



CE 390 BIBLIOTECA
INSTITUTO DE ECOLOGIA
248 350 UNAM



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DOS MOVIMIENTOS DEL TEATRO UNIVERSITARIO:
POESÍA EN VOZ ALTA Y TEATRO EN COAPA

T E S I N A

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

ESTELA ALCÁNTARA MERCADO

Director de tesina: Prof. José Antonio Irizar



Ciudad Universitaria

1996



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con admiración
y respeto para el
Dr. Sarof Hiani.
Por los años de trabajo
que usted en su
rectoría.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, la más generosa de las instituciones.

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de la Dirección General de Información de la UNAM y de su director el ingeniero Leonardo Ramírez Pomar.

Estimo el apoyo prestado por Gustavo Suárez del Departamento de Prensa de la Dirección de Teatro de la UNAM.

Agradezco la asesoría de la maestra María del Refugio Gilardi

**A mis padres y a mis hermanos,
por todo el amor.**

**A mis amigas y amigos,
por la solidaridad**

**A Mónica Vázquez,
porque me enseñó a transitar de la oscuridad a la luz,
y viceversa**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
COMUNICACIÓN Y TEATRO	17
Del rito al teatro	19
El teatro va de la mano de la historia	22
Un vistazo al teatro mexicano	25
La UNAM: difusora de la cultura en América Latina	29
La búsqueda de un concepto: teatro universitario	32
PANORAMA DEL TEATRO UNIVERSITARIO EN EL CONTEXTO NACIONAL DE MITAD DE SIGLO XX	37
Teatro de Ulises	39
Rodolfo Usigli: un caso aparte	44
Lo experimental en la escena universitaria	45
Para llegar a una década	49
Los creadores de los cincuentas	52
La segunda generación	55
POESÍA EN VOZ ALTA	59
Breve historia crítica	61
Teatro o nada	65
A la distancia	74
Personajes	79
TEATRO EN COAPA	91
La lucha por un nuevo teatro	94
El teatro con estudiantes	96
Protagonistas	98

CONCLUSIONES

105

BIBLIOGRAFÍA

118

INTRODUCCIÓN

El teatro, desde su origen ritual, ha sido una de las formas más directas de comunicación. La representación de actos solemnes y sagrados, que concretaban las ideas abstractas del universo mítico de los primeros hombres, se realizaba incluso antes de la invención de la escritura misma.

A lo largo del desarrollo de la humanidad, el rito se transformó en teatro cuando el racionalismo se instaló en el mundo. En adelante el teatro tuvo un espacio definitivo, un lugar para la representación y marchó de la mano de la historia y la razón.

En este trabajo voy a hablar del teatro universal que ha llegado hasta nuestros días, sin el ánimo de reconstruir su historia total ya que una hazaña semejante sería imposible. Aquí, sólo trato de ver un poco en el origen del arte escénico para conocer las raíces del teatro mexicano y específicamente del que se realiza en la Universidad Nacional.

Pese a que el desarrollo tecnológico y científico de las sociedades modernas parecía augurar el desplazamiento del teatro, este arte, como conductor de ideas, como vaso comunicante de emociones, ha mantenido su existencia social. Uno de sus grandes competidores, el cine, está cumpliendo cien años. La televisión le sigue con sus más de seis décadas de existencia y el video, joven aún, cobra fuerza. Sin embargo el teatro, sin ánimo de rivalizar con los *mass media*, continúa congregando espectadores en las salas de nuestro país.

Existe una variedad de formas y géneros teatrales. Este puede ser religioso, político, moral, psicológico, épico, lírico, de caracteres, histórico, documental o de búsqueda, además de comercial, privado o estatal.

El teatro que ocupa este trabajo, es posible que cuente con las características anteriores, pero seguramente se distingue de los demás por una en particular: es realizado con el auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es un teatro que, como todas las disciplinas universitarias, se ha preocupado por la investigación, la experimentación y la búsqueda de nuevas fórmulas estéticas. Un arte que se ha realizado, amparado en la autonomía universitaria, como en un gran laboratorio del conocimiento escénico.

Dentro del medio teatral nacional, el teatro universitario ocupa un lugar preponderante. Es posible que en ningún otro país el teatro hecho por universidades tenga, relativamente, tanta importancia como el teatro que ha realizado la UNAM.

La Universidad Nacional, una de las instituciones más importantes de México y de América Latina en el terreno de la difusión cultural, en los últimos 40 años ha intensificado esta labor. A partir del traslado de sus oficinas, escuelas y facultades del Centro Histórico a la Ciudad Universitaria, en 1954, la institución comenzó a promover la creación de instancias para fortalecer la vida cultural en el nuevo campus del Pedregal.

La institución abrió sus espacios para la realización de diversas actividades culturales, como el cine, la danza, la literatura, la radiodifusión y el teatro.

El teatro que se hacía en la UNAM en aquellos primeros años de vida en el Pedregal aún no contaba con una personalidad propia. Distintos personajes y grupos, desde diversos espacios hacían sus propuestas. La Facultad de Filosofía y Letras contaba en su Departamento de Literatura Dramática y Teatro con la cátedra de maestros como Fernando Wagner, Enrique Ruelas y Rodolfo Usigli, quizá los primeros promotores de un teatro nacional y formadores de jóvenes dramaturgos y directores de escena. Asimismo, comenzaban a organizarse en las distintas facultades grupos de estudiantes con el mismo interés de hacer teatro.

Cabe recordar la experiencia de dos personajes que intentaron crear dentro de la Universidad una compañía de teatro. El primero en hacerlo fue Julio Bracho en 1936 y después Carlos Solórzano, en 1952, cuando organizó, apoyado por la dirección de Difusión Cultural de la UNAM, la compañía de Teatro Universitario. Ambos intentos fracasaron debido a los obstáculos burocráticos y sindicales que enfrentaba el teatro nacional y a la falta de un público interesado en las expresiones del teatro moderno.

En nuestro trabajo apenas nos detenemos en estas experiencias que antecedieron a los dos grandes movimientos de teatro universitario, con los cuales se transformó el concepto teatral dentro de la institución y del país mismo: *Poesía en Voz Alta* (1956) y *Teatro en Coapa* (1954).

Ambos movimientos, con propósitos muy distintos, sentaron las bases de la tradición teatral universitaria que pervive hasta nuestros días. Concretaron también lo que Héctor Azar ha denominado la recaptura del público que, según el dramaturgo, en nuestro país duró 50 años casi ausente de las salas.

En primer término, *Poesía en Voz Alta* vino a revolucionar el concepto del teatro en México. Abrió la posibilidad de la experimentación, del no conformismo, de la inquietud y la búsqueda. Su propuesta concreta era la del teatro total. Poetas, escritores, artistas plásticos y actores trabajaron de forma colectiva por primera vez, en torno a Juan José Arreola, primero, y después Octavio Paz, para crear puestas en escena jamás vistas en algún foro nacional. Muchos de estos creadores han conseguido lugares especiales en el terreno del arte nacional e internacional.

Octavio Paz era el director literario del grupo y Elena Garro participaba también en la parte literaria. Ahí se dio a conocer como dramaturga. Juan Soriano y Leonora Carrington realizaban escenografías que deslumbraban a muchos. Juan José Gurrola era un joven actor, mientras que Héctor Mendoza dirigía las puestas y contaba con la asistencia de José Luis Ibáñez, quien más tarde dirigiría sus propios espectáculos.

Estos protagonistas, los más importantes, aún trabajan en sus respectivos campos del arte. Especialmente Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez siguen realizando teatro y son considerados actualmente como tres de los mejores directores de escena en México. Los tres han dirigido puestas dentro de la UNAM en los últimos años.

Dicha circunstancia muestra la gran importancia que tuvo *Poesía en Voz Alta* como un grupo experimental donde se habrían de consolidar las vocaciones de algunos de los artistas mexicanos más destacados.

Por otra parte *Teatro en Coapa*, fundado por el maestro Héctor Azar en 1954 --quien entonces era un joven profesor de literatura en la Preparatoria 5, mientras continuaba sus estudios de letras en Mascarones-- encontró la otra gran veta del teatro universitario: el teatro estudiantil. Dentro de este grupo, que realizaba sus puestas en escena en la Preparatoria de Coapa y en el teatro *El Caballito*, se crearon las bases de lo que es el teatro estudiantil universitario.

Ahí, Héctor Azar concretó su vocación de dramaturgo y puso en práctica sus propios principios teatrales. En el grupo se practicaba el teatro para apoyar la formación de los estudiantes. Se estudiaba a los autores y sus obras de acuerdo con los intereses críticos del grupo de adolescentes que asistían a clases. Los estudiantes realizaban un teatro de valores psicológicos, de información y formación para el adolescente y de valores sociológicos, que trascendía el ámbito universitario.

Teatro en Coapa formó a muchos actores --como Martha Zavaleta-- y a algunos directores; además de Héctor Azar, ahí comenzaron su carrera Miguel Sabido e Irene Sabido. Especialmente *Teatro en Coapa* fue el lugar donde mostró sus habilidades Héctor Azar como director, dramaturgo y sobre todo como planificador y difusor del arte teatral.

La convergencia de ambos movimientos teatrales, en un contexto histórico y social específico, es el propósito de este trabajo, en cuanto a recuperar los acontecimientos sociales e históricos que motivaron la emergencia de estos movimientos, además de narrar su desarrollo para conocer las características estéticas, los principios artísticos, las acciones y las ideas de los personajes que alentaron el nacimiento del teatro universitario y del teatro moderno en nuestro país.

Este trabajo está inscrito en el panorama teatral de mitad de siglo XX, cuando México abordaba el tren de la modernidad ondeando la bandera del desarrollo estabilizador que vino a proponer el gobierno de Miguel Alemán.

El surgimiento de los dos movimientos teatrales coincide con la creación de dos instituciones fundamentales en el terreno de la difusión cultural: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la construcción de Ciudad Universitaria. Se trataba de una época de transformaciones sociales y grandes migraciones del campo a la ciudad; creció la urbe y por lo tanto el público potencial de los espectáculos.

Sin embargo, este trabajo también mira hacia atrás para situar al lector en el contexto histórico del teatro. Aunque de forma rápida y arriesgadamente sintética apunto un recorrido histórico que recupera el pasado del teatro como arte de la representación. Se trata de una sucesión de cuadros que muestran distintos escenarios, desde el momento mismo en el que el hombre primitivo se comunicaba por medio de los primeros actos rituales, es decir, a través de la representación de símbolos y de ideas abstractas del acervo mítico de la civilización.

La influencia de la cultura occidental y del racionalismo griego convirtió al teatro en un espectáculo de las bellas artes para la contemplación y el disfrute de la gente que podía acceder al espectáculo.

En adelante la investigación avanza por el lado de la historia contemporánea. Fue indispensable revisar los momentos importantes del desarrollo del teatro en el mundo. Citar a los autores modernos, europeos y norteamericanos, que iluminaron los escenarios de la sociedad contemporánea y que se llevaron a la escena mexicana, sólo después de que un grupo de intelectuales cansados del nacionalismo, el romanticismo y el costumbrismo nacionales, los presentaron al público.

Una mirada al teatro mexicano permite advertir que también nuestro arte teatral tuvo en su origen prehispánico un carácter ritual, transformado después por los conquistadores y los colonizadores en arte didáctico para la evangelización de los pueblos.

También está presente el teatro clásico español y la creación de la primera tradición teatral mexicana. En actos posteriores, se observa el teatro de revista, la zarzuela y el género lírico que tanto éxito tuvieron en México, durante el siglo XIX y a principios de siglo XX.

Asimismo, aparece el teatro de la Revolución como el inaugurador de la crítica política y social al porfirismo y al mismo proceso revolucionario. Hay un espacio para mostrar la importancia que tuvieron en nuestro país y

para el teatro universitario las acciones del *Teatro de Ulises*, formado por el grupo de intelectuales conocidos como *Los Contemporáneos*.

Con este movimiento teatral, encabezado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Celestino Gorostiza, se inició la gran renovación teatral mexicana. Los protagonistas dieron a conocer al público de esta capital las propuestas de los autores modernos: Meyerhold, Piscator, Stanislavsky, Cocteau, Roger-Marx, Pirandello y Strindberg, cuando en México agonizaba el costumbrismo teatral y el nacionalismo de la Revolución.

Del mismo modo se presentan a los creadores, los primeros autores, dramaturgos del teatro mexicano que realizaron su obra en el contexto de mitad de siglo, para mostrar que el teatro universitario es resultado de la suma de experiencias pasadas.

Para ingresar a los escenarios de *Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa*, en el trayecto de este trabajo se recuperan los testimonios y la opinión de varios de los hombres de teatro de nuestro país, que describen y recuerdan las acciones y los logros al interior de ambos grupos, y quienes reconocen la importancia de los dos movimientos en la consolidación posterior de la infraestructura con la que cuenta hoy la Universidad en el terreno teatral.

Por las características del trabajo, esbozadas ya, determiné que sería conveniente respetar en todo lo posible el orden cronológico, además de redactar la información con un lenguaje periodístico.

Haber incluido en el texto una buena parte de antecedentes históricos que sirven como soporte --marco de referencia conceptual y temporal-- del tema específico que desarrollo en torno al teatro universitario, considero que resulta de beneficio porque evita que el lector se quede suspendido temporal y contextualmente en el mundo reducido de los dos capítulos que se refieren específicamente a los movimientos teatrales de mayor trascendencia en la UNAM. De lo contrario el lector consigue así una visión global de la temática. El teatro se convierte aquí en una manifestación artística con pasado, presente y futuro.

Puedo decir que el conjunto del trabajo constituye una investigación periodística, que cabe dentro del género del ensayo, resultado del contacto personal de más de cuatro años con el mundo del espectáculo teatral universitario, y motivada por esa inquietud de conjuntar testimonios, hechos y opiniones de los protagonistas que participaron en lo que considero que ha sido la renovación teatral más importante de este siglo dentro de nuestro país, gestada en la Universidad Nacional.

Un recuento de hechos y de procesos históricos y artísticos, como el que se ofrece aquí, es particularmente importante para explicar actualmente el desarrollo teatral de la Universidad y del país y, sobre todo, para no perder de vista en el futuro los principios creadores de los hombres que han dedicado su vida a un arte tan efímero, pero tan gratificante para la sociedad. Pensemos que hoy el teatro universitario ofrece señales de vida a los espectadores, sus valores tienen que ver con las preocupaciones sociales y existenciales del individuo; es un espejo virtual de la realidad psicológica y sociológica de los seres humanos.

Para los universitarios y para los no universitarios, creo que pueden resultar de interés dos aspectos fundamentales de este trabajo: en primer término reconocer al teatro como un vehículo modesto, pero eficaz, de comunicación que, por cierto, no ocupa ningún espacio en los planes de estudio de la carrera de comunicación, ni siquiera como taller optativo y, en segundo plano, mostrar a los lectores la riqueza creativa que se vive en los foros teatrales de la Universidad.

Hubiera sido relativamente fácil hacer un trabajo que sólo abordara los movimientos de *Poesía en Voz Alta* y *Teatro en Coapa*, respetando sus límites temporales, pues muchos de los protagonistas están vivos y activos en el terreno teatral. Pero opté por ofrecer un panorama más global de estos movimientos para ayudar al lector a valorar y sacar conclusiones sobre lo que ha sido el teatro universitario dentro de dos universos más generales, el teatro universal y el nacional.

Los tres primeros capítulos son el soporte histórico y conceptual de la investigación. Narran la evolución del concepto teatral y de su práctica misma en el mundo y en México. Además están los protagonistas del teatro mexicano y sus aportes principales. Los dos últimos capítulos constituyen la razón de ser de este trabajo, el resultado de todo un proceso histórico y de un desarrollo social y artístico, esbozado aquí.

Fundamentalmente aportó una investigación basada en el recuento de documentos. Es decir, información contenida en algunos libros y revistas, entrevistas a los protagonistas y en la información retomada del programa

radiofónico *Atrás de la raya*, que se transmitía por Radio UNAM, así como material personal, consistente en varias entrevistas recabadas en estos años de labor periodística dentro de la Universidad.

COMUNICACIÓN Y TEATRO

La función sobre el arte efímero de la representación va a comenzar. Sólo hace falta el espacio donde un hombre, una mujer o varios de ellos, vivientes, iluminados, construyan un mundo ficticio o una historia verosímil, cercana a la realidad del otro que mira.

Así comienza "el milagro" del hecho escénico: en el principio un proceso de comunicación. El teatro, considerado generalmente sólo como un medio de expresión poética -propio del terreno de las bellas artes- que divierte e instruye, ha sido uno de los más eficaces vehículos de comunicación que haya existido en la historia de la humanidad... vayamos pues al principio.

Las formas representacionales más primitivas, por ejemplo las rituales, podemos explicarlas como fenómenos concretos de comunicación, entendida ésta -en su forma más simple- como la transmisión de un mensaje entre un emisor y un receptor mediante un código común.

La comunicación es el proceso social fundamental, de modo que sin ella no existirían los grupos humanos y en consecuencia las sociedades.¹ Por ello, la búsqueda del origen del teatro para su explicación actual y contemporánea, como instrumento fundamental de comunicación humana,

¹ Wilbur Schramm. La ciencia de la comunicación humana, Grijalbo, México, 1980, p. 4.

está, indudablemente, en el principio de la vida comunitaria, de la vida en grupo.

En efecto, los orígenes del lenguaje humano se pierden en las nieblas de la prehistoria, pero las conjeturas más sustentadas sugieren que nuestros remotos antepasados eran animales comunicantes que vivían en pequeñas bandas, hace millones de años. En algún momento comenzaron a utilizar instrumentos simples y a desarrollar una primitiva división del trabajo, basada en la especialización de sus tareas.

Ya entonces, se supone, la comunicación desempeñaba un papel esencial para definir los papeles atribuidos a las diversas personas en ese esquema de organización social y para transmitir a la siguiente generación el conocimiento acumulado en el grupo.

En otras palabras, los primeros seres humanos fueron probablemente dependientes de la comunicación, para mantener su estructura social y para socializar a los jóvenes, como nosotros lo somos hoy.²

Las lenguas se desarrollaron durante las épocas siguientes hasta constituirse sistemas de símbolos cada vez más complejos, con pocas innovaciones fundamentales, aparte de los cambios graduales en la estructura general, la complejidad gramatical y la dimensión de su vocabulario. Durante este periodo puramente oral, el proceso de comunicación quedó limitado al encuentro cara a cara.

² Melvin De Fleur y Sandra Ball-Rokeach. Teorías de la comunicación de masas, Paidós, México, 1988, p. 19

La precisión en las transmisiones a gran número de individuos estaba limitada por la capacidad de los seres humanos para recordar correctamente los detalles. Una sola persona podía dirigirse a una multitud, pero sólo si ésta estaba reunida en un sitio físico que fuera acústicamente apropiado. Fuera de ello, esos individuos no podían ampliar eficazmente la difusión de sus ideas en el espacio ni conservarlas con precisión a través del tiempo.³

Pero, indudablemente, nuestras referencias anteriores nos dicen que había nacido ya, antes de la escritura misma, el teatro... el único medio de comunicación, ritual en su origen, que no necesitaba más que de dos actores en movimiento, voz, andar, juego del cuerpo, luz y un sentido dramático, ante todo una ceremonia caracterizada ciertamente por la solemnidad del ambiente (sin la cual la credibilidad se vendría abajo) la separación entre el público "profano" y los actores aislados en un mundo estrecho semejante a un universo sagrado...⁴

Del rito al teatro

El rito, entendido como la práctica que hace posible la materialización de ideas abstractas provenientes de un universo mítico, es la más antigua manifestación del fenómeno representacional y, por consiguiente, una de las

³ *Ibid.*

⁴ Jean Duvignaud. Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad, Tiempo Nuevo, Venezuela, 1970, p. 15

formas primigenias de comunicación del ser humano con sus semejantes y con su entorno natural y sobrenatural⁵.

Tanto el rito como el teatro se han definido como situaciones representacionales, que surgen en el momento en que el cuerpo, el espacio y el material salen de la esfera exclusivamente utilitaria. Teatro y rito son posibles cuando el individuo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio.

El rito que ha practicado el ser humano cuenta con una propiedad adicional exclusiva de la especie: el manejo de información cultural basada en conceptos y símbolos abstractos. En él, el rito significa, y por lo tanto, comunica, como parte de un sistema de símbolos pertenecientes a un código cultural y social determinado. Asimismo el rito es el medio del que la sociedad se vale para reafirmar físicamente su cosmovisión, para actualizarla y comunicarla a sus miembros.

Desde sus orígenes, cuando el teatro y el rito eran una misma cosa y cuando las artes todavía no se fragmentaban entre sí, para formar parte esencial de la existencia cotidiana, las artes representacionales constituían un instrumento fundamental de comunicación humana.

Las celebraciones rituales no sólo tenían la finalidad de poner al ser humano en contacto con las fuerzas sobrenaturales, sino que también eran

⁵ Antonio Prieto Stambaugh y Yolanda Muñoz González. El teatro como vehículo de la comunicación, Trillas, México, p. 13

actos mediante los cuales se comunicaba, por medio de símbolos y acciones rítmicas, todo el acervo sociocultural que, de esta manera, se transmitía de generación en generación.

Estos actos de encuentro y comunión estaban destinados a despertar periódicamente el sentimiento de pertenencia a la comunidad y de armonía con la naturaleza.

Más tarde, sobrevino la división entre teatro y rito que se dio principalmente en Occidente, bajo la influencia del racionalismo griego y cartesiano; el teatro, junto con las demás artes, se convirtió en un accesorio cultural.

La división sujeto-objeto repercutió en la división actor-espectador, y el pueblo dejó de participar en el proceso de comunicación creativa.

Instalado ya en la cuna de la cultura -en su concepción latina como desarrollo intelectual o artístico, es decir la suma de la obra del ser humano sobre la tierra para construir la civilización- el teatro fue confiscado por la civilización occidental.

Aquí encontró, en la Grecia antigua, junto a las demás artes, su lugar de incubación. En aquel antiguo mundo occidental, es posible identificar el periodo histórico durante el cual se dio la "evolución" del rito al teatro, de la intuición a la razón, del mito a la historia y del gozo comunitario a la serena contemplación individual.⁶

⁶ *Ibid*, p. 19

La finalidad del teatro griego sería ahora el entendimiento y, en el mejor de los casos, la catarsis que Aristóteles describe como "purificación de afectos" anímicos y éticos, al colocarlos fuera del orden real y causal.

El nuevo arte teatral se desarrolló en los siglos VI y V a. c. gracias a dramaturgos como Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, quienes lo consolidaron en dos grandes ramificaciones: la tragedia y la comedia. Al mismo tiempo, se desarrollaron otros géneros como la farsa y el melodrama.

Todos estos géneros forman parte de lo que hoy se considera "teatro" (del griego *theastri*, mirar), y cuyo significado actual abarca tanto al arte escénico como el espacio en donde se lleva a cabo la representación.

El teatro va de la mano de la historia

En el seno de la cultura el teatro adquirió -como ya lo señalamos- un sentido histórico. En adelante el teatro pudo ser identificado como una manifestación estética que refleja mediante la representación virtual, la vida social de una comunidad en un determinado contexto histórico. Es decir, desde los inicios de la vida "civilizada", el teatro caminó de la mano de la historia y del desarrollo de las sociedades.

El teatro marchó a la par con otros medios de comunicación como el fiel testigo, el apuntador, el espejo del desarrollo social y cultural de los pueblos. Como todo espectáculo moderno se convirtió en la dramatización de la sustancia social, con sus creencias, sus pulsiones, sus actitudes más o

menos establecidas. Desde entonces, en cada época, el teatro ha expresado, en sus distintas modalidades, los deseos colectivos de los individuos; ha sido una expresión elocuente del devenir sociocultural de los pueblos.⁷

Asimismo, en distintas épocas el teatro ha experimentado fluctuaciones que le permiten históricamente la renovación constante. De la Grecia antigua al Renacimiento se vivió un teatro de divisiones claras entre público y actores, con unidad y coherencia interna, como vehículo de la doctrina ética del Estado, y que sólo involucraba al espectador en tanto que éste se identifica empáticamente con las desgracias del protagonista y alcanza una catarsis que purifica sus tensiones cotidianas.⁸

Con la caída del Imperio Romano, en el siglo V d. C., y con el advenimiento del cristianismo, desapareció este tipo de teatro "pagano" y, durante aproximadamente 10 siglos, el arte dramático subsistió tan sólo a través de los juglares y trovadores del medioevo temprano. Hacia el siglo XII nació el drama litúrgico, un teatro ritual que la Iglesia católica adoptó hábilmente como instrumento evangelizador.

En los siglos de oro, el teatro subsistió con la compañías errantes que mantenían contacto con el público. Durante estos siglos aparecieron también los grandes autores que consolidaron al teatro no sólo como un medio eficaz de diversión e instrucción, sino como una poderosísima herramienta de

⁷ *Ibid*, p. 25

⁸ *Ibid*, p. 26-27

crítica social: Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Cervantes y Molière.

En el siglo XVIII, el teatro se consideró como un género más que nada literario. El drama de este tiempo hacía énfasis en el discurso hablado. Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, el romanticismo alemán de Schiller y Goethe consolidó el teatro como un arte primordialmente elitista y rígido. Después vendrían nuevos movimientos como el realismo y más tarde la influencia de pensadores como Hegel, Nietzsche, Freud y Marx que en la transición del siglo XIX al XX afectaron profundamente la sociedad y la cultura occidentales.

A principios del siglo XX aparecieron nuevas tendencias teatrales encabezadas por figuras prominentes del arte escénico como Adolphe Apia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1958), Stanislavsky (1863-1936), Meyerhold (1874-1942), Antonin Artaud (1896-1948) y Bertolt Brecht (1898-1956).

En el siglo XX el mundo enfrentó dos guerras mundiales y una crisis existencial profunda, expresada en la obra de dramaturgos tales como Federico García Lorca, Jean Genet, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Paul Sartre, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill y Tennessee Williams, entre otros.

En la década de los años sesentas destacaron las propuestas teatrales de Jerzy Grotowski (1993), Eugenio Barba (1936), Peter Brook (1925) y Richard Shechner (1934), todos representantes del teatro del encuentro.

Un vistazo al teatro mexicano

Así como la historia del teatro, a lo largo del desarrollo de la humanidad, nos remite al origen ritual de la representación, en México el teatro no escapa a ese proceso.

Nuestro teatro también tuvo un origen ritual en los actos representacionales de las culturas prehispánicas que manifestaban una estrecha relación con la religión y la naturaleza. La expresión ritual era un espectáculo de danza, movimientos y cantos colectivos, íntimamente unidos, como en otras culturas antiguas, a los ciclos de la naturaleza. Se trataba de una amalgama en la que los elementos mágicos convivían con las representaciones burlescas al lado de las danzas.

A la llegada de los conquistadores, gran parte del ritual religioso fue destruido y transformado para imponer nuevas formas de expresión cultural. Se impuso un teatro "didáctico" por medio del cual los evangelizadores aculturaron a los indígenas.

En la Colonia se continuó cultivando el arte de la representación. El primer corral de comedias se inauguró en 1568 en lo que hoy es la calle 20 de noviembre. En 1662 se construyó el primer teatro cerrado en lo que actualmente es 16 de septiembre y Lázaro Cárdenas.

A partir del siglo XVII se representaron comedias en los atrios de las iglesias, los conventos y los patios de los hospitales.⁹

El teatro de la Colonia, paradójicamente, fue regazo para manifestaciones conservadoras y también liberales; fue una mezcla de ritual religioso y laico, influenciado por el español. En esta época vivieron dos de los más notables dramaturgos mexicanos: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz.

A lo largo del siglo XIX se fue constituyendo una tradición teatral mexicana, reflejo de la española. Se abrieron teatros como El Principal y El Nacional, y fructificaron los géneros de la zarzuela española, el género lírico, los cuplés y la revista musical.

Empezaba a nacer un público de teatro que gozaba noche a noche con oír y ver comedias españolas y francesas traídas por las compañías europeas. A este género pertenecieron destacadas figuras-leyenda como son: Esperanza Iris, la reina de la opereta, la Rivas Chacho, Celia Montalván y, por supuesto, María Conesa.

Este teatro de diversión que comenzó a surgir en 1860, alegre y a veces de crítica política, fundó la tradición del espectáculo como cultura de masas. El llamado teatro superficial y frívolo de la zarzuela, el sainete, la revista

⁹ Gabriel Careaga. Sociedad y teatro moderno en México, Joaquín Mortiz, México, 1994, p.13

política, el *sketch* y el vodevil conformaron lo que se conoce como la primera gran tradición teatral en nuestro país.¹⁰

Más tarde consiguió cada vez mayor éxito el teatro de revista donde destacaron Leopoldo Beristáin y Mario Moreno *Cantinflas*, en los últimos años de este espectáculo. Tiempos de cómicos pícaros que crecieron como figuras del espectáculo en "las noches del Blanquita", aquel teatro con más de 30 años -se inauguró en 1960- que tuvo que cerrar recientemente por problemas financieros y ante una lamentable ausencia de público.

Cabe precisar que en 1896 el teatro mexicano dejó de ser favorecido por el público como el único espectáculo, ya que abrió el primer salón cinematográfico en la calle de Plateros, hoy Madero.

Después de colgar las armas de la Revolución, el teatro que se llamaba también a sí mismo revolucionario, inauguró en el siglo XX, la crítica política y social al porfirismo y al mismo proceso revolucionario.

Fue un teatro donde se expresaba la miseria de campesinos y el abuso de los caciques, así como las injusticias y los reclamos de la sociedad mexicana. Se trataba de un teatro "didáctico" que quería crear conciencia, en las masas campesinas.

Los críticos de la Revolución, un grupo de hacedores de teatro, rompieron los dogmas de la lucha armada e inauguraron al mismo tiempo la

¹⁰ *Ibid*, p. 24

segunda gran tradición teatral mexicana moderna que llega hasta nuestros días.

Estos jóvenes intelectuales se nombraron *Los Contemporáneos*. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, entre otros no menos prominentes, integraban el grupo que, con el apoyo entusiasta de Antonieta Rivas Mercado, hacía una revista de vanguardia; todo un movimiento literario y teatral de renovación.

En el *Teatro de Ulises*, que llevaba el mismo nombre de la revista, sus integrantes plantearon la gran renovación del teatro moderno en México. Del grupo se desprendieron iniciativas posteriores con la misma preocupación de renovar radicalmente el teatro mexicano.

Entre estas propuestas teatrales destacan, por supuesto, el surgimiento del teatro universitario con los dos movimientos teatrales *Poesía en Voz Alta* y *Teatro en Coapa* que, entre 1954 y 1956, se crearon dentro de la Universidad y que recuperaron la experiencia de *Los Contemporáneos* en la búsqueda, mediante la experimentación, de un teatro moderno, de vanguardia, de laboratorio, objeto de estudio en este trabajo.

La manifestación de estos grupos renovadores de la escena permiten señalar a la época de mediados de siglo como el momento histórico propicio para el surgimiento del nuevo teatro mexicano que nació sociológicamente en el contexto de la transformación de la sociedad campesina en urbana y artísticamente como una rebelión contra el conformismo literario, el romanticismo y el clasicismo.

La sociedad mexicana, a partir de su primer presidente civil, Miguel Alemán (1946-1952) ingresó en un proceso de cambios vertiginosos que se expresaron también en el teatro. En este sexenio de "desarrollo estabilizador" también se impulsó el desarrollo de la cultura y la educación. Fue la época en la que se edificó Ciudad Universitaria.

La cultura teatral se estimuló institucionalmente transformando el departamento de Bellas Artes en Instituto Nacional de Bellas Artes, dirigido por el músico Carlos Chávez con el apoyo de uno de los hombres de teatro más destacados del momento, Salvador Novo, a cargo del departamento de teatro.

Asimismo, la creación de Ciudad Universitaria representó el despegue institucional hacia una vida académica, científica y cultural, más intensa para la Máxima Casa de Estudios.

La UNAM: difusora de la cultura en América Latina

A mitad de siglo, la UNAM estrenó sus instalaciones del Pedregal y comenzó una vida nueva que favorecía entre sus habitantes relaciones de ciudadanía dentro de la gran polis del sur. La UNAM también ingresaba con este cambio de domicilio al tren de la modernidad.

La institución seguía cumpliendo con sus tres funciones sustantivas que la determinaron históricamente desde su refundación moderna con

Justo Sierra en 1910. La docencia, la investigación y la difusión de la cultura han sido las tres razones de ser de la Universidad.

En cada uno de estos renglones, la UNAM ha sorteado los avatares y los conflictos que le han acarreado factores tan evidentes como su rápido crecimiento poblacional, la manipulación frecuente de grupos de poder político y las innumerables crisis económicas del país, que han repercutido intensamente en el desarrollo armónico y eficaz de las funciones de la institución.

No obstante, la UNAM es hoy una de las universidades más importantes de México y de América Latina, donde se genera un porcentaje muy alto de investigación en sus distintos institutos y centros de investigación científica y humanística.

La investigación que se realiza en la UNAM cubre todas las áreas del conocimiento y se cultivan la mayoría de las disciplinas, ramas y especialidades de la actividad científica. Las ciencias exactas y naturales ocupan el 56 por ciento del universo de la investigación total que se realiza dentro de la institución (en contraste con el 25 por ciento en el nivel nacional). Le siguen en importancia las ciencias sociales con el 22 por ciento, proporción también superior a la nacional del 16 por ciento.¹¹

¹¹ M.G. Breceda, Adrián Chavero y otros. Ciencia y tecnología en México, IIEc, UNAM, México, 1989, p. 21

En el terreno docente, la institución registró en 1994 una población escolar total de 263,891 alumnos de todos sus niveles educativos; población que ha tenido acceso a una oferta cultural de la Universidad.

Asimismo, en el campo de la difusión de la cultura, --el que nos ocupa en este trabajo-- la Universidad siempre ha compartido con los habitantes de esta gran metrópoli los beneficios de la cultura a través de las múltiples actividades que organiza cotidianamente el subsistema de la Coordinación de Difusión Cultural, dependencia que hasta 1989 se llamaba Coordinación de Extensión Universitaria.

Esta tarea, consignada en la Ley Orgánica de 1945, ha estado en manos de distinguidas personalidades del mundo cultural de nuestro país, quienes han impulsado en distintos momentos la consolidación de instituciones tan representativas del quehacer cultural en la UNAM como la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM), Radio Universidad, Televisión Universitaria (TV UNAM), la *Revista de la Universidad de México*, el Museo Universitario del Chopo, el Centro Universitario de Teatro (CUT), el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y la Casa del Lago, por citar sólo algunas.

Justamente en esta última casa porfiriana, se fundó uno de los movimientos teatrales que analizaremos en este trabajo: *Poesía en Voz Alta*, movimiento que surgió bajo el auspicio del gran diseñador de la política cultural de la UNAM durante doce años: Jaime García Terrés, entonces director del Difusión Cultural.

Cabe precisar que actualmente la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM se ocupa de administrar las tareas de las siguientes dependencias: dos direcciones generales de medios de comunicación: Radio UNAM y TV UNAM; cuatro direcciones de actividades artísticas: Actividades Cinematográficas, Actividades Musicales, Teatro y Danza, y Literatura; cinco centros de extensión: Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE), Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE) -con una sede en San Antonio Texas y otra en Canadá-, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Centro Universitario de Teatro (CUT) y el Centro de Iniciación Musical (CIM); un Centro de Investigación y Servicios Museológicos y cuatro recintos para la difusión: Museo Universitario del Chopo, Palacio de Minería, Antiguo Colegio de San Ildefonso y Casa del Lago.

El teatro es la manifestación cultural que nos corresponde observar en este trabajo. Vayamos pues a las múltiples funciones del teatro universitario.

La búsqueda de un concepto: teatro universitario

En estos tiempos, cuando se venden empresas estatales y el Estado se retira paulatina, pero firmemente de las producciones culturales --entre ellas el teatro-- para dejarlas en manos de la empresa privada sujeta a la ley de la oferta y la demanda; el teatro que busca el arte, antes que la taquilla, vive y fructifica en los ámbitos universitarios.

Especialmente la UNAM --las universidades privadas no se distinguen por tener como prioridad el teatro y las universidades autónomas que

existen en cada Estado no se caracterizan por el auspicio y fomento de actividades teatrales, aunque cabe reconocer los esfuerzos que se realizan en algunas de ellas-- ha contribuido a la escena nacional con la oferta de un teatro que se realiza en el *campus* universitario por diversos grupos. En sus centros docentes prepara a jóvenes actores y directores de escena y en sus distintas salas y foros presenta grandes producciones que reflejan la investigación y la búsqueda de sus creadores.¹²

El espectáculo teatral dentro de la Universidad Nacional, en su época moderna, tuvo en un principio dos caras distintas. De un lado estaban aquellos espectáculos que muchos identificaban como productos del teatro universitario en los que participaban los actores y los directores profesionales más destacados del país.

Por otro lado emergía apenas el teatro estudiantil, al que nadie llamaba universitario, porque carecía de difusión entre la comunidad y sólo acudía a verlo un escaso público cercano a los actores que lo realizaban, en su mayoría estudiantes.

En esta época era natural que el teatro llamado universitario se realizara por actores y directores que no se habían formado dentro de la institución, ya que no existían dentro de la Universidad escuelas que lo ofrecieran.

¹² Víctor Hugo Rascón Banda. "Los tiempos del teatro universitario", *Escénica*, No. 3, enero-febrero, 1991, págs.12 y 13

La definición de lo que hoy algunos hombres de escena denominan como teatro universitario se formó progresivamente en la segunda mitad del siglo XX. Poco a poco la UNAM se convirtió en un lugar propicio para la experiencia teatral: en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras empezaron a enseñar teatro los principales dramaturgos mexicanos y en sus recintos culturales también se organizaron los grupos teatrales donde se habrían de formar los primeros directores y actores universitarios.

Esta labor de creación de cuadros de actores y directores de teatro universitario se consolidó con la apertura del Centro Universitario de Teatro (CUT) en 1962, que ha dependido de la Coordinación de Difusión Cultural; así como con la del Departamento de Literatura Dramática y Teatro, que depende de la Facultad de Filosofía y Letras.

La gran paradoja es que, con la infraestructura académica con que contaba desde entonces la Universidad, hasta la fecha el teatro universitario, que ha alcanzado tanto renombre dentro y fuera del país, no está hecho en su totalidad por elementos de formación escolar universitaria. Por ello, un intento de definición de lo que hoy es el teatro universitario no tiene que ver con la procedencia de los actores y directores, porque éstos van del teatro universitario al comercial y viceversa.

El concepto tampoco se limita al origen de las producciones, lo cual hizo suponer durante mucho tiempo que el teatro universitario era el que estaba hecho por universitarios y financiado por la Universidad. Se consideraba que todo espectáculo escénico que la Universidad producía y

presentaba, todo lo que tuviera el auspicio universitario y lo que se montara en instalaciones de la UNAM era el llamado teatro universitario.

En efecto, el teatro de la UNAM cuenta con un presupuesto que se renueva cada año --sin importar para ello el monto de las entradas en taquilla del año anterior-- que lo convierte en un teatro no comercial. Esta condición le permite generar un espectáculo menos simplista, un teatro de tesis, con mensaje.

Sin embargo, un acercamiento más profundo al concepto de teatro universitario, requiere tomar en consideración las manifestaciones teatrales públicas --los espectáculos teatrales que la Universidad ofrece abiertamente, ya sea en sus propios recintos o en otros con los que ha llegado a algún acuerdo-- y a los directores y actores universitarios.

La revisión profunda permite reconocer que el teatro universitario, más allá de su condición no comercial, es resultado del quehacer escénico que han realizado distintos grupos de creadores dentro de la institución a lo largo de su historia moderna. Es el legado de lo que cimentaron movimientos como *Poesía en Voz Alta* y *Teatro en Coapa*.

Por ejemplo, de *Poesía en Voz Alta* surgió la propuesta de un "teatro total" que vino a revolucionar verdaderamente el concepto del teatro en México y adelantó en muchos años las propuestas de otros países en este mismo sentido, de modo que los ojos del público se volvieron hacia la Universidad llenos de curiosidad.¹³

¹³ Héctor Mendoza. "El teatro en la Universidad Nacional",

Con dicha propuesta se dio inicio a lo que sería después el teatro colectivo, es decir, el teatro creado por todos sus participantes. Y así el teatro universitario se fue convirtiendo en algo vital, creativo; un teatro en constante movimiento. Asimismo, *Teatro en Coapa* representó la vertiente más importante de lo que hoy se conoce como el teatro estudiantil universitario.

Desde entonces el teatro universitario fue cobrando en el medio cultural una importancia enorme --dentro de la modesta importancia que el teatro en general tiene en nuestro país-- de modo que ha influido de manera decisiva, no sólo en el otro teatro, el de iniciativa privada, sino también enormemente en el cine y en la televisión de nuestro país.

El teatro universitario, como la misma Universidad Nacional, es un semillero de ideas de los hombres que lo conciben, "un gran laboratorio" donde se fabrican constantemente nuevos proyectos.

Dentro de la Universidad el teatro carece de los imperativos económicos que enfrenta el que realiza la iniciativa privada, y así como de las obligaciones que asume el teatro que realiza el Estado por medio del INBA, pero, como en otras disciplinas universitarias, está obligado por necesidad ineludible a la investigación y al trabajo experimental; éste es el camino que eligieron los creadores para el teatro de la UNAM.¹⁴

en *Universidad Nacional y Cultura*, (coord. Arturo Azuela) Porrúa-CIIH, México, 1990, p.151.

¹⁴ *Ibid*, p. 153

PANORAMA DEL TEATRO UNIVERSITARIO EN EL CONTEXTO NACIONAL DE MITAD DE SIGLO XX

Para llegar a la consolidación de movimientos tan importantes en la vida del teatro universitario como *Poesía en Voz Alta* y *Teatro en Coapa*, antes se manifestaron diversas inquietudes escénicas que dentro del contexto de la actividad artística de nuestro país, constituyeron paulatinamente las bases de un modo de hacer teatro que ya hemos definido en nuestro apartado anterior como "teatro universitario."

El teatro universitario y dos de sus movimientos más representativos, los mencionados en este trabajo, nacieron en un ambiente cultural y social que apoyó su consolidación.

El teatro mexicano comenzó a salir de su marasmo en la década de los años treinta del siglo XX. La época marcó el primer intento por hacer un teatro diferente al que se venía realizando en nuestro país: espectáculos donde importaba sólo la taquilla, comedias fáciles, melodramas y espectáculos de entretenimiento.

Al lado del teatro comercial y frívolo, la escena nacional en la década de los años treinta estaba dominada por las propuestas dramáticas que se referían a la Revolución. Este teatro se ocupó, después de la lucha armada, de hacer la crítica social y política del porfirismo y más tarde de los fracasos y las traiciones a la Revolución.

En contrapartida a este teatro didáctico, varios creadores comenzaron a manifestar inquietudes que pronto tuvieron eco en la escena nacional. Se trataba de un grupo de gente que haciéndose llamar "experimentales" tenían el interés de probar nuevas formas de expresión escénica y nuevos mecanismos de producción teatral que rompieran con las burocracias artísticas del teatro.

Se trataba de jóvenes creadores de la escena, autores, directores y promotores de teatro moderno que ofrecían propuestas alentadoras y frescas frente al teatro comercial de su época, petrificado en el melodrama del siglo XIX.¹⁵

Las figuras más sobresalientes de esa época experimental eran al mismo tiempo traductores, autores, actores, directores, críticos y funcionarios de teatro.

En el contexto de la política cultural, mientras los "experimentales" buscaban formas alternativas para llevar a escena sus propuestas teatrales, el Estado seguía sin prestar apoyo directo al arte teatral que aún era visto -- como en los mejores tiempos del porfiriato-- como parte del espectáculo y la diversión que siempre corrió a cuenta de empresarios privados.

Muy pronto los hacedores de teatro experimental aceptaron que necesitaban del mecenazgo para desarrollarse y, una vez fortalecidos, se convencieron de que el teatro debería tener un patrocinador que lo

¹⁵ Fernando de Ita (coord.). Teatro Mexicano Contemporáneo, FCE, México, 1992, p.46

sostuviera, de ser posible, con plena libertad para cumplir con su propósito de experimentación.¹⁶

Así que los llamados "experimentales" comenzaron a crear justamente cuando el Estado inició su participación en la producción artística nacional a través del patrocinio de las Bellas Artes.

En adelante, este movimiento abrió el camino para que la generación de creadores de la escena que se fortaleció a mitad de siglo consiguiera mejores espacios dentro de las instituciones subvencionadas por el Estado.

Teatro de Ulises

En pleno fervor nacionalista, durante los primeros días de 1928, comenzaron a reunirse en una vieja casona del Centro Histórico de la ciudad de México - calle de Mesones, número 42- "un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie, un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Antonio Caso, un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llamaba Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros..."¹⁷

¹⁶ *Ibid*, p. 47

¹⁷ Discurso que pronunció Salvador Novo en la inauguración de la temporada de Teatro de Ulises, citado por Begoña Pulido en "Un espíritu histriónico: Salvador Novo", *Escénica*, No. 3, enero-febrero, 1991, p. 95

Se trataba de una secta inesperada, una especie de sociedad secreta, con el mismo espíritu de las órdenes monásticas, sostenida por un pacto de inconformidad y cultura, que surgió aislada y representó el papel de precursora en este inconcluso drama de la renovación teatral.

Se llamaba *Teatro de Ulises*, un grupo de artistas e intelectuales que se complacían en ser considerados como *snoobs*, debido a su conocimiento de las vanguardias literarias, plásticas y teatrales de Europa y Estados Unidos. Con el apoyo y mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado formaron el primer grupo experimental del teatro moderno en México, en cuyos siete meses de existencia lograron el acceso del teatro mexicano al movimiento de renovación teatral que se estaba dando en otras partes del mundo.

Bautizaron a su círculo de fieles con el nombre de Ulises, porque en medio del costumbrismo teatral de principios de siglo, ellos se embarcaron hacia lo desconocido.

Este grupo de intelectuales inició el rompimiento de la anquilosada tradición del teatro decimonónico al llevar a escena propuestas de autores como Meyerhold, Piscator, Stanislavsky, Craig, Reinhardt; obras de O'Neill, Cocteau, Roger-Marx, Giraudoux, Pirandello y Strindberg.

Ante la temática nacionalista del grupo anterior, *Teatro de Ulises* propuso un sentido conceptual del teatro. A la influencia del teatro benaventino, automático y local, opuso la idea de un teatro universal compatible con el hombre y las verdades de nuestro tiempo. A los viejos sistemas, el redescubrimiento de que la representación es un conjunto de

problemas de la operación creadora, partes de la unidad, al servicio de la obra y de su credibilidad.

Participaban en el grupo los poetas Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo, los pintores Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano; los escritores Celestino Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano; los actores Clementina Otero, Carlos López Moctezuma y Stella India, y el director Julio Jiménez Rueda.

Fue la llegada de los poetas al teatro. Eran espíritus disidentes, ávidos de nuevas lecturas, nuevo repertorio, nuevo estilo de representación, que manifestaron su disposición para procurarse estos factores por sí mismos. Fueron todo, actores, escenógrafos, traductores, directores, guiados sólo por su instinto y su inteligencia.

El grupo inició sus funciones el 4 y 5 de enero de 1928 con el estreno de *Simili* de Claude Roger Marx, traducida por Owen y *La puerta reluciente* de Lord Dunsany, traducida por Enrique Jiménez Domínguez, puestas en escena que dirigió Julio Jiménez Rueda. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen representaron los primeros papeles. Con ellos, y en primer término, Antonieta Rivas Mercado y Matilde Ordaneta, Judith Ortega, Carlos Luquín y Rafael Nieto.

En el discurso inicial de la temporada, que duró siete meses, Salvador Novo explicaba: "Lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreverían a llevar a sus teatros porque comprenden que no sería un negocio para ellos."

Ese repertorio extranjerizante y falto de concesiones al gusto del público y al quehacer de los "profesionales" del momento, provocó un cierto escándalo. Las obras que se presentaron estaban más cerca de la poesía y la ficción que del realismo y el naturalismo de corte decimonónico al que estaba acostumbrado el medio teatral.

Se iniciaba una de las aventuras más audaces de nuestro teatro, descrita por el mismo Celestino Gorostiza: "El *Teatro de Ulises* respondió de tal modo a las inquietudes, a las aspiraciones, al gusto del momento, arrebató de tal modo el entusiasmo y la admiración de los sectores cultos y avanzados, provocó de manera tan perfecta las calculadas reacciones de indignación y escándalo; superó, en una palabra, con tantas creces el éxito previsto, que no le quedó más remedio que desaparecer. En México, el éxito en el teatro es algo tan extraño, tan difícil, tan remoto, que las raras oportunidades en las que acontece provocan de inmediato los celos, las envidias, las rivalidades de disgregación de aquellos que, precisamente por haberse unido, lograron conseguirlo."

En efecto, la experiencia del *Teatro de Ulises* que había iniciado un año antes -1927- con la creación de la "revista de curiosidad y crítica" *Ulises*, pronto se enfrentó a sus detractores.

La gente de teatro que no había sido invitada al proyecto y algunos periodistas, vieron al movimiento como una provocación extranjerizante, un entretenimiento elitista de *snoobs*, cosa de mafia, de catrines, de niños bien.

Los fundadores del *Teatro de Ulises* responden en *El Universal* del 30 de mayo de 1928 a las reacciones contradictorias que provocaba su trabajo. Dice Villaurrutia: "se ha unido gratuitamente a nuestro repertorio una fea palabra: vanguardia. Esta palabra corre el riesgo de quedarse súbitamente anticuada. Nosotros pretendemos dar a conocer piezas de teatro que los empresarios comerciantes no se atreven a presentar en México. Obras nuevas y vivas, en una palabra actuales, son *Ligados* de Eugene O'Neill y *El peregrino* de Charles Vildras del mismo modo que *Orfeo* de Jean Coteau y *Simili* de Roger Marx."¹⁸

Lo cierto es que a partir del advenimiento de *Teatro de Ulises* se percibió la inquietud ante el misterio escénico, luego de que en el ambiente teatral del país, la época de los autores españoles arrojaba saldos desfavorables, extravío del gusto, petrificación y anacronismo en la práctica escénica, exceso de caducidad que dificultaba en las compañías y empresas comerciales la incubación de un teatro abierto a nuevas influencias, a nuevos modos y maneras.

Los nuevos comediantes se rebelaban ante el acartonamiento interpretativo, el estreno semanal, el uso de apuntador, los falsos decorados, el mal gusto del mobiliario, la jerarquización de los papeles, la tiranía del primer actor, los sistemas obsoletos de maquillaje e iluminación, la inclusión de los números musicales y del espectáculo lírico como géneros teatrales.

El nuevo modo de hacer teatro, que fomentaron los integrantes de *Teatro de Ulises*, motivó la mejoría del repertorio de las compañías, la

¹⁸ *Ibid.*, p. 97

modernización de los mecanismos de producción y la actualización de los métodos de actuación. De este modo, el *Teatro de Ulises* terminó por influir en el teatro de su época y se convirtió en el paradigma del teatro experimental, que tuvo en adelante una gran cantidad de seguidores.

Rodolfo Usigli: un caso aparte

En este capítulo de la escena nacional, fue muy importante la presencia del maestro Rodolfo Usigli -a quien se asocia en ocasiones con el grupo de *Los Contemporáneos*- quien con su teoría y su obra construyó los antecedentes y cimientos del teatro nacional mexicano; el teatro de autor.

En la cátedra activa que impartió el maestro Usigli durante treinta años en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México se formaron los mejores autores de la generación de los cincuentas. Destacó el trabajo de Emilio Carballido, Luis G. Basurto, Jorge Ibargüengoitia, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Hugo Argüelles y Héctor Azar, entre otros.

Además, en el terreno de la práctica teatral hay que recordar que Usigli, con su obra *El gesticulador*, dio la primera batalla frontal del teatro contra la censura; inició la crítica al sistema político en los escenarios, y escribió, en suma, una de las obras modelo del teatro nacional.

Lo experimental en la escena universitaria

El teatro experimental que propusieron por primera vez *Los Contemporáneos* desencadenó en el ambiente escénico nacional una serie de propuestas teatrales que también encontraron cabida en el ámbito universitario.

El primero en contagiarse de aquel entusiasmo fue Julio Bracho, quien en 1931, subsidiado por la Secretaría de Educación Pública, fundó un grupo llamado Escolares del Teatro en el que le dio mayor importancia al director y a la profesionalización de los actores. El proyecto tenía el objetivo de la difusión cultural para educar a un público mayor dentro de una nueva sensibilidad artística.

Las obras se presentaron en una pequeña sala de la Secretaría de Educación Pública, llamada Orientación, y se montaron obras de Strindberg y Jean Cocteau. Ahí surgieron actrices como Isabela Corona y Clementina Otero, actores como Carlos López Moctezuma y Carlos Riquelme. Poco después, Julio Bracho convenció a la administración de la Universidad, en 1936, para que fundara una pequeña compañía de teatro con el mismo interés de repetir la experiencia innovadora del *Teatro de Ulises*.

Para su fundación, Julio Bracho contó con el apoyo del rector Luis Chico Goerne y de los funcionarios que entonces manejaban los aspectos sociales y culturales de la Universidad, Salvador Azuela y Manuel Moreno Sánchez entre otros, así como de personalidades literarias como Elena Garro.

Ya como director de teatro en la Universidad llevó al Palacio de Bellas Artes *Las Troyanas* de Eurípides y *Los caballeros* de Aristófanes. La experiencia de Bracho fructificó después en el Teatro Orientación que se alimentó del grupo fundado por el propio Julio. Dicho movimiento, encabezado por Celestino Gorostiza, trató de llevar a escena obras de dramaturgos europeos, norteamericanos y sobre todo mexicanos como Carlos Díaz Dufoo, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza.

Con ese mismo interés innovador, en 1952 Carlos Solórzano se puso al frente de la Dirección de Teatro, institución que por iniciativa de Horacio Labastida, entonces director de Difusión Cultural, se fundó para difundir las obras más importantes del repertorio teatral clásico y moderno en la Universidad.

Solórzano creó el Teatro Universitario, una compañía que realizaba sus actividades con el respaldo económico, en un 50 por ciento, de la Universidad y el otro 50 por ciento de un patronato formado por personalidades interesadas en fomentar el buen teatro.¹⁹

La idea original del proyecto consistía en atraer la atención de los profesionales y estudiantes hacia el teatro, justificando su denominación de Teatro Universitario en su sentido más amplio. Solórzano creó un movimiento representado por autores, directores y actores jóvenes que parecía destinado a establecer esa comunicación indispensable entre los que hacen el teatro y sus espectadores.

¹⁹ Carlos Solórzano. Testimonios teatrales de México, UNAM, México, 1973, p. 13

El Teatro Universitario pretendió, desde el principio, que quienes hicieran el espectáculo fueran conocedores de su oficio, profesionales capaces de representar una obra en lengua castellana con la misma claridad que las montadas en otras ciudades del mundo.

La primera obra ofrecida a este público fue *Que no quemem a la dama*, de Christopher Fry, traducida por León Felipe y representada en el Anfiteatro Simón Bolívar. "Con esta representación se inauguraba la institución profesional teatral de la UNAM, se daba a conocer en México al autor contemporáneo más importante de Inglaterra y se incorporaba al teatro un poeta de la lengua española que iniciaba con esta obra, en la madurez de su vida, una importante carrera teatral."²⁰

Más tarde, durante el rectorado del doctor Nabor Carrillo, se continuó impulsando el quehacer teatral. Durante algunos años fue posible presentar tres o cuatro espectáculos por año. Para los espectáculos se aplicaba un criterio ilustrativo, no sólo en lo referente al repertorio sino también en la elección de directores de escena, escenógrafos y actores. En lugar de contar con un personal fijo, se buscaba al más indicado para desempeñar una obra. Así se les dio oportunidad de participar en espectáculos de calidad a varios directores de escena, escenógrafos y actores.

El público comenzó a aplaudir los decorados y vestuarios de grandes figuras como Miguel Covarrubias, Miguel Prieto, Leonora Carrington, Rafael

²⁰ *Ibid.*

Coronel, entre otros. Y se daba a conocer, por primera vez, la capacidad de varios directores de escena que enriquecieron la vida teatral, entre ellos, los austriacos Charles y Luisa Rooner, el francés Gilles Chancrin, el chileno Alexandro, el argentino Francisco Petrone y el mexicano Antonio Passy.

Algunos actores y actrices, entre ellos, Maricruz Olivier, Carmen Montejo, Ofelia Guilmáin, Jacqueline Andere, Augusto Benedico y Antonio Passy, hicieron sus primeras representaciones importantes con el Teatro Universitario.

Cercano al movimiento de vanguardia, el Teatro Universitario dio a conocer en México, también por primera vez, los nombres de algunos autores importantes: Albert Camus, Eugene Ionesco, León Felipe y Michel de Ghelderode, entre otros; al mismo tiempo que convocaba a un concurso entre los autores nacionales de los cuales resultó triunfador Emilio Carballido.

Para las representaciones fueron habilitadas dos salas: la del Ródano y la del Seguro Social del Paseo de la Reforma, cedidas al Teatro Universitario por las autoridades de la Comisión Federal de Electricidad y del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Durante diez años en estas dos salas y en algunas otras de la ciudad (Teatro de Compositores, Teatro de la Esfera, Teatro Orientación), el Teatro Universitario llevó a cabo temporadas periódicas con el fin de crear un público capaz de sostener el funcionamiento continuo de un teatro de repertorio.

Hasta aquí, el teatro universitario emprendía apenas el vuelo hacia la renovación escénica. Después vendrían a continuar otros grupos de creadores con la búsqueda dramática.

Para llegar a una década

En la década de los cincuentas inició una intensa actividad teatral en nuestro país, lo cual representó un aliciente para quienes no veían en la escena nacional un futuro mejor o alternativo al ofrecido por el teatro comercial.

Al lado del teatro de entretenimiento, comenzó a fortalecerse una generación de artistas que mostraba su desencanto e irreverencia hacia lo establecido desde distintos espacios, pese a que la actividad política del país estaba bajo el control absoluto del partido en el poder.

El ambiente era explosivo, por lo menos en el terreno artístico. En el mundo de la plástica, por ejemplo, irrumpían las ansias de ruptura y de búsqueda frente al peso contundente de la Escuela Mexicana de Pintura.

Los nuevos artistas pugnaban, en un afán transgresor, por expresar hasta las últimas consecuencias sus inquietudes personales. Surgían jóvenes prodigiosos como Francisco Toledo, quien dejaba entrever una energía creadora en sus concepciones erótico-místicas. La precocidad de José Luis Cuevas mostraba ya su capacidad excepcional y obsesiva para el dibujo. Se sumaron Juan Soriano y Günter Gerszo. Manuel Felguérez y Lilia Carrillo regresaban de París empapados de un lenguaje abstracto.

Eran los tiempos de la Guerra Fría, México apenas ingresaba al llamado "desarrollo estabilizador". Miguel Alemán Valdés conducía un gobierno en el que se crearon justamente, dos instituciones que desde entonces son las principales difusoras del quehacer teatral en el país, además de las otras actividades artísticas que promueven: el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947 (INBA) y la Ciudad Universitaria, donde se establecerían desde 1954 las escuelas de la UNAM que se ubicaban en el centro de la ciudad, entre ellas las dependencias que se ocupaban de la difusión cultural.

En esa década de los cincuentas, la Universidad Nacional ya en Ciudad Universitaria se consolidó como una de las instituciones más importantes del país, no sólo en cuanto a la docencia y la investigación, sino también en lo que a difusión de la cultura se refiere.

La gran polis comenzó a poblarse y sus habitantes pronto encontraron rincones, espacios y recintos para disfrutar del teatro, la danza, la música y el cine.

Para el teatro en particular, la creación del INBA y la consolidación del proyecto de difusión cultural al interior de la UNAM representaron la plataforma de lanzamiento de los nuevos hacedores de teatro, dramaturgos, directores y actores, así como la oportunidad de hacer un teatro con intención artística, libre de las presiones de la taquilla.

De modo que la llamada generación de los cincuentas, piedra de toque en la formulación y práctica del teatro nacional, trabajó originalmente en recintos oficiales y en instituciones públicas, incluyendo las universidades de este tipo -fundamentalmente la UNAM- que se convirtieron en los principales "techos" políticos y financieros que albergaron al teatro producido sin fines comerciales.²¹

Asimismo, la apertura de dichas instituciones públicas en la difusión del quehacer escénico se dio justamente en un contexto de crecimiento urbano que resultó significativo para la nueva configuración física y social de la ciudad de México y del país entero. El crecimiento urbano de la ciudad de México, con sus edificios verticales que remitían a la llegada de la modernidad, y el fracaso del proyecto agrario de la Revolución, atrajo a grandes masas de gente de provincia que vino en busca de mejores oportunidades de vida.

Muchos de los emigrantes de provincia formarían más tarde el público que regresó a las salas de teatro después de los años cincuentas en busca de mejores espectáculos escénicos.

Entre esa gente llegaron a la capital, procedentes de varios estados de la República, algunos de los autores que harían más tarde el teatro mexicano: Luis G. Basurto, Rafael Solana, Elena Garro, Sergio Mañana, Emilio Carballido y Jorge Ibarguengoitia.

²¹ Fernando de Ita. *Op. cit.*, p. 47

Los creadores de los cincuentas

La coincidencia de distintos factores artísticos, sociales y políticos en algunas instituciones de cultura de nuestro país favoreció el desarrollo intelectual de un grupo de creadores de teatro que comenzaron a trabajar justamente bajo el respaldo de dichas instituciones durante la década de los cincuentas.

Sin embargo, para la consolidación de la llamada generación de los cincuentas, que habría de realizar el teatro de la época con un sello particular, tuvo que existir un grupo de maestros precursores.

Se trata de los primeros escritores que en los años cincuentas ingresaron a la experiencia escénica, entre ellos, Salvador Novo y Federico S. Inclán. Asimismo, Octavio Paz (1914), aún joven literariamente, iluminó la escena con su fina curiosidad como autor de una pieza simbólica, *La hija de Rappaccini*, -la única obra dramática que ha escrito el autor- puesta en escena en 1956, en la segunda función del mítico programa de *Poesía en Voz Alta*, uno de los momentos luminosos de los años cincuenta.

José Revueltas (1914), contemporáneo de Paz en el tiempo, pero no en la mirada social y política, escribió cuatro dramas y marcó el inicio de la segunda mitad del siglo XX, en cuanto a producción dramática se refiere, con su obra *El cuadrante de la soledad*, radiografía imaginaria de los bajos fondos de la ciudad de México, impresionante por su realismo.

En 1918 nacieron Luis G. Basurto, Ignacio Retes y Juan José Arreola. Luis G. Basurto trabajó como autor, actor, director e impulsor del teatro mexicano hasta su muerte, ocurrida en 1990.²²

Ignacio Retes escribió seis dramas y tuvo especial éxito con su obra *Una ciudad para vivir*, considerada por el crítico de teatro Fernando de Ita como una secuela en forma y contenido de la obra de Revueltas. Más tarde, este creador se dedicó a la dirección escénica, donde consiguió un lugar especial por el sello particular que le imprimió a su trabajo.

Juan José Arreola, indudablemente, ha sido en el terreno de la narrativa nacional un caso aparte. "*La hora de todos y Tercera llamada, tercera o empezamos sin usted*, sus dos únicas invenciones teatrales, prometían a un autor original, provocativo, fantástico."²³

A esta generación también correspondieron las aportaciones valiosas de creadores de escena como Edmundo Báez (1913) Margarita Ureta (1918), Antonio Magaña Esquivel (1909), Max Aub (1903), María Luisa Algarra (1916) y Carlos Solórzano (1922).

Estos protagonistas de la década de los cincuentas vivieron una historia de rebelión y desencanto sostenida por el espejismo del cambio. Unos autores sacaron a relucir las falsas apariencias de la sociedad provinciana, tras las que se escondía un mundo en descomposición; otros

²² *Ibid.*, p. 48

²³ *Ibid.*

descubrieron en los barrios proletarios de la ciudad el precio de la modernización, la realidad del "desarrollo estabilizador".²⁴

Los creadores de esta época, procedentes de la clase media, hicieron a través del teatro, la crítica, la epopeya y el retrato del sector intermedio entre la minoría privilegiada y la mayoría desposeída. "La realidad, los sueños, los mitos, la historia, el pasado, el presente y el porvenir de la clase media es el gran tema del teatro mexicano de los años cincuenta. Nunca antes, nunca después, hemos tenido una radiografía tan completa del modo de sentir, pensar, actuar, mentir, luchar, trepar y descender de nuestra clase media, en lo que al teatro se refiere."²⁵

Fundamentalmente, la importancia de estos creadores radica en que propiciaron el resurgimiento de un teatro nacional cuando en nuestro país sólo se ponían en escena, además de las comedias del teatro comercial de éxito probado en Europa y Estados Unidos, en el mejor de los casos, obras de los clásicos extranjeros.

Los dramaturgos de los cincuentas se aventuraron a escribir el teatro que habría de representar en adelante la piedra de toque para que se desencadenaran los distintos movimientos escénicos que revitalizaron el teatro nacional.

²⁴ *Ibid*, p. 60

²⁵ *Ibid*.

Sin duda, dichos autores fueron el puente entre el llamado teatro experimental de la primera mitad del siglo y el teatro que se realizó en adelante, que aún se sigue produciendo en distintos recintos universitarios.

Paradójicamente, lo que comenzó como una respuesta en contra del teatro "profesional" de principios de centuria, provocó la profesionalización de la actividad del teatro experimental.

Un hecho significativo es que a los primeros escritores que ingresaron a la experiencia escénica, anteriormente citados, se sumó una lista de jóvenes dramaturgos que transitaron por la cátedra que impartía el maestro Rodolfo Usigli en la UNAM, de quien recibieron la influencia de Chejov, Pirandello, Strindberg, O'Neill, Miller, así como una lección completa del teatro nacional.

La búsqueda del teatro nacional que comenzó en los recintos universitarios con gente como el maestro Usigli, pronto encontró sustento teórico en el mismo espacio geográfico de Ciudad Universitaria. También en los círculos universitarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM otros jóvenes filósofos, discípulos de los grandes maestros del exilio español, como José Gaos, emprendían una intensa reflexión sobre "el ser mexicano".

La segunda generación

En esta mitad de siglo tan fructífera para los autores nacionales emergió una segunda generación de creadores mexicanos: Héctor Azar, Hugo Argüelles, Maruxa Vilalta, Antonio González Caballero, Héctor Mendoza, Juan García

Ponce y Felipe Santander, entre los más notables, que también llegaron a la ciudad procedentes de la provincia.

Con la incorporación de autores como Héctor Azar y Hugo Argüelles al elenco estelar de la dramaturgia mexicana de los años cincuenta, se completa un grupo representativo -no generacional- de los autores mexicanistas, realistas y profesionales, cuya obra dramática y labor pedagógica fue, gracias a los cimientos que dejó el maestro Rodolfo Usigli, la base sobre la que se levantó el primer piso del teatro nacional.

Otra aportación importante de los creadores de los años cincuenta -- autores, actores y directores-- fue que atrajeron de nueva cuenta al público a las salas de teatro. El lavado de ojos que representaba la sucesión regular de propuestas escénicas en distintos foros llamó la atención del público. Las salas comenzaron a poblarse después de que el teatro, en la vida social y política del país, había tenido una presencia mínima.

La comedia y la tragedia volvieron a hacer acto de presencia en la vida cultural, gracias al esfuerzo del grupo de creadores e instituciones nacionales que comenzaron, en la década de los años cincuenta, lo que el maestro Héctor Azar ha denominado la recaptura del público perdido.

Este fenómeno, considera Héctor Azar, incentivó el redescubrimiento del teatro mexicano como elemento básico de comunicación pública y como recurso de educación de las mayorías.

Pronto aparecieron cobijados por distintas instituciones diversos grupos artísticos y culturales, por ejemplo, La Linterna Mágica del Sindicato Mexicano de Electricistas, bajo la dirección de Ignacio Retes; el Teatro de Arte Moderno, fundado por Jebert Darién y Lola Bravo; el Teatro Estudiantil Autónomo de Xavier Rojas; el Teatro de las Artes, después Teatro Reforma, dirigido por Seki Sano y Luz Alba; el Teatro de México, A.C. y el movimiento teatral auspiciado por el Instituto Mexicano del Seguro Social, por citar sólo algunos.

Más tarde se organizaron grupos teatrales dentro de las preparatorias, entre los que destacó fundamentalmente el *Teatro en Coapa. Poesía en Voz Alta* se sumó a esta lista de grupos fundados a mediados de los años cincuenta.

El resultado del trabajo de estos grupos era notable, sin embargo no tan masivo como siempre han deseado los artistas de la escena, porque es un hecho inevitable que las salas de teatro, sobre todo del experimental, pocas veces abarrotan sus taquillas.

Carlos Solórzano apuntaba que en la ciudad de México de principios de los años sesentas, con 5 millones de habitantes, era posible comprobar que durante diez años había existido un público para espectáculos de calidad que oscilaba entre 3 mil y 3 mil 500 espectadores.

El porcentaje, decía Solórzano, respecto a la población total de la ciudad, es evidentemente bajo: no es un secreto que la mayoría de esta población no está capacitada, económica o culturalmente, para asistir a un

teatro que pretende mantener un tono de estricta actualidad en su repertorio y sus procedimientos escénicos.²⁶

Debido a los altos costos que representaba, desde entonces, montar una obra de teatro, Carlos Solórzano consideraba que el teatro mexicano debería ser subvencionado necesariamente. Con ese entendido se abrió paulatinamente la Universidad Nacional a las manifestaciones escénicas que fructificaron de modo especial en sus diferentes recintos.

²⁶ Carlos Solórzano. *Op. cit.*, p.14

POESÍA EN VOZ ALTA

En la Casa del Lago del viejo Bosque de Chapultepec, comenzaron a reunirse en 1956 un grupo de artistas, escritores, pintores, poetas y actores con el objetivo inicial de recitar poesía en los jardines de aquella casa porfiriana que poco tiempo atrás había sido entregada a la Universidad Nacional por el gobierno federal.

Ahí se fundó *Poesía en Voz Alta*, un movimiento teatral universitario, auspiciado por la dirección de Difusión Cultural de la UNAM que entonces dirigía uno de los grandes constructores de la infraestructura y la política cultural de la Universidad: Jaime García Terrés.

A Juan José Arreola, a Jaime García Terrés o al doctor Efrén del Pozo, secretario general de la institución, tal vez a los tres, se les ocurrió organizar en la casa porfiriana espectáculos con poemas recitados a partir de una antología seleccionada por un director literario que sería primero Juan José Arreola y después Octavio Paz, convocando a otros jóvenes talentosos: un director, Héctor Mendoza; un pintor, Juan Soriano; un músico, Joaquín Gutiérrez Heras y varios actores, entre los que destacaron Tara Parra, Carlos Fernández y Juan José Gurrola. Al grupo se le unió también la pintora Leonora Carrington y el joven director José Luis Ibáñez.

Los integrantes del grupo, que quería experimentar con el texto y con la puesta en escena, a la larga pudieron rebasar estas expectativas, porque

también la escenografía se convirtió dentro de su trabajo en un hecho significativo con los diseños de Juan Soriano y de la misma Leonora Carrington.

El movimiento, tal vez la manifestación más alta de experimentación y de vanguardia escénica en nuestro país, para su fundador Juan José Arreola tenía como fin el de jugar limpio el antiguo y maravilloso juego del teatro. Esto quería decir que no iban a engañar a nadie y que renunciarían lúcidamente a la mayoría de los recursos técnicos que pervierten y complican el teatro contemporáneo.

Salvador Novo opinaba que se trataba de algo diferente y renovador en medio de la mercantilización que sufría el teatro nacional. Lo cierto es que este grupo de artistas interesados en el teatro vino a dar vida a la escena nacional con la recreación de textos dramáticos y la cuidadosa elaboración de movimientos de cuerpo y manejo de voz de los actores.

Poesía en Voz Alta, consideraba Héctor Mendoza, llegó para revolucionar verdaderamente el concepto del teatro en México y adelantó en muchos años las propuestas de otros países en este mismo sentido.

"Lo que se estaba proponiendo, aparentemente, era un teatro de director en contra del tradicional teatro de dramaturgo que se había venido haciendo en todo el mundo. El director se convertía, con su propia imaginación, en el autor del espectáculo y con ello creaba una posibilidad de ritmo escénico que no se había visto en el viejo teatro. Esto, naturalmente, como todas las cosas, tuvo sus abusos y se cometieron grandes errores.

"Pero la propuesta del teatro universitario no era realmente ésta. *Poesía en Voz Alta* abrió la posibilidad de la experimentación, del no conformismo, de la inquietud y de la búsqueda. Desplegó de pronto, ante los ojos de los jóvenes, primordialmente, la posibilidad de lograr lo imposible. Su propuesta concreta de un teatro total no era otra cosa que el símbolo de un teatro que podía hacer una y mil proposiciones. Un teatro cambiante con los tiempos; a veces anticipándolos, a veces explicándolos. Un teatro de estudiosos y rebeldes." ²⁷

Los espectadores de las primeras puestas en escena pronto se percataron del valor experimental de las propuestas. "De pronto --había Miguel Sabido-- me di cuenta que el director no tenía que buscar desesperanzado los textos y subtextos, que era algo más que una especie de maestro, de buscador de emociones en sus actores, también tenía derecho a crear por sí mismo. Fue esa libertad absoluta del director, que propuso *Poesía en Voz Alta*, la que había de ser la señal para que irrumpiera una concepción totalmente diferente del teatro en México." ²⁸

Breve historia crítica

Poesía en Voz Alta, hay que anticiparlo, fue un movimiento teatral relacionado constantemente con la polémica por la naturaleza de sus

²⁷ Héctor Mendoza. *Op. cit.*, p. 151

²⁸ Dolores Carbonell y Luis Mier Vega. Tres crónicas del teatro en México, Editorial Katún-INBA, México, 1988, p. 24

espectáculos que, si bien eran aplaudidos por el público, también causaban escándalo en un sector de la crítica periodística que veía con recelo el carácter experimental y lúdico de las propuestas escénicas del grupo.

Una mirada a los tiempos de *Poesía en Voz Alta* nos dice de modo sintético que el movimiento teatral floreció en la primera fase, trató de sobrevivir en la segunda y después murió. Durante sus ocho años de existencia (1956-1964) presentó ocho programas. La mitad de sus espectáculos fueron realizados en los primeros dos años, de 1956 a 1957 y la otra mitad se montaron con algunos obstáculos en intervalos esporádicos, entre 1957 y 1963.

Los programas de la primera fase, bajo la dirección de Héctor Mendoza, recibieron el apoyo económico total o parcial de la UNAM. Se trataba de *collages* dramáticos de materiales literarios de autores españoles, franceses y mexicanos, representados por actores jóvenes como juegos irónicos.

Los espectáculos de 1956 se produjeron con pequeños presupuestos y en teatros de condiciones técnicas más modestas a las que se utilizaron en 1957. Estos primeros montajes se presentaban una vez a la semana en el Teatro El Caballito; en cambio los producidos durante 1957 se presentaban diariamente en el Teatro Moderno.

En 1956, durante su primera época, *Poesía en Voz Alta* estuvo fuertemente influenciada por la presencia de Juan José Arreola, quien se ceñía al concepto original del proyecto. Las obras poéticas eran habladas y

representadas por un pequeño grupo de actores, lo cual trajo como consecuencia la controversia alrededor de los primeros dos programas.

Desde ese momento la crítica periodística hizo su aparición al cuestionar el valor social de los materiales literarios y al manifestar hostilidad hacia la existencia de cierta clase de intelectuales y artistas privilegiados con presupuestos universitarios.

Luego de su ruptura con Juan José Arreola, quien abandonó el grupo en 1957, Octavio Paz fue el único director literario y Juan Soriano el único escenógrafo del grupo.

Para la representación del tercero y cuarto programas, se introdujo en el grupo el concepto de la revista musical. Llamó la atención del público la puesta en escena de las obras de un dramaturgo y un poeta clásico español representadas en montajes satíricos que recordaban la lengua española original.

Los programas se montaron con declamación, canciones, danza y un énfasis en el espectáculo visual, con grandes y precoces repartos. Otra vez la crítica alegaban falta de respeto a los clásicos y antagonismo arrogante en los trabajos; algunos periodistas percibían cierto *snobismo* en los integrantes del grupo²⁹.

²⁹ Roni Unger. Poesía en Voz Alta in the Theater Of Mexico, Estados Unidos, Universidad de Missouri, 1981, p. 140

Los espectáculos de 1957 revelaron otro fenómeno de la crítica mexicana que, así como la denigración y el elitismo atribuido al grupo, estaba relacionado con los tiempos. La crítica comenzó a advertir en *Poesía en Voz Alta* una amenaza latente que tenía que ver con cierto miedo a lo desconocido o novedoso.

"Gran parte de esa amenaza tenía que ver con un sentimiento de inferioridad para admitir como superior a un grupo de individuos que crecían con carisma desafiante, espíritu libre y no comprometido y que podrían tener un efecto en la sociedad mexicana de los años 50".³⁰

La amenaza que se percibía fue real cuando el grupo abrió sus puertas al público, particularmente de estudiantes de la clase media que se multiplicaban en sus presentaciones.

En su segunda fase *Poesía en Voz Alta* mostró cambios. Los nuevos *collages* que presentaban no eran tan extensos, sólo obras singulares. José Luis Ibáñez, quien había sido asistente de Héctor Mendoza, ocupó el cargo de director de escena, cuando Mendoza se fue a Estados Unidos. Para esta segunda etapa Ibáñez dirigió tres programas y Diego de Mesa se ocupó de uno.

Durante el quinto programa, Octavio Paz se fue a Europa, al servicio exterior y dejó a Soriano como el único miembro original en la dirección del grupo. Se integraron actores jóvenes y también participaron algunos actores

³⁰ *Ibid.*

consagrados; y el grupo en un esfuerzo por sobrevivir, se abrió al patrocinio comercial.

Asimismo, la crítica se mostró más accesible con la puesta en escena del quinto programa, *Muerte en la Catedral* de T.S. Eliot, ya que la obra resultó comprensible e intelectualmente estimulante. La crítica estaba satisfecha porque la obra contaba con una escenificación interesante, aunque deseaban para el montaje una producción apropiada y un teatro comercial abierto al público en general.

Sin embargo, el sexto programa condujo a la crítica otra vez a la cólera. Algunos analistas de teatro percibían que el bienestar social se había visto amenazado con la puesta en escena de *Las Criadas* de Jean Genet, la obra de un autor homosexual y criminal.

El vestuario extravagante de *Electra* de Sófocles también contrarió a la audiencia de el séptimo programa y para el octavo, cuando *Poesía en Voz Alta* hizo un intento por revivir el pasado de su producción al montar en la Casa del Lago *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, el espectáculo no tuvo resonancia en la prensa.

Teatro o nada

Pero, ¿qué era lo que fascinaba a unos y encolerizaba a otros de este movimiento teatral?. Vayamos pues a la escena...

Poesía en Voz Alta inauguró su nueva forma de hacer teatro el martes 19 de junio de 1956 con un programa elegido por Juan José Arreola: *Egloga IV* de Juan de la Encina, así como una selección de pequeñas obras, *La farsa de Santa Susana*, de Diego Sánchez, *Peribañez* de Lope de Vega, *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca y al final presentó una escena, intitulada por la misma compañía: *El niño y el gato*.

El acercamiento al escenario en el primer programa era atípico en el teatro mexicano. La magia de la poesía y los elementos líricos estaban realzados. El grupo de actores entusiastas de Mendoza pudo descubrir su ingenuidad y la magia escondida en todas las cosas para jugar como niños en escena.

Héctor Mendoza hacía mancuerna con Soriano, quien le consultaba sus propuestas constantemente. Las escenografías de Soriano eran abstractas, con cortinas azules que formaban un ciclorama en lugar del tradicional foro de telones oscuros. No se utilizaban micrófonos para aumentar las voces de cantantes o actores, era evidente que los mismos actores realizaban tareas de tramoya cambiando de lugar los objetos o reensamblando diferentes combinaciones de bloques rectangulares pintados que representaban sillas, partes de casas y otros elementos.³¹

Para el primer programa, Soriano vistió a los actores con trajes y mallas del mismo color del foro, como si fueran parte integral del escenario en movimiento. Los hombres usaban camisetas y truzas, y las mujeres

³¹ *Ibid.*, p. 23

leotardos y mallas con círculos rojos alrededor de sus pezones, así como otros diseños de triángulos y puntos rojos en el cuerpo, lo cual era una amenaza para el México de los años cincuentas.³²

La música incidental del primer programa, obra del compositor Joaquín Gutiérrez Heras, estaba escrita para trombones, trompeta, oboe, percusiones, bajo y viola y basada en piezas clásicas inspiradas en el Renacimiento.

El segundo programa consistió en trabajos contemporáneos, traducciones que había realizado Octavio Paz de obras francesas del teatro del absurdo y la vanguardia: *El canario* de Georges Neveux, *Los apartes* de Jean Tardieu y *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco, así como *La hija de Rapaccini*, una adaptación del mismo Paz.

"El día en que nos íbamos a reunir en el teatro de *El Caballito* para decidir el cómo de su realización, Alice Rahon nos había invitado a Leonora Carrington y a mí a comer a su casa y ahí comentamos que decir sólo poesía era un absurdo y que tendríamos que hacer teatro o nada. Un teatro al servicio de la palabra, un teatro a base de piezas cortas que rescataran la poesía y en el que los actores estuviesen al servicio del texto y no viceversa". Habla Octavio Paz en una entrevista con la escritora Esther Seligson.³³

³² *Ibid*, p. 24

³³ Entrevista realizada por Esther Seligson a Octavio Paz, citada en Héctor Azar. Funciones teatrales, SEP-CADAC, México, 1982, p. 444

Para el segundo programa --recuerda Octavio Paz-- "yo había prometido escribir una obra y, después de mucho pensar con Leonora (Carrington), se nos ocurrió adaptar la historia de Nathaniel Hawthorne, *La hija de Rapaccini*, que escribí en 15 días. Escogí también otras piezas breves que traduje del francés: *El canario* de Georges Neveux, en la que actuaron Héctor Godoy, Rosenda Monteros, Tara Parra, Manola Saavedra y Carlos Castaño; *Los apartes* de Jean Tardieu, con las actuaciones de Tara Parra, Eduardo Mc Gregor y Juan José Arreola."³⁴

En *La hija de Rapaccini* actuaron María Luisa Elio, Carlos Fernández, Ana María Hernández, Eduardo Mc Gregor, Manola Saavedra y Juan José Arreola como Rapaccini. La presentación en el programa de mano la hizo Carlos Fuentes y la dirección estuvo a cargo de Héctor Mendoza, quien entonces estaba muy influido por el realismo norteamericano de Miller, Tennessee Williams y también por Chejov.

Para la obra de Octavio Paz, Leonora Carrington diseñó un exquisito y delicado escenario surrealista. Una plataforma de madera decorada con flores y animales sugería la cama de la muchacha; otra madera elevada y decorada proponía la entrada a la vivienda del muchacho. El espacio escénico era adornado especialmente con flores y animales, elementos que fueron criticadas porque impedían la acción de los actores.

La música para el segundo programa, así como la del primero, fue escrita por Joaquín Gutiérrez Heras para un pequeño número de

³⁴ *Ibid.*

instrumentistas. El compositor escogió la flauta, el clarinete, el chelo, el arpa y la viola para recrear un ambiente delicado en torno al tema del amor.

Algunos críticos dijeron que la producción de esta obra no correspondía al maravilloso lenguaje y la exquisitez poética del texto. La escenografía, el vestuario, la música, la dirección y la actuación eran buenas, pero no encontraron punto de unión.³⁵

Para el tercer programa *Poesía en Voz Alta* ya había tenido algunos cambios. Gutiérrez Heras se fue a Europa y dejó a Leonardo Velázquez en su lugar. La compañía no tuvo éxito en Guadalajara y Arreola dejó el grupo después de un conflicto con Octavio Paz.

El tercero y cuarto programas fueron presentados en el Teatro Moderno. Octavio Paz quedó al frente de estos programas y se propuso llamar la atención, no sólo del público culto, sino de un público mayoritario.

El tercer programa fue configurado con base en adaptaciones del teatro clásico español bajo la forma del *Music Hall: La cena del Rey Baltazar*. auto de Calderón de la Barca, escenificación no muy afortunada por tratarse de un tema alejado de nuestra realidad; fragmentos de *El libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, que fueron todo un éxito, divertidos, jocosos con los actores en pijama y la aparición en la última parte de los instrumentos musicales diseñados por Soriano con formas vagamente sexuales.

³⁵ Roni Unger. *Op. cit.*, p. 39

Por primera vez los intocables clásicos eran adaptados bajo la forma de la comedia musical, lo que acabó de alarmar a la crítica del momento. En el auto sacramental se usaron, por ejemplo, guacales como escenografía. El vestuario consistía en túnicas negras, cafés y grises de diferentes diseños. Sin embargo, la obra fue criticada por aburrida y porque los actores no decían los versos de Calderón con habilidad.

Con *El libro del buen amor*, Paz había concebido una obra moral y subversiva con ironía y humor. La obra incorporaba canciones, danza, acrobacia, diálogos y coros, acompañada por la festiva y satírica música de Velázquez. Soriano usó el ciclorama al fondo y vestidos que rememoraban las pijamas chinas con diferentes diseños.

Este fue uno de los grandes momentos del grupo. Leonora Carrington propuso que el público se pusiera máscaras, pero no hubo dinero para proveerlo de ellas.

Después del tercer programa sobrevino una crítica aguda a la Universidad en cuanto al uso del presupuesto para las producciones que hacía ese grupo de artistas en el teatro.

La prensa, comenta el mismo Octavio Paz, "estaba en contra nuestra; los críticos mantenían hacia el movimiento una política constante acusándonos de inmorales y ofensivos. La UNAM misma -añade Paz- acabó por negarnos su apoyo financiero y tuvimos que recurrir a subsidios de

particulares. Así, pusimos lo de Quevedo, y todo un programa con obras de Elena Garro: *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas...*" ³⁶

El cuarto programa dio a conocer al público mexicano la obra de la joven narradora Elena Garro. Se presentó primero *Andarse por las ramas*, después *Un hogar sólido* y, *Los pilares de Doña Blanca* al final. Asimismo, en este programa *La vida airada*, era una insolente, impúdica, poética y satírica obra compuesta con base en cinco trabajos de Francisco de Quevedo y Villegas; tres bailes o danzas, un diálogo y un entremés.

Esta selección del poeta español del siglo XVII, con Héctor Mendoza en la dirección, se representó en la calle y en un prostíbulo contemporáneo, para encontrar una liga con el mundo moderno. Se trataba de un ambiente habitado por prostitutas y personajes sórdidos del mundo subterráneo.

Entre 1957 y 1959 *Poesía en Voz Alta* produjo su quinto programa después de que Mendoza dejó la compañía y su asistente, José Luis Ibáñez, como nuevo director de escena, seleccionó las obras.

Ibáñez escogió *Muerte en la Catedral*, obra de T.S. Eliot traducida por Jorge Hernández Campos, que fue presentada en los jardines de San Angel Inn. Los jardines se conservaron intactos, para el montaje sólo se iluminaron y se agregaron gradas descubiertas.

³⁶ Entrevista a Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 151

En esta puesta en escena se advirtió la diferencia de estilo de dirección entre Mendoza y José Luis Ibáñez, éste era más atento a los valores literarios, se concentraba en las palabras, las frases y la entonación.

Las Criadas de Jean Genet, el sexto programa del grupo, se estrenó el 24 de julio de 1959 en el Teatro Fábregas y fue financiado por un productor particular, León Davidoff.

Fue el primer programa en el que no participó Octavio Paz, además del primero, propuesto por Arreola. En este montaje Nancy Cárdenas fungió como asistente de dirección e intervinieron sólo actores reconocidos que ya habían protagonizado obras del teatro comercial, tales como Rita Macedo e Isabela Corona.

Para esta producción Soriano mezcló el maquillaje natural y los típicos y singulares estilos del vestuario realista, combinado con una escenografía realista y abstracta a la vez. Las criadas vestían trajes café oscuro. Los muebles eran rectangulares al estilo de Luis XV con una estructura expresionista.

El séptimo programa fue una producción comercial, representada en el Teatro Sullivan y producida por el mismo León Davidoff. Se trataba de *Electra* de Sófocles, estrenada el 16 de abril de 1960 y clausurada en mayo de ese año por razones financieras.

En *Electra* los actores eran reconocidos, excepto Amparo Villegas, estaba Ofelia Guilmáin, Raúl Dantés, Antonio Alcalá, José Carlos Ruiz, Ketty Valdés y Alicia Quintos.

El octavo programa, *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, se estrenó el 23 de agosto de 1963 y concluyó el 27 de septiembre. *Poesía en Voz Alta*, en un afán nostálgico, persistió con esta obra de Lope de Vega en la primera fase de su creación como grupo experimental.

La moza del cántaro, para Juan Soriano fue su más completa realización. La producción llegó a concretar lo que Soriano consideraba como el objetivo de *Poesía en Voz Alta*: servir al poeta, al poner el mayor énfasis en el lenguaje.

Durante casi ocho meses los actores fueron entrenadas en el aspecto teórico y práctico del verso para contar sílabas, hacer pausas y provocar las emociones que conlleva el lenguaje.

Todos los aspectos de la producción estaban cuidados, la escenografía, la música incidental y renacentista de flauta de Raúl Cosío, así como el vestuario.

En esta puesta en escena a José Luis Ibáñez se le presentó un problema estético. Nada más había una entrada al escenario que estaba muy cerca del público y, como muchos versos se referían a la belleza de los personajes, el público vería muy de cerca a los actores (muy buenos pero no precisamente bellos). Ese pequeño problema Soriano lo resolvió al ponerles máscaras con

velo a los actores, lo cual tenía un efecto especial, pues se veía que les brillaban los ojos...

Los velos causaron incomodidad entre los actores. Soriano explicó que la cercanía del público en el foro de la Casa del Lago podría destruir la imagen creada por los versos de Lope de Vega al ver los verdaderos rostros de los actores.

Poesía en Voz Alta, con esta última puesta en escena cerraba, amparada en el mismo Lope de Vega, su ciclo de vida. Así concluyó con su octavo programa el 24 de noviembre de 1963.

A la distancia

El valor que *Poesía en Voz Alta* tuvo para la escena nacional fue apreciado, incluso, por uno de los críticos más duros que haya tenido el país: Jorge Ibargüengoitia. En un recuento realizado en 1963, el desaparecido escritor dijo desde las páginas de *La Cultura en México*: "*Poesía en Voz Alta*, con toda su pedantería, significó la aparición de una nueva libertad y la utilización de un talento que de otra manera nunca se hubiera aprovechado teatralmente. La empresa desapareció, pero dejó una huella imborrable y muy benéfica." ³⁷

Sobre la experiencia teatral, Octavio Paz refiere que a los integrantes de *Poesía en Voz Alta* les preocupaba una renovación frente al nacionalismo, al realismo comercial y al realismo socialista. Les interesaba también, en

³⁷ Dolores Carbonell y Luis Mier, *Op. cit.*, p. 68

relación a la generación precedente --la de *Los Contemporáneos*-- el problema de la esclerosis que sufrían los actores mexicanos y la retórica teatral.

El movimiento, dice Octavio Paz, fue una confabulación, entre escritores, pintores, compositores, directores y actores, con la intención de poner en escena el teatro de vanguardia y rescatar la tradición hispánica. Se trataba de un grupo inteligente y rebelde que debió enfrentarse a dos obsesiones reinantes: al realismo y al nacionalismo.

Sin *Poesía en Voz Alta*, apunta Octavio Paz, no se conciben muchas de las cosas del teatro actual en México, no sólo por haber postulado la experimentación a partir de la vanguardia, sino porque también experimentábamos con nosotros mismos, siempre al servicio del teatro.³⁸

Los Contemporáneos, considera el poeta, también realizaron una labor de renovación al querer poner a México al tanto de lo que en Europa se hacía (Bontempelli, O'Neill, Giraudoux, Cocteau, Lenormand) pero se ocuparon demasiado de las traducciones. Villaurrutia y Gorostiza intentaron un teatro distinto pero estaban muy influidos por los franceses, y además cayeron en el realismo mediocre.

Por otra parte, Paz es determinante al decir que Agustín Lazo, Rodolfo Usigli (seguidor de Pirandello y de Shaw) y Julio Bracho en la línea de las experiencias de Meyerhold y del expresionismo alemán, cedieron al teatro comercial y al realismo convencional, mientras que los integrantes de *Poesía*

³⁸ Entrevista a Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 444

en *Voz Alta* fueron más caóticos y aventureros; querían constituirse en su propia vanguardia y, sobre todo, en una escuela del bien decir poesía en voz alta para revalorar la palabra y hacer del texto el centro del espectáculo.

Cabe señalar que la idea inicial de Juan José Arreola era tener a unos recitadores con vestuario que dijeran poesía todo el día, recuerda Héctor Mendoza. "A mí me chocaba, sentía que los declamadores habían pasado a la historia, que esto era un paso atrás. De tal manera que cuando Octavio Paz propuso que se hiciera teatro poético, yo aplaudía a rabiar. Esa fue la idea que funcionó, hacer un teatro poético y no sólo poesía dicha con escenografía, vestuario y luces..."³⁹

Lo que el grupo de creadores de *Poesía en Voz Alta* propuso en la década de los cincuentas y en adelante, para el director de teatro José Caballero, fue la continuación de esfuerzos anteriores, como el que realizaron los creadores del Teatro de Ulises. Para Germán Castillo, este grupo de universitarios obsesionados con la aspiración artística plantearon la propuesta teatral más respetable de nuestros días.

³⁹ Entrevista realizada a Héctor Mendoza en 1990 en el programa radiofónico número 25 de *Atrás de la Raya*. Este programa producido por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM se transmitió por Radio UNAM de mayo de 1990 a febrero de 1993. Salía al aire por 30 minutos, en una primera etapa, todos los sábados y después todos los miércoles a las 5 p.m. Se dividía en dos segmentos: historia del teatro universitario y hacedores del teatro. En distintas épocas fue conducido por Norma Garibay, Agustín Monsreal, Morelos Torres y Nadina Illescas. Los documentos que aquí se citan son versiones estenográficas de dicho programa y pertenecen al archivo del Departamento de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.

El actor y director Héctor Ortega considera que la pretensión de *Poesía en Voz Alta* fue el deseo de rescatar el texto, es decir, disponer la escenografía y la dirección en función de escuchar claramente lo planteado para recuperar la parte literaria de lo teatral.

Jesusa Rodríguez señala que *Poesía en Voz Alta* fue quizás la última manifestación de una alianza entre los artistas, los pintores, muralistas, escritores, que se unían con el fin común de la creación, cosa que en estos tiempos de individualismo reinante no ocurre.

De cualquier modo, apunta Antonio Magaña, *Poesía en Voz Alta* de 1956 a 1963 vino a socavar lo que se daba por establecido en el teatro. El proyecto de este movimiento universitario, representó en sí mismo la ruptura en muchos aspectos del hecho teatral. Héctor Mendoza recuerda que a pesar de trabajar en un escenario vacío no realizaba un teatro pobre, sino montajes verdaderamente ricos donde intervenían todas las artes y los actores.

La tarea de Héctor Mendoza era llenar el espacio. Pretendía que sus actores fueran también bailarines, saltimbanquis, prestidigitadores y actores. A esa forma de hacer teatro se refería el mismo Héctor Mendoza cuando hablaba del teatro total, la propuesta más importante de *Poesía en Voz Alta*.

Por ejemplo, en el primer programa de *Poesía en Voz Alta* cuando Héctor Mendoza montó el *Teatro breve* de Federico García Lorca, un texto que aparentemente no se podía poner en escena porque tenía más

acotaciones que diálogos, el director ilustró el texto como si se tratara de una tira cómica.

Esta ilustración del texto finalmente llevó a los directores de *Poesía en Voz Alta* a preferir obras cuya dramaticidad era cuestionable, hasta el grado de poner, por ejemplo, *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, o un auto sacramental de Calderón de la Barca.

Tomaron textos que eran válidos por sí mismos, al tiempo que se los podía ilustrar. Esa fue otra innovación escénica de *Poesía en Voz Alta*: el texto ilustrado, en lugar del texto hecho como una realidad.

En *Poesía en Voz Alta* también comenzó a darse un fenómeno muy importante que justamente encabezó Héctor Mendoza. El director se convirtió en un creador, después de haber tenido en la historia del arte escénico un lugar menor frente al dramaturgo. Mendoza comenzó por ilustrar los textos clásicos de una manera distinta a la tradicional. Después continuó profundizando en el texto acotando y añadiendo sus propias interpretaciones en medio o al final de los textos clásicos escritos en un español difícil de penetrar.

Actualmente el teatro universitario se ha diversificado enormemente, considera el maestro Héctor Mendoza. "Creo que hay algunos que, de forma inconsciente, siguen la línea de *Poesía en Voz Alta* y otros no, otros andan buscando nuevas propuestas. Lo que se ha vuelto como un sello o característica universitaria es la inquietud. No nos conformamos con nada. Siempre estamos en movimiento y viendo hacia otro terreno para explorar,

hacia qué otro panorama volver los ojos. Es un teatro inquieto. Esta sería la característica principal del teatro universitario que se resume en la falta de conformismo." ⁴⁰

Personajes

Poesía en Voz Alta fue quizá el lugar donde se realizó el más alto grado de experimentación teatral en México y donde se formaron importantes actores y autores, fundamentalmente directores, entre los que sobresalieron José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola y Héctor Mendoza; este último fue el más importante promotor de lo que se denominó el teatro de director-autor.

Héctor Mendoza

Héctor Mendoza estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue becario del Centro de Escritores. Hizo estudios de teatro en Yale y cuando regresó de Estados Unidos se transformó en profesor y director de teatro.

Su carrera como dramaturgo se inició con uno de los grandes éxitos del teatro mexicano, *Las cosas simples*, en 1953. Mendoza escribió otras obras como *Salpicame de amor* y *Ahogados*. Desde 1960 es uno de los más importantes profesores de actuación, no solamente en la formación de actores, sino también de directores. Primero en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, posteriormente en la Facultad de Filosofía y Letras y después en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM.

⁴⁰ *Atrás de la raya*, 1991, prog. 46

Mendoza nació en un pueblito de Guanajuato que se llama Apaseo, a donde llegaba regularmente una compañía de cómicos. "Mis padres iban al teatro y llevaban a todo el familión... Yo veía aquello y me parecía verdaderamente maravilloso... Cuando nos trasladamos al Distrito Federal - tenía 6 años- no podía ir al teatro, mi familia era bastante pobre... Pero ya de adolescente, cuando entré a la secundaria, descubrí la forma de meterme al teatro sin pagar. Nos metíamos al teatro como aplaudidores. Nos dejaban entrar para que aplaudiéramos mucho en la zarzuela... Y finalmente vi *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, dirigido por Seki Sano. Fue catártico, y eso me hizo decidir que quería dedicarme al teatro."⁴¹

Su salto de dramaturgo a director de teatro fue totalmente accidental. "Nunca pretendía ser director, pero resulta que una vez que se me acabó la primera beca del Centro Mexicano de Escritores me fui a trabajar con Jaime García Terrés al incipiente departamento de Difusión Cultural de la UNAM, que estaba funcionando en Justo Sierra."⁴²

Ahí comenzó a promover los grupos estudiantiles de teatro y llamó a su maestro Enrique Ruelas para que dirigiera uno de estos grupos. Ruelas había aceptado pero nunca se presentó a ensayar. Entonces el grupo, que pertenecía a la Facultad de Arquitectura, quedó bajo la responsabilidad del mismo Héctor Mendoza, quien ya había estudiado actuación e incluso dirección con Fernando Wagner en la Facultad de Filosofía y Letras.

⁴¹ *Atrás de la raya*, 1991, prog. 79

⁴² *Atrás de la raya*, 1991, prog. 79

Dirigir no le resultó difícil, "supongo que lo habré hecho de manera enormemente rudimentaria, pero lo cierto es que asistieron personas de teatro, vieron la obra y me dijeron que no estaba nada mal. Entre ellos un maestro muy querido, que me protegió muchísimo: Salvador Novo, quien me dijo "esto desde luego es estupendo, tú eres director"⁴³.

Se trataba de *Las costumbres de antaño*, una comedia de Manuel Eduardo de Gorostiza, en la que, por cierto, debutó Juan José Gurrola como actor, que entonces pertenecía al grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura.

Inmediatamente después vino *Poesía en Voz Alta*, y los organizadores Juan José Arreola y Jaime García Terrés pensaron en Héctor Mendoza después de haber visto su primer trabajo como director con los muchachos de la Facultad de Arquitectura.

Al interior de *Poesía en Voz Alta*, Héctor Mendoza aportó una concepción distinta de decir las cosas, de estar sobre un escenario y de utilizarlo. Las primeras obras dirigidas por Mendoza estuvieron influidas por el sentido didáctico-crítico de Brecht, a quien le interesaba crear como expresión artística una distancia de las situaciones sentimentales.

⁴³ *Atrás de la raya*, 1991, prog. 79

En estos años mostró su dominio sobre el teatro de cámara y comenzó a "meterse con el texto", empezó a ilustrar los textos de una manera distinta a la tradicional.

El amor que tuvo siempre por el texto clásico y su afán porque el público se enamorara tanto de éste, lo llevó a concluir que a la gente le interesaban sus aportes al texto. La primera vez que lo hizo fue en *La dama boba* de Lope de Vega, donde alguna parte correspondía a Lope de Vega y otra al mismo Mendoza.

Dejó *Poesía en Voz Alta* para ir a estudiar en los Estados Unidos por dos años con una beca de la fundación Rockefeller. Cuando regresó se dedicó a dar clases en la escuela de teatro de Bellas Artes. Volvió a Casa del Lago casi al fin del movimiento de *Poesía en Voz Alta*, cuando ya estaba al frente de la casa Tomás Segovia, quien cedió el espacio a Héctor Mendoza para que trabajara con sus alumnos.

Mendoza comenzó a montar algunas cantatas de Fray Luis de León todos los domingos en la Casa del Lago, a las que sólo asistían los ajedrecistas de la casa. Después realizó teatro en un espacio que se fue acondicionando paulatinamente. "Llegaron Gurrola y José Luis Ibáñez - Juan José empezó conmigo en el grupo de Arquitectura y José Luis primero había sido mi asistente en *Poesía en voz Alta* y después se quedó como director- ellos dos y yo, cada uno con su grupo, empezamos a hacer competencias verdaderamente furiosas en Casa del Lago. Nos odiábamos,

nos poníamos arsénico en el café: era una lucha reñidísima, y fue también uno de los momentos más brillantes de *Poesía en Voz Alta*." ⁴⁴

Más tarde llegó a dirigir la Casa del Lago Juan Vicente Melo y con él se dio la temporada de oro de la casa. En esta época Mendoza dirigió *La buena mujer de Sezuan*, de Brecht, que presentó en la Casa del Lago a principios de los años sesentas, utilizando un espacio pequeño para narrar la historia trágica.

Su talento para manejar los grandes espacios deslumbró al público en 1966 cuando puso *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en el frontón cerrado de Ciudad Universitaria.

"Me puse a la tarea de hacer esa obra de Tirso de Molina, tratando de que un texto clásico en su integridad le llegara al público. Entonces lo llené de imágenes ultramodernas, música de los *Beatles*; los actores en patines pasando por todo el enorme espacio del frontón cerrado, escenografías que se armaban y desarmaban por los propios actores, saltos mortales, etcétera. De alguna manera todavía era *Poesía en Voz Alta*..." ⁴⁵

Después recibió la influencia de Grotowsky y se quedó con lo esencial de su sistema: ir a lo clásico, pero para apoderarse de su alma y no de su forma. Mendoza había presenciado el montaje que trajo a México el propio Grotowsky de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca.

⁴⁴ *Atrás de la raya*, 1991, prog. 81

⁴⁵ *Atrás de la raya*, 1991, prog. 83

A partir de 1966 adoptó obras clásicas para hacer con ellas espectáculos asombrosos, utilizando espacios diferentes, dando muestra de tanta imaginación y eficacia teatral como sólo uno de sus discípulos pudo tener: Julio Castillo. ⁴⁶

Todavía con la influencia de Grotowsky, Héctor Mendoza realizó un espectáculo llamado *Rezo* basado en un texto que se le atribuye a Eurípides e hizo su propio texto. Por primera vez trabajaba como dramaturgo y director. Lo siguiente fue otro espectáculo *In memoriam*, basado en los poemas de Manuel Acuña, en el que participaron sus alumnos más brillantes: Margarita Sanz, Julieta Egurrola, Rosa María Bianchi, Lucía Valles, José Caballero, José Luis Cruz y Carlos Mendoza.

El teatro de Héctor Mendoza, considera Gabriel Careaga, representa el más alto nivel de teatro universitario. Sigue siendo el mejor director de actores y su disciplina y obsesión por la calidad lo hacen ser uno de los pilares del teatro mexicano.

Juan José Gurrola

Gurrola pertenece al grupo de hacedores de teatro que se inició en la Universidad Nacional en 1958, cuando todavía era pasante de la carrera de arquitectura. Su intención fue renovar y experimentar en escena una

⁴⁶ Gabriel Careaga. *Op. cit.*, p. 97

búsqueda de la representación, utilizando nuevos espacios, por ejemplo casas, donde los espectadores tenían que seguir el espectáculo.

Su visión, apunta Gabriel Careaga, es urbana y su tema, desde 1958, año en que pone en el teatro de arquitectura de la UNAM *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, es la crisis de la familia. En 1960 deslumbró con *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder, donde se reveló como un gran director de teatro.

Su búsqueda, escribe Juan García Ponce, está encaminada a despertar antes que nada la relación entre ese espacio abstracto con una magia propia que es el escenario y el espectador. Y lo que le interesa es investigar qué efectos produce la comunicación de esa relación secreta entre la escena y el espectador, al ponerla en movimiento.

Hasta la década de los sesentas, hubo en las puestas en escena de Juan José Gurrola una frescura y un sentido del espectáculo y del texto, de lo moderno y lo tradicional, que resultaba asombroso y estimulante para el espectador.

Este modo de hacer teatro comenzó en *Poesía en Voz Alta*, allí se empezó a convertir la función teatral en una especie de arte total. Juan José Gurrola combinó lo lúdico con la agresión al público, experimentando con los espacios, con los textos, con la luz y con la actuación.

Uno de sus más bellos y originales espectáculos fue *Bajo el bosque blanco* de Dylan Thomas, que puso en 1962, en el anfiteatro al aire libre de Feliciano Béjar en San Angel Inn.

El propio Juan José Gurrola apunta que cada obra que ponía era contraria a la anterior. Por ejemplo, montaba algo de Ionesco, después de Dylan Thomas, más tarde *Los poseídos* de Dostoyevsky, después alguna obra de Robert Musil, luego una obra clásica. "No tenía, gracias a Dios, un tema. Esto hacía que todas mis puestas en escena fueran frescas. Era como tener una nueva mujer, algo más que maravilloso."⁴⁷

Juan José Gurrola siguió adelante en sus estupendos juegos teatrales con la puesta en escena de *Landrú*, opereta de Alfonso Reyes con música de Rafael Elizondo que montó en la Casa del Lago. Con *La cantante calva* en 1964, en la Casa del Lago, volvió a tratar la crisis de la pareja. El mundo de Juan José Gurrola se volvía cada vez más tenso y pasional.

Su siguiente puesta en escena fue la obra de Arthur Copit *¡Oh, papá! Pobre papá, estoy muy triste porque en el clóset te guardó mamá*. Paulatinamente Gurrola llevó sus experimentos a un callejón sin salida: *Nietzsche in the kitchen*, hablada en inglés y estrenada en el teatro del Zócalo, comenzó a mostrar un agotamiento de la vanguardia. Después, apunta Gabriel Careaga, tuvo dos arriesgadas y delumbrantes direcciones teatrales en: *El*, del poeta ee. cummings (1972) y *Roberta esta noche*, de Pierre Klossowski, (1975).

⁴⁷ *Atrás de la raya*, 1992, prog. 107

A partir de la obra *El*, del poeta ee. cummings, dice Careaga, Juan José Gurrola reveló su razón, su pasión, una violencia física y moral que expresa también como actor, director-autor, profesor y genio incomprendido.

Con *Lástima que sea puta* de John Ford, Gurrola llevó a su más alta perfección el manejo del espacio, el reto del texto literario convertido en teatro y la iluminación. En 1979, Juan José Gurrola inauguró el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la UNAM, cuando Guillermo Soberón era rector, con una obra del mismo Alarcón: *La prueba de las promesas*.

Juan José Gurrola forma parte de esa gran tradición teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México que dio fuerza, vitalidad, visión y sentido crítico al mundo y que son las bases, no solamente de la cultura teatral, sino de una sana vida cultural nacional.

Después de más de 30 años de trabajo teatral, dice Gurrola; "mi búsqueda no ha sido por el lado legítimo del teatro, la preocupación de lo que realmente sucede, como una actitud investigadora de este fenómeno.

"El teatro no existe, lo que existe es un milagro del ser para poder transfigurarse en otra persona, guiarse en otra persona, tomar otro espacio. Estar delimitado por otros ecos, transformarse a sí mismo en otro tiempo y en otro espacio y hacer que los espectadores borren en cierta manera su presencia patente para entrar a otro estado, quizá de sueño."⁴⁸

⁴⁸ *Atrás de la raya*, 1992, prog. 103

Su labor dentro del teatro ha tenido dos vertientes: el trabajo dentro y sobre el escenario con los actores, y su preocupación por la teoría teatral.

José Luis Ibáñez

En la década de los cincuentas, José Luis Ibáñez era un estudiante de contaduría de la Facultad de Comercio de la UNAM, sumido en el naufragio personal y existencial, que mitigaba con largas jornadas en las salas de cine. Hasta que llegó el momento en que decidió ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras en 1954 para estudiar letras españolas con especialidad en teatro.

La Ciudad Universitaria se acababa de inaugurar y el joven Ibáñez comenzaba a participar en las prácticas teatrales. Nunca había deseado ser actor pero intervino en una escena dentro del montaje de una obra de Orville que se presentaba en un festival universitario de teatro coordinado por Héctor Mendoza.

En esa puesta en escena *El gran Dios*, entabló amistad con Mendoza y comenzó a realizar tareas como ayudante del director del grupo, que era Allan Lewis, quien más tarde le dio a dirigir la obra *Tartufo* que él no podía dirigir por compromisos profesionales.

Con un año y medio de estudio Ibáñez ya dirigía. Debutó como director al mismo tiempo que Héctor Mendoza, en un teatro que estaba en el sótano del edificio de Recursos Hidráulicos de la calle de Lafragua. Héctor

Mendoza ya era un autor conocido y premiado, pero esta vez dirigía por primera ocasión.

Pocos meses después se integró *Poesía en Voz Alta* y José Luis Ibáñez ingresó como ayudante. Ahí se acercó a Octavio Paz, Juan Soriano y Héctor Mendoza. La salida de Mendoza del grupo le abrió un compromiso de trabajo muy importante.

Su relación con el teatro clásico comenzó a ser un gusto y una atención obsesiva. En *Poesía en Voz Alta* comenzó a tomar a los clásicos como música. Es memorable la puesta en escena de *Las criadas* de Jean Genet en la que participaron Ofelia Guilmáin y Rita Macedo, con la escenografía de Juan Soriano.

Entre otras cualidades profesionales, José Luis Ibáñez goza de la de ser un director de escena que siempre se ha arriesgado a enfrentarse con obras clásicas como *La vida es sueño* -que la conoce al pie de la letra- o como el poema *Sueño* de Sor Juana, cosa que aprendió a hacer en *Poesía en Voz Alta*, donde "el poder abrir la boca y decir lo que es tuyo, aunque no necesariamente lo entendieras, era posible."⁴⁹

Por otra parte, su vida profesional también tiene el compromiso de la docencia. Ha impartido cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras y realizó un posgrado donde se comparaba a Shakespeare con los clásicos castellanos.

⁴⁹ *Atrás de la raya*, 1992, prog. 103

En su relación con el teatro hay un lado profundamente conocedor, cuando se trata de estudiar a los clásicos, compararlos, analizarlos, y otro inocente cuando los lleva a escena.

A José Luis Ibáñez le parece más fecunda y benéfica la reacción de quien, conociendo minuciosamente la estructura de la obra en su estado primero, quisiera alterarla porque la conoce y no por lo contrario. En ese sentido, José Luis Ibáñez considera que el contacto con los clásicos ha sido una revelación.

Dentro de *Poesía en Voz Alta* puso también *Muerte en la Catedral* de T. S. Eliot, con escenografía y vestuario de Juan Soriano, obra que marcó una época en el teatro mexicano. También fue memorable la puesta en escena de *La moza del cántaro* de Lope de Vega.

Ibáñez fue parte de esa generación de hacedores de teatro universitario que modificó al público mexicano y lo incrementó en las salas.

TEATRO EN COAPA

Teatro en Coapa, el último de los movimientos que abordaremos en este trabajo, nació por iniciativa de un grupo de alumnos de preparatoria, guiados por el entusiasmo de un joven director. Al lado de *Poesía en Voz Alta*, constituyó una de las manifestaciones teatrales universitarias más importantes, que dió origen a la gran tradición de teatro estudiantil que hasta hoy se practica dentro de la UNAM.

Impulsado por Héctor Azar, *Teatro en Coapa* se fundó en 1954 con alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria 5. La aventura teatral, espacio donde muchos estudiantes descubrieron el arte de la actuación, la dirección y la escenografía, culminó en 1964.

Al interior de este movimiento, además de definirse la vocación de uno de los grandes dramaturgos y directores de teatro universitario, Héctor Azar, también surgieron actores y directores como Rosa Furman, Martha Ofelia Galindo, Miguel Sabido e Irene Sabido.

El grupo se inició de un modo casual. Héctor Azar era un joven alumno de la Facultad de Filosofía y Letras que estudiaba Letras Españolas y Francesas en Mascarones, cuando Vicente Magdaleno lo invitó a impartir clases de literatura en la Preparatoria 5 que poco tiempo después se trasladaría a los terrenos de Coapa, en Tlalpan. Ya como profesor en la

preparatoria, Héctor Azar, formó un grupo de teatro motivado por el propio director de la escuela, Rafael Lara Navarro, y los alumnos.

Teatro en Coapa, aunque contemporáneo de *Poesía en Voz Alta*, poco tenía que ver con éste, de no ser por su misma raíz universitaria. Sin contraponerlos, ambos enriquecieron a su manera la escena nacional en la segunda mitad del siglo, con principios creadores que sólo fueron experimentados dentro de la Universidad.

Desde distintas perspectivas, ambos movimientos abrieron las puertas a un nuevo público ávido de formas alternativas de hacer teatro, basadas en la búsqueda, la investigación y la experimentación escénica.

Teatro en Coapa tenía un propósito específico. Héctor Azar ha explicado que al interior de este grupo, donde muchos jóvenes iniciaron su relación con el teatro, el objetivo consistía en realizar un teatro de búsqueda de valores para los adolescentes.

En efecto, Azar nunca se propuso formar actores profesionales, sino llevar el conocimiento escénico, el gusto por el teatro, a esa generación de jóvenes mexicanos -y a sus familias- que tenían una laguna teatral de 50 años.

Desde sus orígenes, la presencia del *Teatro en Coapa* estaba determinada por el sujeto-objeto de la relación teatral: el estudiante preparatoriano. El objetivo, considera Azar, era practicar el teatro para ser mejor persona, nunca buen actor.

Siempre se cuidó la dignidad y la calidad de las puestas en escena en lo que se refiere a escenografía y vestuario, pero el propósito del grupo era lograr un teatro de valores psicológicos. De ahí que el secreto de su éxito como grupo estudiantil radicara en "no tratar de que el actor interpretara el personaje como en cualquier obra, sino hacer que el papel se adecuara al estudiante."

Miguel Sabido, que entonces era un adolescente interesado en la dirección escénica, recuerda que "primero nos reuníamos y Héctor Azar nos ponía ejercicios, después él hacía especialmente la adaptación para cada uno de nosotros, para el tipo de actor que ese año había en el grupo. Así, cuando había una actriz notable, como Martha Zavaleta por ejemplo, todo giraba en torno a ella. Esa gran receta se debió aplicar a todos los grupos estudiantiles. En lugar de hacer que los muchachos interpretaran a *Hamlet*, hay que escribir un papel idóneo para que ellos se diviertan, jueguen y disfruten del teatro." ⁵⁰

El ambiente que generó este movimiento invadió a muchos. Los estudiantes salían a escena disfrazados de Don Quijote o de Sancho y vivían los diálogos, mientras que los espectadores disfrutaban de la noticia literaria. El grupo generó tal entusiasmo entre la comunidad, que los profesores y estudiantes de la Preparatoria 5 recorrían con tambores y pancartas las calles aledañas a la escuela para ganar público.

⁵⁰ Dolores Carbonell y Luis Mier. *Op. cit.*, p. 3

Se lograron puestas en escena excelentes como *Picaresca*, por ejemplo, con la cual se creó el premio al teatro experimental Xavier Villaurrutia, que fue otorgado a *Teatro en Coapa* en cuatro ocasiones.

La labor del grupo resultó tan importante que por medio de la acción ininterrumpida de *Teatro en Coapa*, se conquistó dentro y fuera de la Universidad el aprecio y el reconocimiento al teatro experimental, entendido éste como teatro de búsqueda.

La lucha por un nuevo teatro

A finales de la década de los años cuarenta y con el apoyo de Salvador Novo, Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Enrique Ruelas, se crearon en la ciudad de México las dos escuelas que abrían de formar los cuadros básicos de un nuevo teatro: la Escuela de Arte Teatral del INBA y la carrera de Literatura y Arte Dramático de la UNAM.

Esta última se convirtió en el vivero de donde egresaron los directores, autores y actores que años más tarde fortalecerían los espectáculos del teatro universitario, que durante casi una década se presentaron al público capitalino en el legendario teatro El Caballito. *Teatro en Coapa* fue resultado de ese mismo impulso.

El grupo que había creado Héctor Azar fue de los más activos en la lucha contra el porrismo y la sordidez en la que se encontraba sumido el teatro universitario desde mediados de la década de los años cuarentas.

En esa época, la Federación Universitaria de Teatro Experimental (FUTE), integrada por un grupo de gangsters --coinciden en señalar Miguel Sabido y Héctor Azar-- que no deseaban que se hiciera verdadero teatro universitario, controlaba la actividad escénica en la UNAM. La situación era lamentable: apenas había unos cuantos grupos que andaban "a salto de mata", carentes de local, dirección congruente, repertorio o ideas que no fuesen mera "reproducción de otros grupos o imitación de las compañías profesionales."

En esos años, Miguel Sabido, que estudiaba teatro en Bellas Artes y había ingresado a la Preparatoria 5, cuando aún ésta se ubicaba a la vuelta de Mascarones, conoció a Héctor Azar y a Rosa Fourman, quienes eran profesores muy jóvenes y todavía estudiaban en la Facultad de Filosofía y Letras.

"México --continúa Sabido-- era una ciudad muy chiquita, muy bonita, vibrante. El medio intelectual estaba perfectamente relacionado. Los polos eran la Facultad de Filosofía, en Mascarones, y la Galería Excélsior, que dirigía Paco Zendejas. Fidel Castro vivía junto a la prepa y tomaba café con los alumnos. Héctor (Azar) nos daba clases de literatura y lo convencimos de formar un grupo de teatro porque había mucha efervescencia."

Al trasladarse la Preparatoria 5 a los terrenos de Coapa, las obras que los muchachos representaron al aire libre --como *Los cuatro doctores de la iglesia*, de González de Eslava, *El gran teatro de México*, compuesta con fragmentos de varias obras de los siglos XVI y XVII, y una adaptación de *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita-- pronto destacaron hasta

convertirse en el elemento aglutinador del movimiento teatral universitario que viviría sus mejores años en El Caballito, el teatro que estaba en la calle de Rosales, donde se revelaron algunos talentos como: Martha Zavaleta, Magda Vizcaíno, Miguel Sabido, Juan Felipe Preciado y el propio Héctor Azar. Ahí se presentaron obras como *El periquillo sarniento* y *La apasionata*, tragicomedia de Héctor Azar.

"Originalmente --confiesa Sabido-- el grupo se llamó Grupo Experimental de la Preparatoria Cinco, pero yo, que era un adolescente muy enloquecido, un día que llevé los programas a la imprenta, le cambié el nombre por el de *Teatro en Coapa*." ⁵¹

Teatro en Coapa y *Poesía en Voz Alta*, considera Esther Seligson, fueron dos movimientos que forjaron un teatro universitario, como un espacio idóneo, para la búsqueda y la experimentación de las más antiguas expresiones artísticas de la creación humana. Ahí arrancó el teatro universitario.

El teatro con estudiantes

El proyecto de *Teatro en Coapa* que abrió amplias posibilidades de desarrollo escénico para muchos jóvenes estudiantes surgió de la imaginación creadora del maestro Héctor Azar, en las clases de preparatoria, "como una mera necesidad de hacer que los temas tratados fueran posteriormente de mayor utilidad para el estudiante, la noticia literaria que la clase procuraba se

⁵¹ *Ibid*, p. 8

volvió un puro pretexto para tratar en ella los aspectos de la vida que más les preocupaban a los alumnos."

Así nació un "método de enseñanza" que consistía en estudiar a los autores y a sus obras de acuerdo con lo que pudieran contener de actual y vigente, referidos siempre a los intereses críticos del grupo de adolescentes que asistían a las clases.

A los pocos años de poner en práctica este método apareció, por una circunstancia fortuita, la posibilidad de "hacer teatro con estudiantes", y con ello el descubrimiento, para maestros y alumnos, del hecho escénico como tribuna máxima de formación e información audiovisual. El aula quedó superada para interesar al grupo estudiantil en los problemas de su comunidad a través de la representación de su problemática existencial.

Teatro en Coapa se convirtió en un foro para utilizar el arte escénico como un medio para penetrar en la realidad psicológica que abrumba al ser humano y en la condición sociológica que lo rodea. "El teatro estudiantil preparatorio ha de tener valores estrictamente psicológicos, de información y formación para el adolescente. El que practiquen los estudiantes de las facultades debe tener valores estrictamente sociológicos y supone la utilización de ese medio como una posibilidad para enviar mensajes extramuros, que trasciendan a la propia Universidad. Lo que se propuso en aquellos años fue precisamente la realización de estas dos grandes vertientes."⁵²

⁵² *Ibid*, p. 15

En el grupo de Coapa, sobre todo, se manifestó la importancia del grupo sobre el individuo. Los estudiantes se preparaban, "mediante el juego del teatro, para el juego de la democracia estudiantil dentro de la cual todos llegarían a sentirse necesarios, útiles, aunque no indispensables, dentro de la situación formativa que el teatro produce."⁵³

Con los alumnos actores, directores, escenógrafos, aclara Azar, el teatro no tenía el propósito de informar-formando, sino el de servir de vehículo de comunicación de los valores universitarios a los integrantes de la comunidad social donde se encontrara inserta el aula universitaria. Hacer trascender la noticia universalista, extramuros de la Universidad, con objeto de que recibieran sus beneficios las personas que no hubiesen tenido la fortuna de acceder a sus facultades.

El teatro con estudiantes de preparatoria, donde Azar puso en práctica su concepción inicial, después sirvió de base para diseñar la actividad teatral con estudiantes de grados académicos más avanzados.

Protagonistas

Héctor Azar

La figura de Héctor Azar apareció en la escena universitaria, cuando el joven estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras empezó a descubrir su vocación de poeta y después la de dramaturgo.

⁵³ Héctor Azar. *Op. cit.*, p. 79

En 1954 fue invitado a la Preparatoria de Coapa para impartir clases de literatura. Ahí creó un grupo de teatro estudiantil que funcionaba como parte de la formación de los estudiantes.

En *Teatro en Coapa*, con el entusiasmo de los preparatorianos, logró un público regular que también formaba parte del espectáculo. En 1963 fundó la Compañía de Teatro Universitario, la cual en 1964, obtuvo en Nancy, Francia, el gran premio mundial de teatro universitario, con la obra *Divinas palabras* de Valle Inclán, escenografía de Vicente Rojo y dirección de Juan Ibáñez.

En ese tiempo Héctor Azar, considera Gabriel Careaga, desempeñó una labor importante como promotor del teatro y creador, pero también mostró su faceta autoritaria y dogmática; el que se sentía perseguido, se transformó en perseguidor.

Héctor Azar ha sido un director-autor. Ha escrito sus obras y las ha dirigido él mismo tratando de ilustrar su propio texto, porque no confía en otro director. Como dramaturgo estrenó en 1964 *Olímpica*, en el teatro Arcos Caracol, dirigida por Juan Ibáñez. Una tragicomedia sobre los pobres de la ciudad de México, donde retrata hábilmente a las mujeres solitarias. *Inmaculada*, es otra tragicomedia escrita por él, que cuenta la historia de una mujer frustrada, viuda y virgen, que vive su soledad ocultándola en la fantasía.

Pero su obra de mayor aliento --considera Careaga-- la estrenó en 1980 en la Compañía Nacional de Teatro, *Las alas sin sombra*, una obra que reflexiona sobre la condición humana del mexicano, ese ser atormentado y humillado, opacado y desesperado que somos.

En 1973, Azar fundó la Compañía Nacional de Teatro del INBA, al mismo tiempo que dirigía el Teatro de la Universidad, lo cual le creó muchos conflictos y rencores.

En 1967 fundó también dentro de la UNAM, siendo director de Difusión Cultural Gastón García Cantú, el Foro Isabelino como parte del Centro Universitario de Teatro, que también se había creado por iniciativa de él, en 1962.

El espacio, diseñado por Mathías Goeritz, fue destruido en 1973 por un grupo de radicales de la Facultad de Filosofía y Letras --apoyados por el grupo de estudiantes del Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA)- para convertirlo, según ellos, en una expresión del "teatro revolucionario".

Este grupo, al mismo tiempo, se apoderó del foro abierto de la Casa del Lago. Dicho foro fue desmontado por fuerzas policiacas, con la aprobación de autoridades universitarias, el 13 de enero de 1996 ante la amenaza de que CLETA pretendía convertirlo en territorio zapatista liberado y foro Aguascalientes en apego a la política del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

A Héctor Azar le tocó dirigir una etapa importante del Centro Universitario de Teatro. Vinieron después otros directores como Héctor Mendoza y Luis de Tavira para hacerse cargo del CUT.

Héctor Azar dejó la Universidad y fundó, en febrero de 1975, el CADAC (Centro de Arte Dramático, A. C.), en un espacio de Coyoacán. En 1993 fue nombrado secretario de Cultura del gobierno de Puebla, que preside Manuel Bartlett, y esto ha hecho que delegue su trabajo en el CADAC a sus amigos más cercanos.

Hoy, dice Gabriel Careaga, nadie le puede negar a Héctor Azar el entusiasmo de ser un director autor de sus montajes y la pasión por el teatro que siente.

Miguel Sabido

Miguel Sabido era un adolescente cuando cursaba la carrera de dirección teatral en la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Al mismo tiempo ingresó a la Preparatoria 5 que se ubicaba en la colonia Santa María --cerca de Mascarones-- donde le dieron clases de literatura Héctor Azar y Rosa Furman.

Cuando la preparatoria se trasladó a Coapa, comenzó a colaborar como ayudante de director --con Héctor Azar-- en el grupo de teatro estudiantil que ahí se formaba.

Al ingresar a la carrera de Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, para su formación de director recibió las enseñanzas de Salvador Novo y Luisa Josefina Hernández. En la Facultad de Filosofía y Letras profundizó sus estudios sobre el pasado indígena de nuestro pueblo. Se dió cuenta de que los carnavales y las pastorelas, eran el gran teatro ritual popular mexicano.

En 1958 dirigió la quinta función de *Teatro en Coapa*. Puso un texto del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita y *La venganza del compadre*, de Héctor Azar. Ahí confirmó su vocación teatral como director, autor y promotor.

En 1963, fundó la asociación Teatro de México, junto con Lourdes Canales, Ernesto de la Peña e Irene Sabido. A la agrupación, que busca desde entonces las raíces culturales del teatro mexicano, se integró tres años después José Solé.

Desde que montó *El gran teatro del mundo* (1964) en la Iglesia de Tepetzotlán, Sabido ha señalado que su afán fue ritualizar el teatro, volver al acto mágico que comunica al espectador con un sentido armónico del universo. Regresar a la iglesia, a la gruta original, donde hay respuesta en la solemnidad de ámbito, en el eco de los altares.

Sabido ha hecho adaptaciones de textos populares y es uno de los directores que han retomado el género dramático religioso de origen medieval derivado de los autos sacramentales de Navidad que, en México se representaron a través del teatro franciscano --el nacimiento de Cristo y la

pasión-- para catequizar a los indios. En 1964 también presentó la *Pastorela de Metepec* como punto de partida para manifestar el encuentro de las dos culturas: España y México.

Una de las más brillantes puestas escénicas que Sabido ha dirigido fue, *Las tribulaciones de María Egipciaca*, primero en la Pinacoteca Virreyenal y, luego, en el teatro Xola. Es un monólogo que reconstruye la santificación de una mujer. En ella aparecen las voces anónimas de poetas del siglo XIV, mezcladas con las voces de Octavio Paz y San Juan de la Cruz.

Para el espectáculo, Sabido contó con la actuación de una de las más brillantes actrices del teatro mexicano, María Douglas, quien mostró su calidad actoral en movimientos y voz, a pesar de que ya estaba ciega y vivía una depresión permanente. Esta fue su última aparición deslumbrante porque poco tiempo después se suicidó.

"Aquí -dice Gabriel Careaga- habían aparecido ya todos los elementos y las características de Miguel Sabido, como director-autor. Ya sabía construir espectáculos verbales, simultaneidades, asociaciones libres y arbitrarias de textos provenientes de muchas épocas a los cuales unía, como el barroco en las pastorelas, como la poesía mística en *Las tribulaciones de María Egipciaca* o como el documento histórico en *Falsa crónica de Juana la Loca*."⁵⁴

⁵⁴ Gabriel Careaga. *Op. cit.*, p. 148

Dirigió *Falsa crónica de Juana la Loca* en 1985. Se trata de la historia de la reina Juana I de Castilla y los juegos de poder que se dieron a su alrededor entre su marido, su hijo y su esposo. La obra cuenta también los sucesos históricos que acontecieron en América durante su reinado: México había sido descubierto, conquistado y colonizado durante ese periodo.

Después de casi diez años de ausencia del escenario, Miguel Sabido volvió a montar *Falsa crónica de Juana la Loca* en el Museo Universitario del Chopo. En breve temporada, durante julio de 1995, presentó el espectáculo en toda la galería central del museo para inaugurar una serie de puestas que festejaron los 50 años del surgimiento de los primeros directores-autores.

CONCLUSIONES

Dos minutos de aplausos. Se abre y cierra, una y otra vez, el telón del teatro Juan Ruiz de Alarcón. Estamos presenciando el acto final del estreno de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

José Luis Ibáñez, uno de los directores de escena universitarios --que se formó dentro del movimiento *Poesía en Voz Alta*-- volvió a montar esta obra clásica, con la cual culminó el ciclo *Los grandes directores de teatro universitario* que la Dirección de Teatro de la UNAM presentó desde 1994.

Ese mismo 12 de julio de 1995, en otro recinto de la Universidad, el Museo Universitario del Chopo, Miguel Sabido --discípulo del maestro Héctor Azar y protagonista fundamental del grupo de *Teatro en Coapa*-- reestrenaba también su espectáculo *Falsa crónica de Juana la Loca*, después de 10 años de haberlo montado por primera vez en la galería central del mismo museo.

La coincidencia de ambos espectáculos, entre otros que ocupan la cartelera teatral del país, nos sirven para iniciar las conclusiones de nuestro trabajo.

El teatro nuestro de cada día que se presenta en los foros universitarios sigue viviendo, como en el principio de la historia de la humanidad.

En efecto, lo que aquí se ha narrado y recuperado, por medio de testimonios, ha sido la historia del teatro como arte de la representación, como el único medio de comunicación que nació en su forma ritual, antes que la escritura misma.

Este proceso ha sido toda una aventura. Una tarea que ha consistido en traer a escena, por medio de la recuperación de testimonios, una serie de imágenes y personajes para contar cómo fue posible el nacimiento de lo que hoy algunos incluso consideran como el desarrollo más importante del teatro en México: el teatro universitario; que por su compleja estructura casi ha llegado a ser una industria.

En el primer acto, el "milagro" escénico que implica la relación evidente, primigenia, de la comunicación y el teatro, aparece el ser humano realizando las formas de representación más primitivas, es decir, los ritos, como fenómenos concretos de comunicación; proceso social fundamental sin el cual no sería posible la existencia de los grupos humanos ni de la sociedad misma.

Este primer ser que se comunicaba cara a cara --a veces dirigido a un grupo-- creó el teatro ritual que entonces sólo necesitaba dos actores en movimiento, voz y luz, dentro de un ambiente solemne y ceremonial que separara al público "profano" de los actores, aislados en un universo sagrado.

El hombre primitivo comenzó a materializar las ideas abstractas de su universo mítico en representaciones rituales para comunicarse con sus semejantes y con su entorno natural y sobrenatural.

Teatro y rito eran una misma cosa. El hombre de las culturas más antiguas utilizaba estas artes representacionales como instrumentos de comunicación y como acervo cultural que transmitía de generación en generación.

De Occidente llegó, con el racionalismo griego y cartesiano, la división entre teatro y rito. En adelante, el arte de la representación continuó su desarrollo en el seno de la cultura y fue confiscado por los griegos en aquel antiguo mundo occidental. Los actores primitivos, inmersos en escenarios sagrados, cambiaron de vestimenta para iniciar la representación de la comedia, la tragedia y la farsa, en los edificios semicirculares y permanentes que construyeron los griegos y romanos. El teatro tenía ya un espacio para la representación.

Se trataba de la evolución del rito al teatro, de la intuición a la razón, del mito a la historia y del gozo comunitario a la serena contemplación individualista. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes consolidaron la tragedia y la comedia.

En esta marcha de la civilización, el teatro caminó de la mano de la historia y nuestro hombre-actor comenzó a vestir los ropajes adecuados al contexto histórico, social y político en el que vivía, a la hora de hacer alguna representación escénica. El teatro fue identificado como una manifestación

estética, un reflejo de la vida social. Como espectáculo moderno se convirtió en la dramatización de la sustancia social.

Desde entonces, el arte de la representación dramática unas veces se ha preocupado por la forma estética como mero solaz de los espectadores y otras, por la recuperación de su carácter ritual y como arte eficaz para la comunidad que busca observarse en la escena.

De ahí que el teatro haya tenido distintos momentos y funciones sociales: teatro pagano, teatro de juglares y trovadores, teatro de compañías errantes. En esa misma evolución histórica, más tarde, aparecieron durante los siglos de oro diversos autores que consolidaron al teatro, no sólo como un medio eficaz de diversión e instrucción, sino como una poderosísima herramienta de crítica social. El teatro moderno nació con la presencia de figuras prominentes tales como Stanislavsky, Meyerhold, Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Siguió la crisis mundial del siglo XX expresada en la obra de dramaturgos como son Federico García Lorca, Jean Genet, Eugene Ionesco y Samuel Beckett.

Este recorrido, a saltos mortales, por diversos momentos y escenarios de la historia teatral, permite comprender que lo que hoy observamos los espectadores de fin de siglo XX cuando asistimos a un espectáculo teatral, tiene detrás toda la historia de la humanidad.

El teatro no nació con la revolución industrial, ni en la Edad Media, tampoco cumple cien años como el cine, es tan viejo como la comunicación

humana y ha podido transformarse, adaptándose a todos los cambios de la civilización, la tecnología y la ciencia.

Es importante destacar que en el sentido estético, el origen ritual del teatro y su transformación histórica nos explican hoy en día, en cualquier escenario, una diferencia esencial en el espectáculo escénico: unos tratan de recuperar el carácter ritual y otros se preocupan por el espectáculo.

En un segundo acto, un vistazo al teatro mexicano, nos permite constatar que nuestro teatro, al igual que el teatro del mundo, tuvo un origen y un sentido ritual que se transformó. Después de la conquista y la colonización llegaron el teatro evangelizador y el teatro colonial.

Más tarde se constituyó una tradición teatral nacional a semejanza de la tradición española. Apareció en este recorrido el teatro de la Revolución y el que hicieron los jóvenes intelectuales llamados *Los Contemporáneos*, en el *Teatro de Ulises*.

La primera experiencia que recuperamos en este trabajo, como antecedente del teatro experimental y de búsqueda, fue emprendida por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. Tres personajes que sembraron el interés por mirar hacia afuera a la hora de hacer teatro para mostrar a la comunidad intelectual mexicana que hacían falta en este país nuevas formas teatrales, semejantes a las preocupaciones escénicas de Europa y de Estados Unidos, para salir de la desgastada tradición costumbrista.

Asimismo, se advierte cómo a mediados del presente siglo, cuando la sociedad mexicana vivía una profunda transformación económica y social, se experimentaban también grandes cambios en el terreno del arte teatral. En esta época, los grupos renovadores de la escena propiciaron el surgimiento del nuevo teatro, que nació en el contexto de la transformación de la sociedad campesina a urbana.

El desarrollo estabilizador, bandera del alemanismo (1946-1952) impulsó institucionalmente la cultura. En este periodo se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, con un departamento de teatro bajo la responsabilidad de Salvador Novo, artífice de muchos proyectos de renovación escénica.

En esta misma coyuntura, la Universidad se transformó. Su traslado a Ciudad Universitaria representó el despegue de esta casa de estudios hacia una vida académica, científica y cultural más intensa.

Así como se incrementó el nivel de la investigación científica y humanística y creció la actividad docente --aumentó la matrícula considerablemente-- en la institución, se comenzaron a crear una serie de instancias para la difusión cultural, que hasta hoy sobreviven. La Coordinación de Extensión Universitaria se fortaleció con la llegada de Jaime García Terrés, quien apoyó distintos proyectos, tales como la creación de un centro de enseñanza cinematográfica, la apertura de cineclubes, la *Revista de la Universidad de México* y Radio Universidad, entre otros.

En ese mismo contexto se abrieron distintos foros para la experimentación teatral. Bajo el cobijo de la institución aparecieron grupos que propiciaron el nacimiento del teatro universitario; aquél que como otras disciplinas universitarias está obligado por necesidad ineludible a la investigación y al trabajo experimental.

Un tercer acto nos lleva al *Teatro de Ulises*, movimiento que antecedió al medio siglo, lo cual significó la llegada y la aparición de jóvenes creadores, autores, directores; promotores del teatro moderno. En este periodo vale la pena destacar la obra del maestro Rodolfo Usigli, quien con su teoría y su obra construyó los antecedentes y cimientos del teatro nacional mexicano: el teatro de autor; personaje que dió también la primera batalla del teatro contra la censura.

Desfilan por la escena de aquel panorama nacional toda una generación de dramaturgos y creadores de teatro con nuevas propuestas que contribuyeron a consolidar y definir el teatro universitario.

Así, tenemos que la búsqueda de *Los Contemporáneos*, en *Teatro de Ulises*, contagió a Julio Bracho y a Carlos Solórzano, dos figuras indispensables para explicar el nacimiento del nuevo teatro universitario representado con esplendor al interior de *Poesía en Voz Alta* y *Teatro en Coapa*. Bracho y Solórzano crearon los primeros grupos de teatro universitario, difusores de las obras más importantes del repertorio teatral clásico y moderno, en tiempos en los que el público sólo tenía como alternativa el teatro comercial.

Esa sucesión de experiencias ofrecía al público propuestas escénicas que el teatro comercial no se atrevía a llevar a escena, con el interés de renovar el lenguaje teatral en todos sus niveles y aumentar la cultura y el acervo escénico de los mexicanos.

En los tres actos finales, aparecen los resultados concretos de la gran reforma nacional por un teatro moderno. *Los Contemporáneos* y su ruptura con el teatro decimonónico y la tradición nacionalista. Es decir, la llegada de los poetas al teatro y sus arremetidas escénicas contra el romanticismo, al dar a conocer a los autores del teatro moderno quienes brillaban en Europa: Meyerhold, Piscator, Stanislavsky, Roger-Marx, Pirandello y Strindberg.

El *Teatro de Ulises* removió al teatro nacional de su letargo. Cuando el movimiento alcanzó el clímax fue notable la mejoría del repertorio de las compañías, la modernización de los mecanismos de producción y la actualización de los métodos de actuación. Influyó al teatro de su época y se convirtió en el paradigma del teatro experimental, que tuvo en adelante una gran cantidad de seguidores. Este grupo, organizado como una secta de intelectuales, poetas y futuros dramaturgos, fue un modelo para el nacimiento de otros, como *Poesía en Voz Alta*.

Inicialmente, en torno a un hombre de letras, Juan José Arreola, se reunieron otros jóvenes escritores --el premio nobel de literatura Octavio Paz, Elena Garro y Carlos Fuentes, entre otros-- además de pintores y actores, para iniciar la manifestación más alta de experimentación escénica que se haya producido en la Universidad y en el país.

Este movimiento abrió la posibilidad de la experimentación, de la búsqueda, con su propuesta de un teatro total. Ahí, actores, pintores, directores y dramaturgos, tenían un mismo objetivo. Era una experiencia colectiva, tal vez, la más audaz, que formó a los grandes directores del teatro universitario. *Poesía en Voz Alta* rescató el texto y la voz del autor, del poeta; la escena volvió a cobrar vida con el movimiento de los actores, así como con la belleza y la creatividad de la escenografía que entonces realizaban dos artistas, hoy figuras prominentes de la plástica nacional: Juan Soriano y Leonora Carrington.

Ahí nació también la figura del director-creador de su propio espectáculo, después de haber tenido en la historia del arte escénico un lugar menor frente al dramaturgo.

En otro escenario del sur de la ciudad, y en ese mismo contexto, *Teatro en Coapa*, la veta del teatro estudiantil universitario, apareció con el objetivo de realizar un teatro de búsqueda de valores para los adolescentes que estudiaban literatura. Dentro del grupo, además de consolidarse la vocación de uno de los más grandes dramaturgos del teatro universitario y nacional, Héctor Azar, se utilizó al teatro como un medio para penetrar en la realidad psicológica de los jóvenes estudiantes y en la condición sociológica que los rodeaba.

Con objetivos distintos, ambos movimientos forjaron el teatro universitario, como espacio idóneo para la búsqueda y la experimentación de una de las más antiguas expresiones artísticas. La experiencia de estos

grupos está presente en muchas de las escenificaciones que ofrece la Universidad en sus foros cotidianamente.

Por ello, no es casual que la Universidad siga programando en sus recintos los espectáculos de los directores formados dentro de los dos grandes movimientos del teatro universitario a mediados de siglo: *Poesía en Voz Alta* y *Teatro en Coapa*.

Ambas experiencias teatrales, como lo ha demostrado la permanencia del quehacer escénico de la UNAM y su vitalidad constante, convergieron en la década de los sesentas para crear lo que hoy se conoce como teatro universitario.

El hecho de que la Universidad haya abierto sus espacios permanentemente --a partir de su época más moderna cuando se da el traslado de sus escuelas y facultades al territorio de Ciudad Universitaria-- a los grupos y personas quienes realizaron modos distintos de hacer teatro, desde *Teatro en Coapa* y *Poesía en Voz Alta*, la han consolidado como una institución productora del movimiento teatral más importante del país.

En efecto, el teatro de la UNAM, considerado como un servicio público de la institución, tiene un rasgo común: la pluralidad de sus propuestas y, sobre todo, el sello de la experimentación. Se ha ocupado de la renovación de formas, de la articulación de fronteras con otras artes, de la revitalización de lenguajes escénicos y de la indagación de nuevos códigos.

El espectáculo teatral dentro de la institución ha tenido diversas orientaciones: teatro de la palabra o de la imagen, teatro que vuelve la vista a Europa o hacia los clásicos, teatro que adapta novelas o dramatiza poemas, teatro de actor, de director y a veces de autor. Sin embargo, desde mediados de siglo, cuando aparecen los dos movimientos, aquí testificados y documentados, el teatro de la UNAM posee el gran valor de la búsqueda. Investiga desde entonces, fiel a los principios de la disciplina universitaria.

La Universidad cuenta con una infraestructura teatral muy importante, desde que construyó sus teatros del Centro Cultural Universitario: el teatro Juan Ruíz de Alarcón, el foro Sor Juana Inés de la Cruz y la sala Miguel Covarrubias. Foros bien equipados y dotados que se sumaron a los espacios que tradicionalmente la Universidad ya venía utilizando para la representación escénica, tales como el Museo Universitario del Chopo, el Palacio de Medicina, el Antiguo Colegio de San Ildefonso y otros que ha adquirido en tiempos recientes como lo es el teatro Santa Catarina de Coyoacán.

Desde la Universidad se impulsó la recaptura del público en esta misma coyuntura de mitad de siglo con los espectáculos que ahí se proponía y, hasta nuestros días, sigue siendo una de las instituciones más importantes en la generación del público asistente al teatro en esta ciudad.

En medio del teatro que realizan instituciones estatales --el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes-- y el teatro privado, está el modelo teatral universitario, que ha funcionado como un paradigma escénico. Dicho teatro, generado autónomamente,

rebasa sus límites territoriales y llega a un público conformado no solamente por estudiantes, maestros y trabajadores, sino por un público amante del teatro de calidad y no de complacencia.

El espectáculo escénico de la UNAM, calificado como paradigma en el modo de hacerse y de administrarse también, ha proporcionado al teatro comercial --incluyendo a la televisión comercial-- actores, escenógrafos y directores que se han formado en las cátedras de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras y en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

Asimismo, dentro de las universidades de provincia, las actividades teatrales tienen la influencia directa o indirecta, evidente o disimulada del teatro de la UNAM. Lo cual garantiza que mientras viva el teatro de la UNAM, existe la esperanza de la sobrevivencia de otros teatros universitarios, de acuerdo con las políticas culturales del país.

La Universidad ha sido desde entonces un lugar donde el espectáculo teatral es posible, a pesar de las repetidas crisis sexenales, de la austeridad y de los criterios tecnócratas que en los últimos tiempos han desplazado a la actividad cultural.

En el futuro habría que profundizar en el análisis de lo que hoy parece conformar una industria teatral universitaria y en sus aportes actuales a la escena nacional. Sin duda, la Universidad Nacional, actualmente, es la productora de la oferta teatral más importante del país. Sin temor por la taquilla, el presupuesto o la presencia de público --que ha asegurado ya

después de muchos años-- cotidianamente renueva la cartelera con propuestas de jóvenes autores, directores y actores. Asimismo mantiene sus principales teatros abiertos a los directores que aquí se formaron: Juan José Gurrola, Juan Ibañez, José Luis Ibañez, Héctor Mendoza, Héctor Azar, Ludwik Margules; todos ellos han montado espectáculos repetidas veces, dentro de la Universidad, en los últimos años.

Sin embargo, quedan muchas inquietudes por analizar. Por ejemplo, ¿cómo se han transformado los principios creadores del teatro que nació en la década de los años cincuentas?, ¿qué nuevos movimientos, personajes o grupos lo han alentado o lo han apartado de su rigor experimental?

Queda otra gran pregunta. ¿El teatro universitario se inclina hacia el puro espectáculo o intenta recobrar el principio ritual: movimiento, voz y luz en un ambiente solemne para el encuentro colectivo?

BIBLIOGRAFÍA

Azar, Héctor. *Funciones teatrales*, Secretaría de Educación Pública-Centro de Arte Dramático, A. C., México, 1982, 524 pp.

Azar, Héctor. *Zoon Teatrykon*, UNAM, México, 1972, 106 pp.

Azuela, Arturo (coord.) *Universidad Nacional y Cultura*, Porrúa-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, UNAM, (Col. México: actualidad y perspectivas) México, 1990 , 215 pp.

Carbonell, Dolores; Mier Vega, Luis J. *Tres crónicas del teatro en México*, Ed. Katún-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, 108 pp.

Cárdenas, Nancy. *Aproximaciones al teatro de vanguardia*, Facultad de Filosofía y Letras, (tesis), UNAM, México, 1965.

Careaga, Gabriel. *Sociedad y teatro moderno en México*, Joaquín Mortiz, (Col. Contrapuntos), México, 1994, 255 pp.

Cooper, Alyce Golding. *Teatro mexicano contemporáneo*, Facultad de Filosofía y Letras (tesis), UNAM, México, 1962.

Crónica de Difusión Cultural, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 1992, 254 pp.

Chavero, Adrián, (et.al). *Ciencia y tecnología en México*, Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, México, 1989, 83 pp.

De Fleur, Melvin; Ball-Rokeach, Sandra. *Teorías de la comunicación de masas*, Paidós, México, 1988, 350 pp.

De Ita, Fernando (coord). *Teatro Mexicano Contemporáneo*, (Antología), Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 532 pp.

Duvignaud, Jean. *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*, Tiempo Nuevo, Venezuela, 1970, 139 pp.

Gorostiza, Celestino. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 3, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, 282 pp.

Lewis, Allan. *El teatro moderno*, Facultad de Filosofía y Letras (tesis), UNAM, México, 1954.

Magaña Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1964, 354 pp.

Magaña Esquivel, Antonio (editor) *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, 267 pp.

Marín, Carlos y Leñero, Vicente. *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 1986, 315 pp.

Monterde, Francisco (editor) *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, 296 pp.

Muñoz Sánchez, Ma. Julieta. *El teatro como medio de comunicación en extensión universitaria*, Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Aragón (tesis), UNAM, México, 1993.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1967, 187 pp.

Prieto Stambaugh, Antonio y Muñoz González, Yolanda. *El teatro como vehículo de comunicación*, Trillas, México, 1992, 250 pp.

Scharamm, Wilbur. *La ciencia de la comunicación humana*, Grijalbo, México, 1980, 191 pp.

Solórzano, Carlos. *Testimonios teatrales de México*, UNAM, México, 1973, 240 pp.

Unger, Roni. *Poesía en Voz Alta in the Theater of Mexico*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, Estados Unidos, 1981, 182 pp.

Uribe, Hernán. *Guía para el estudio de los géneros periodísticos interpretativos*, FCPS, Cuadernos de Comunicación, UNAM, México, 1987, p. 1-85.

HEMEROGRAFÍA

Mendoza, Héctor. "¿Qué pasa con el teatro?", *Escénica*, No. 6 julio-agosto, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1991, p. 8-11.

Mendoza Héctor. "Del afán teatral", *Escénica*, No. 7 septiembre-octubre, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1991, p. 14-17.

Pulido, Begoña. "Un espíritu histriónico: Salvador Novo", *Escénica*, doble número noviembre-febrero, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1992, p. 93-99.

Rascón Banda, Víctor Hugo. "Los tiempos del teatro universitario", *Escénica*, No. 3, enero-febrero, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1991, p. 12-13.

Savariago, Morris. "La formación de directores", *Escénica*, No. 7, septiembre-octubre, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1991, p. 20-23.

Torres, David. "El teatro siempre comienza hoy", *Escénica*, No. 6, julio-agosto, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1991, p. 6 y 7.

OTRAS FUENTES

Entrevistas realizadas a varios directores de teatro en el programa radiofónico *Atrás de la raya* que se transmitió por Radio UNAM de mayo de 1990 a febrero de 1993. El programa, producido por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, salía al aire por 30 minutos, en una primera etapa, todos los sábados y después todos los miércoles a las 17:00. Se dividía en dos segmentos: historia del teatro universitario y hacedores del teatro.

En distintas épocas fue conducido por Norma Garibay, Agustín Monsreal, Morelos Torres y Nadina Illescas. En este trabajo se utilizaron las versiones estenográficas de dicho programa que pertenecen al archivo del Departamento de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.