrique, Tonino, Jesús Coronado, Ernesto, Víctor y Toño .
71. José Antonio Herrero de Rello "Tonino" La Junta Nacional de Los Ratonés.
72. La muerte de Büchner. Actores de izq. a derecha: Tonino, Bernardo Gamboa y Enrique. Fotógrafo desconocido.
73. El reparto de la obra de Papeleros, de regreso de la gira. Abigail de playera negra es la segunda de izquierda a derecha en la fila de arriba. 1974.
74. Abigail y Enrique en Lerma. fotógrafo desconocido, circa 1975. A=E.B.
75. Abigail y Enrique en Mina 183. Fotografo Tonino, circa 1999. A=E.B.
76. Los Flores Guerra. Actores izquierda derecha Abigail, Víctor, Tonino.
77. Traición. Actor Moisés Rodríguez.
78. Traición. Manuel Arista. Revista *La Cabra Mecánica*.
79. Primera generación del grupo Zumbón arriba de izquierda a derecha; "el Gato", Tonino, debajo de izquierda a derecha Enrique Abigail, Manuel, Rubén y Budy. Fotógrafo desconocido, circa 1975. A =E.B.
80. Mexicanos al grito de guerra. Actores Tonino y Toño.
81. Perico y Marranilla. Actor Toño Sámano.
82. ¿Por qué el Sapo no puede correr? Actores Víctor y Toño.
83. Mexicanos al Grito de Guerra. Actores Víctor, Enrique y Toño.
84. Mayoría de Edad. Actores Tonino, Víctor, Abigail y Enrique.
85. La Junta Nacional de los Ratonés. Actores Víctor y Francisco.
86. Paco, Neto y Tonino skecht dentro de La Carpa Nacional. Actores Ernesto y Francisco.
87. Sketch Los tamales Colorados. Actores Enrique y Ernesto.
88. Eurídice. Actor Ernesto el profesor Domínguez. Mina.
89. El grupo. Fotógrafo desconocido. 1984.
89. Buitres y Chacales.

91. Sin Explicaciones.
92. Carta de Enrique Ballesté a la maestra de su hija Argelia. S/F.
93. De qué vivir. Alejandro Montaña, Enrique y Argelia. Café de Nadie.
94. Performance Luz Tenue. De izq a derecha Argelia, Centli, mi hijo y la Mtra. Anadel Lynton.
95. Arriba Rubén y Toño. Abajo Tonino Manuel, Enrique y Abigail.
96. De izquierda a derecha Tonino, Víctor, Abigail, Enrique, Ernesto y Francisco. Mina. A=E.B.
97. El Santa Rosa S.L.P.
98. El Ausente. Foro Contigo América, 2003.
99. Cantina la Conquista. Teatro del IMSS. San Luis Potosí, 2001.
100. Papá esté en la Atlántida. Eduardo López y Enrique Ballesté. Circa 2010.
101. Papá esté en la Atlántida. Eduardo López y Enrique Ballesté. Circa 2010.