



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

FUNCIÓN ARTÍSTICA Y SOCIAL DEL TEATRO
UNIVERSITARIO

CASO ESPECÍFICO: QUEHACER TEATRAL EN LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS

P R E S E N T A

VÍCTOR ANTONIO NAVA MARÍN

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO GALDINO MORA

MÉXICO, D.F.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

A mi pequeña MADRE,
quien tanto se sacrificó
por nosotros.

A la memoria de la maestra
VIRGINIA RODRÍGUEZ, mi segunda
madre.

• Dirección General de Bibliotecas
• difundir en formato electrónico e imp
• unido de mi trabajo receptor
NOMBRE: VICTOR ANTONIO
NAVA MARIA
FECHA: 6 NOVIEMBRE
2002

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a la maestra **LOURDES PENELLA**, quien con su entusiasmo me animó a emprender este trabajo de tesis y, además de sus observaciones, me sugirió, atinadamente, a mi asesor y a mis sinodales.

Al maestro **GALDINO MORÁN** le agradezco, de manera muy particular, los valiosos comentarios y los consejos editoriales que me brindó en cada una de sus asesorías.

De igual modo quiero manifestar mi agradecimiento al doctor **ARTURO OROZCO** y a las maestras **SOLEDAD RUIZ**, **ISABEL RULL** y **FLOR DÍAZ DE LEÓN**, por haber accedido a ser mis sinodales y haberme aportado sus valiosas opiniones.

Manifiesto asimismo una honda gratitud a **ESVÓN GAMALIEL**, Autoridad teatral del Estado de México que tuvo la confianza en mí para que, de manera conjunta, intentáramos “conjurar” la desmemoria del teatro en la UAEM.

Mi especial agradecimiento es también para **NORA URIBE**, quien durante el largo proceso que me llevó la elaboración de este trabajo no dejó de alentarme, aun con sus cordiales regaños.

Agradezco, por último, la paciente ayuda de **CONCEPCIÓN GÁLVEZ**, quien me brindó su paciente ayuda en la labor de captura.

*Suprema libertad la del
hombre de teatro – artista– que de un
saber ciego y confuso, emanado de
la realidad inmediata o de la última
realidad (la fantasía), deriva un
conocimiento evidente, con la posibilidad
de aprehender una verdad
universalmente válida de los problemas
humanos.*

HÉCTOR AZAR, *Zoon theatrykon*

PRÓLOGO

En su largo proceso de desarrollo, el hombre ha dejado huella de su presencia y de sus circunstancias, a través de un *hacer* cotidiano que se traduce en múltiples y diversificados actos de cultura que lo determinan históricamente, significándolo como *homo sapiens*, como *homo ludens* o como *zoon theatrykon*, capaz de reflejar, mediante la acción dramática, las ideas y convicciones, los sentimientos y valores más personal, social y universalmente humanos.

Como bien lo dijera Maiakovski, el arte es *zhiznestroenie* ("construcción de la vida"). En este sentido, el teatro, por ser esencialmente un arte activo, juega un papel fundamental en la interrelación hombre-sociedad-tiempo, toda vez que le brinda al primero, mediante la expresión artística, la posibilidad de interpretar, cuestionar y transformar todo suceso de la realidad en una mágica experiencia catalizadora de emociones compartidas, experiencia que motiva la reflexión y devela la conciencia entre palabras, luces y gestos conjugados en conmovedoras escenas —agradables unas, lancinantes otras—, las cuales, con fantasiosa realidad (a veces no tan fantasiosa), revelan los puntos clave de la condición humana.

Dolor-risa, amor-llanto, ilusión-desperanza, razones todas de todos los días, se destilan, transparentes, en el espacio escénico, despertando en el espectador emotivos momentos de diversión

liberadora, bajo cuyo efecto la realidad inmediata se descifra de manera acendrada y sustantiva.

Toda acción escénica es síntesis escudriñadora de la cotidianidad humana, de su entorno social e histórico y de la (im)posibilidad o el deseo. Todo suceso teatral, sea el resultado de una experiencia místico-religiosa, o de una expresión artísticamente concebida, por el solo hecho de generar cultura, es un vehículo necesario y apropiado para la integración y evolución del hombre, quien se nutre espiritualmente con el teatro y se legitima como ente social, liberándose de los prejuicios y ataduras que le impiden ser y entender su condición de ser humano.

Porque nos hace partícipes activos de la comedia humana, el teatro, necesaria introspección colectiva de lo real y lo probable, es, en el decurso, un medio artístico de afirmación y autotrascendencia, por cuanto dimensiona al hombre desde su más simple y pura condición de *homo ludens-zoon theatrykon* hasta su más compleja y contradictoria evolución. En el teatro, la emoción y la palabra se vuelven catalizadores que desnudan la más íntima y profunda realidad, la realidad que a todos –actantes y expectantes– nos incumbe.

El hacer teatral representa pues para el ente social la posibilidad de *actuar* lúdica y conscientemente en el acto diario de la vida; de ahí su imprescindible presencia en la evolución cultural, social e histórica del hombre. De ahí también la importancia de testimoniar todo suceso teatral y la repercusión que éste ejerce sobre el medio.

Como resultado de un particular interés por restituir y validar el reconocimiento de quienes de una u otra manera forman parte del acontecimiento teatral desarrollado en la Universidad Autónoma del Estado de México, se emprendió el presente trabajo de tesis profesional,

el cual, con rigor metodológico y profundo compromiso teatral, pretende dar cuenta del quehacer en torno al teatro que por más de tres décadas se ha manifestado teatralmente en un campus universitario como lo es el de la UAEM, donde a lo largo de ese lapso se ha generado un verdadero movimiento teatral, en correspondencia con las condiciones y exigencias artísticas y culturales de cada momento. Para ello, estructuralmente el trabajo ha sido planteado en cuatro capítulos: **Consideraciones generales en torno al teatro, Trayectoria de la actividad teatral en la UAEM. Relación cronológica de puestas en escena (1961-1996), Evaluación del quehacer teatral en la UAEM, por etapas y Teatro universitario, función y perspectiva.** En el primero de ellos se ofrece una semblanza general del teatro, destacando sus perfiles histórico, social y cultural; de una manera particular, se concibe al teatro universitario como un producto cultural. En los siguientes capítulos se aborda de una manera específica el tema central de la tesis: el quehacer teatral generado en la UAEM en diferentes etapas (enmarcadas éstas entre 1961-1996), su valoración y perspectiva, dejando abierta la inquietud para que el trabajo estimule otras investigaciones que le den al teatro universitario su lugar en la historia, en la sociedad y en el arte. Sería deseable que tal propósito marcara una pauta a seguir por otras universidades del país, a fin de que se pueda recabar, en una amplia memoria, el testimonio teatral universitario que dé cuenta de las distintas expresiones surgidas de un teatro vivo, cuya misión es, por encima de cualquier interés comercial, estrechar el vínculo entre la expresión artística con la realidad social.

INTRODUCCIÓN

Bien se sabe que toda manifestación teatral es producto de la necesidad expresiva (propia del núcleo social), de la búsqueda y el desentrañamiento del conflicto humano. Gracias a su capacidad reproductora, el teatro, en acciones emotiva y sintéticamente reveladoras, de manera lúcida y *lúdica*, nos enfoca la realidad, enfrentándonos así a las verdades más profundas, esas que nos vuelven sensibles al complejo fenómeno de la interrelación humana que nos modela, transforma e identifica.

En el Estado de México, el teatro ha tenido una presencia significativa remota —desde la época prehispánica—, ya como crisol de conceptos e ideologías, ya como generador de técnicas expresivas y de lenguajes sugerentes; pero, ante todo, como sintetizador de la realidad cosmogónica, realidad a la que encarna y refleja en sus múltiples facetas, alimentando sueños y pasiones, despertando ideas y ensoñaciones, estimulando acciones y reacciones.

Vestigios físicos sí que los hay: edificios arqueológicos, la capilla abierta de Zinacantepec y el convento de Tlalmanalco (usado durante la época colonial para la representación del teatro catequístico); más recientemente los teatros de El Oro y Tenango y, en la capital del estado, además del teatro del Seguro Social y algunos auditorios (el de la primaria “Miguel Alemán” por nombrar uno con valioso antecedente),

los ex cineteatros Coliseo y Rex, memorables construcciones que sufrieran, a causa de mezquinos intereses, el flagrante atentado de ser destruidas por orden de ignorantes autoridades cuya inopia impidió que estos valiosos edificios fueran un legítimo espacio para el ejercicio profesional de quienes viven de y para el teatro.

Las ideas planteadas y puntos de vista motivo de este trabajo son producto de la vinculación de dos áreas cada vez más afines, la artística y la de la investigación, y tienen como propósito esclarecer, en sus diversas etapas, el perfil del realizador teatral universitario, su nivel de desarrollo y el impacto que ha tenido el teatro en la sociedad, así como los modos de producción infraestructural y las características estéticas del fenómeno teatral; aspectos que, sin duda, podrán hacer de éste un documento constataador del teatro universitario el cual podrán consultar, e incluso enriquecer, tanto quienes generan el teatro en la UAEM como quienes se ocupan de estudiarlo.

De manera particular, este trabajo intenta rescatar la experiencia de los realizadores escénicos de la UAEM, en un período que cubre tres décadas y media (1961-1996), y que, *grosso modo*, comprende tres facetas: la primera, de gestación de un teatro amateur que busca expresar, más bien con entusiasmo que con verdaderos recursos de la práctica escénica, ciertas inquietudes y preocupaciones en torno al hombre y a la sociedad; la segunda, de lucha intramuros por hacer un teatro más estricto y riguroso, sustentado en un conocimiento teórico más complejo; y una tercera, de objetividad y compromiso teatral, bajo la cual se analizan las propuestas escénicas concebidas con un punto de vista profesional y con una mirada atenta a la realidad, como debe corresponder al teatro universitario con irrenunciabes aspiraciones

artísticas, que, ante todo, en conformidad con las inquietudes que lo propician, está comprometido socialmente, un teatro, en fin, que está impelido por un afán artístico, pero que no por ello desatiende los múltiples y cada vez más inherentes problemas que surgen de la sociedad donde se gesta.

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL TEATRO

Teatro. Significado y pertinencia

Condicionado por su circunstancia histórica y social, y producto de una concepción artística determinada, el teatro es un arte que ocurre en vivo, siempre en tiempo presente, en el momento mismo de la representación; de una manera ineluctable, el hoy, el aquí y ahora lo determinan. Por su esencia (acción inmediata) no puede ser pasado ni futuro: su presencia se nutre del instante. Es un hecho que ocurre casi idéntico a la vida, de la cual es un símil, y se corporiza en el espacio tiempo de la ficción escénica, sólo por un momento, para después desaparecer.

Por su naturaleza efímera, el teatro, a lo largo de la historia humana, ha dejado algún testimonio de su presencia. Minutos después de que cae el telón, o se hace el oscuro, ¿qué más puede existir fuera de el hecho teatral que asegure su paso por la vida, que registre su breve existencia? Un programa de mano –si lo hay–, fotografías –desde que existen–, quizá una reseña periodística –aunque casi siempre del evento social, pocas veces de la puesta en escena– y, en el mejor de los casos, alguna crítica realizada por un analista profesional, aunque esto último

sea excepcional, ya que por todos es sabido que el crítico especializado es un *rara avis* en el panorama escénico de ayer y hoy. Pero nada más, nada que lo explique, que nos acerque a los misterios de su naturaleza. Como todo hecho vivido, al finalizar la función, el teatro pasa a formar parte del mundo de los recuerdos. En la memoria individual y colectiva es sólo eso: un recuerdo, un recuerdo que, sin embargo, puede transformar la conciencia.

El teatro está conformado por múltiples elementos: el texto dramático, su historia y su temática, las características y novedad de la puesta en escena, actores y público, las relaciones (repercusión) con el contexto social y político, su condición de espectáculo... Y aunque, a decir de Tadeusz Kowzan, “el texto de la obra es a menudo la única forma de acceso, y por ello la única susceptible de ser analizada desde el punto de vista de la derivación temática” (Kowzan, 1992: 77), conviene poner especial atención a cada uno de estos elementos, para obtener una dimensión plena del fenómeno teatral. Un análisis integral de éste incluye el concepto del espacio, la iluminación, el ritmo, el tiempo, el tratamiento del vestuario, la escenografía y el maquillaje; los rasgos del reparto actoral y su nivel de formación y experiencia, el código gestual, el diseño del trazo, la utilización de los recursos sonoros, vocales, musicales, el tipo de propuesta escénica, el sentido ideológico de la puesta, etc.

En efecto, para entender la naturaleza del teatro, debe valorarse tanto el texto dramático (tema, estructura, características del lenguaje y los personajes, fábula) como la interpretación y composición escénicas, la repercusión social de la obra, el efecto que ésta tiene sobre el espectador etc. El teatro es palabra, pero ante todo es acción que supone un lenguaje específico, teatralmente codificado, lenguaje que va más allá

del mero texto y que cuenta con sus propios códigos, que le dan especificidad, y, por ello, han de significar un valor propio, el valor de la representación escénica.

El lector lee frecuentemente un texto de teatro en función de una representación imaginaria, muy importante para él, que construye con ayuda de sus recuerdos de teatro y de figuraciones plásticas. Representación en general muy pobre y que toma en cuenta signos imaginarios reducidos y muy poco del texto (Ubersfeld, 1994: 21).

Hay para quienes el teatro es una expresión artística que a través de una serie de elementos propios de su naturaleza (personajes, emociones, sucesos, conflictos...), particulariza, en base al género, alguna situación dramática no ajena a la realidad.

Conjuntando todos los elementos del drama encontramos que son los mismos elementos que conforman la vida, con la única diferencia de que en el drama dichos elementos están ligeramente cambiados de orden, exaltados algunos y otros inhibidos, para cumplir con convencionalismos puramente artísticos (Ariel, 1989: 33).

La cuestión del género

En correspondencia con lo anterior, podríamos entender por género una manera de agrupar las obras dramáticas de acuerdo con un tratamiento específico: el argumento, la trama, las características de los personajes, el conflicto y su desarrollo, la anécdota, los temas, la ideología del autor, el lenguaje con que aquéllas están escritas, son factores que definen dicho fenómeno.

Según Eric Bentley, los principales géneros son el melodrama, la farsa, la tragedia, la comedia y la tragicomedia. Es evidente que dentro de

este listado no están tomadas en cuenta la obra didáctica y la pieza o tragedia moderna, como la denominan otros autores. Mientras para este teórico los anteriores son los géneros de donde parte la esencia del drama, para Rodolfo Usigli es necesario

[...] asignar los límites a la cantidad de los géneros que abarca el teatro, para mayor claridad. Así, habrá que considerar dos géneros como legítimos y fundamentales: la tragedia y la comedia, aceptando la tragicomedia, el drama, el melodrama y la farsa como géneros posteriores, mixtos y transportados (Usigli, 1985: 27).

Como géneros fundamentales nacidos del período clásico, la tragedia y la comedia son en consecuencia dos formas predominantes de la vida, y por supuesto del teatro, en Grecia.

Según las raíces, la tragedia representa *el canto del chivo*, un canto de terror, desolación y piedad ante el destino final del hombre, con relación a los dioses. La comedia, *canto aldeano*, expresa el regocijo del hombre ante el advenimiento de una fortuna próspera, originalmente quizás ante las buenas cosechas. Estas dos formas dramáticas emanan de manifestaciones populares y religiosas del espíritu griego, que se refieren a la conjunción de Apolo y Dionisos en la música y en la danza (Usigli, 1985: 30).

Respecto a los otros géneros dramáticos, de una manera esquemática se podrían tomar en cuenta los siguientes principios: el melodrama, que tiene su origen en el teatro medieval, confronta al hombre ante el bien y el mal, creando una escala maniquea de valores. Dicho género nos hace ver el cosmos bidimensionalmente, es decir, lo divide en dos fuerzas polarizadas; se trata en cierto modo de un género

moralizante. Este género se consolida con la sociedad burguesa, al desarrollarse la ópera. La denominación “farsa” se aplica a una pieza teatral la cual desarrolla algunas situaciones exageradas que muestran fantasías libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana. La tragicomedia se puede decir que es un género que se remonta a la antigua Roma; una de las definiciones de este género es la que ha dado Susana Langer, para quien se trata una “tragedia rehuida” (Langer, 1992: 291), es decir, una tragedia no admitida. En el siglo XVIII se produjo una mezcla extraña con lo peor de ambos géneros: “en el nuevo género medio, la comedia perdía su amplitud y la tragedia su profundidad” (Bentley, 1992: 292). El humor característico de la tragicomedia sólo hace más profundo el horror y dirige lo sublime hacia lo grotesco; la función de la comicidad aquí es exactamente la contraria a la del desahogo cómico, ya que contribuye a hacer más sombría la oscuridad trágica. En las postrimerías del siglo XIX, Henrik Ibsen, el genial dramaturgo noruego, aportó el modelo arquetípico de la tragicomedia moderna con la creación de *Peer Gynt*.

Por su parte, la obra didáctica y la pieza son manifestaciones genéricas provenientes de finales del siglo XIX y principios del XX. Eric Bentley y Rodolfo Usigli las toman en cuenta, mas no como géneros, sino como tendencias propias de ese período que encuentran su origen o son producto de otras manifestaciones estilísticas.

Desde el punto de vista de la definición histórica del teatro, los géneros y los estilos se han sucedido unos a otros de manera compleja; unas veces fusionándose, otras diversificándose, hasta delimitar sus rasgos de una manera categórica. Cada período teatral ha aportado y enriquecido el panorama de una manera fecunda. En el Renacimiento se

prefiguran los fundamentos del universo moderno: por un lado, el nacimiento de la visión antropocéntrica; y por otro, el origen de la sociedad burguesa, que entra en crisis al finalizar el siglo XVIII y se colapsará con la Revolución Francesa para dar paso a la revolución industrial. El romanticismo responde históricamente a ese proceso de transformaciones y encuentra sus antecedentes en Alemania, con el movimiento llamado *Sturm und Drang* (Tormento e ímpetu). La filosofía que sustenta el romanticismo es el idealismo, cuyos máximos exponentes son Kant, Diderot, Rousseau, Lessing y Voltaire. Todos ellos albergan en su pensamiento la noción de la democracia, el derrumbamiento de la monarquía, la consolidación de la burguesía, la búsqueda de la verdad, la libertad y la dignidad humana contra un sistema decadente de creencias. Las principales características de este movimiento se manifiestan mediante la fantasía e imaginación, la inspiración y los arrebatos sentimentales, el idealismo y lo sublime; se abordan temas cristianos, nacionales y medievales, con gran originalidad y libertad creadora, que gravitan en torno de lo popular; de esta manera el arte se convierte en un instrumento de mensajes, de quimeras y rebeldías.

Un acercamiento al estilo y las tendencias

La diferenciación de los estilos en el teatro es un tópico que han abordado teóricos de diferentes épocas, desde distintos ángulos, sin llegar a un consenso único o general. De acuerdo con Rodolfo Usigli, se puede hablar

de estilo en las artes para definir un movimiento universal, de expresión del espíritu, sujeto al mismo grupo de ideas dominantes que determinan la realización

de la vida social, religiosa y económica de un país, de un continente o del mundo entero en cierto período (Usigli, 1985: 26).

No obstante, dicho concepto sólo es pertinente a la esfera del arte, ya que en él se expresa de una forma sintética el ser humano para afirmarse en el seno de la realidad.

No se suele situar habitualmente en relación a la ciencia, ya que no hay estilo en las matemáticas, no hay estilo en la física, el problema se complejiza aún más con la técnica: podemos aun decir que el estilo se sitúa en relación con el acto, el acto creador, el acto de vivir, el acto de morir (Ariel y Cobas, 1989: 14).

Este acto de proyección humana universal conjuga un tiempo, un espacio y una forma de vida consecuentes con el devenir del hombre y la evolución de la sociedad. De igual modo, “[...] es un fenómeno total de cambio, un acontecimiento de unidad de la vida, de la cultura y del arte del mundo” (Usigli, 1985: 26).

De una manera objetiva, el estilo en el arte se concreta en las formas que son inseparables del contenido; moldea, matiza y trastoca los elementos de los diversos medios expresivos (los sonidos en la música, las dimensiones, textura y color en la pintura; el ritmo, trazo y movimiento en la danza, etc.), y en cuanto al teatro, determina las características de los géneros:

Puede contener el teatro instrumentos de expresión, géneros y formas tan diversas como la tragedia, la comedia y la tragicomedia, preceptuándolos todos por la misma regla, pues las reglas no afectan a la forma, sino su relación con la vida (Usigli, 1985: 26).

De esta manera, al hablar de estilos o tendencias en el arte teatral, hablamos de una síntesis peculiar en el uso de sus elementos: lo temático, la acción, personajes y conflicto, lo ideológico, lo genérico, el tratamiento del lenguaje, etc. Según Rodolfo Usigli, como todas las artes,

[...] el teatro posee dos estilos básicos, dos estilos manantiales que son el clásico y el romántico, y en torno a ellos hay que agrupar a los demás (Usigli, 1985: 26).

Al clásico le sucede el neoclásico, el naturalismo y posteriormente el expresionismo; de la Edad Media, pasando por la comedia isabelina y los Siglos de Oro en España, emerge el romanticismo, cuya vena en el siglo XIX nutre al simbolismo y posteriormente al impresionismo.

Del grupo anterior quedan fuera dos estilos: uno, el realismo, que para Usigli podría convertirse en el tercer estilo manantial del teatro, “[...] en principio, porque desde el origen del teatro, en lo que documentalmente es posible comprobar, aparece como accesorio persistente en los estilos clásico y romántico. Después, porque ha sido el más complejo, el peor reglamentado, el más erróneamente aplicado de todos los estilos de teatro” (Usigli, 1985: 29). Otro, el surrealismo, que, por sus características, no podría englobarse dentro del arte del teatro; cabe señalar que autores como Cocteau, Vitrac y Artaud realizaron una aportación importante al medio teatral, al marcar pautas que empezaron a delinear ciertos estilos y tendencias.

Así, al término de la primera mitad del siglo XIX dos movimientos artísticos comienzan a gestarse, estimulados por el desarrollo social, económico, político, cultural y científico: el realismo y el naturalismo,

con gran semejanza en cuanto a su forma pero con grandes diferencias en cuanto a sus contenidos. Por un lado, el realismo, en un afán de comprender al hombre con los instrumentos de medición más rigurosos que conocemos (sociología, filosofía, psicoanálisis, ciencias sociales, etc.), tiende a la objetividad, basándose en documentos que hacen evidente el conflicto humano. No alude al hombre en forma abstracta, sino objetivamente; por eso, tiende a resaltar el marco histórico social; lo que le interesa al realismo es captar cómo cada individuo es una síntesis, y para realizar esa síntesis se requiere profundizar la realidad.

En el plano teatral, el realismo es una escuela que trae grandes avances a la escena (escenografía, vestuario, iluminación), pero lo más importante se traduce en las propuestas que hace sobre el trabajo del actor, con ideas que hasta ese momento nunca antes se habían explorado; en lo literario las aportaciones son elocuentes: el inglés George Bernard Shaw (*Casa de viudos*, *El soldado de chocolate*); el noruego Henrik Ibsen (*Casa de muñecas*); el sueco August Strindberg (*El padre*) y los grandes dramaturgos rusos Antón Chejov (*El jardín de los cerezos*, *El tío Vania*), Máximo Gorky (*Los bajos fondos*), y León Tolstoi (*El poder de las tinieblas*). El drama y las representaciones realistas llegan al continente americano hasta principios de 1900 y se desarrollan durante las dos primeras décadas con directores como David Velasco, Arthur Hopkins y Elia Kazan y los grandes dramaturgos Eugene O'Neill (*Tras el horizonte*), Tennessee Williams (*Un tranvía llamado deseo*) y Arthur Miller (*La muerte de un viajante*).

Por su parte, el naturalismo se desarrolla casi a la par que el realismo; sus teorías tienen que ver con el desarrollo de la ciencia en la segunda mitad del siglo XIX, así como con las tesis del positivismo, que

hablan del desarrollo de la sociedad, sobre una sustentación biológica. La estructura significativa del naturalismo procede del análisis sistemático de la realidad, sólo que con un enfoque científicista; a través de él se implementa la sistematización para estudiar el desarrollo social, con lo que se descubre que en la realidad existen males individuales que proceden de las insuficiencias sociales. También se descubren las partes oscuras del alma (presencia del psicoanálisis).

Esta tendencia implementa exageradamente el estudio de la organicidad del hombre, hasta llegar a viviseccionarlo a través del drama, mediante un método deductivo; y en el análisis de los signos descubre síntomas sociales, lo cual trae como consecuencia que el teórico científico deduzca el estado en que se encuentra la naturaleza humana. Esto,

[...] en un plano filosófico, quiere decir que todos los hombres están gobernados por las llamadas "leyes" de la herencia. De esta forma, al estar la mayoría de los hombres desprovistos de libre albedrío, están condenados a la desdicha (Macgowan y Melnitz, 1975: 237).

En lo literario, su máximo exponente, Émile Zola, tuvo mayor fortuna con el desarrollo de la novela experimental.

La presencia del naturalismo trastocó el concepto de puesta en escena; con él surge la propuesta de teatro experimental, del que son fundamentales representantes, en París, André Antoine con su Theatre Libre; Otto Brahm, con su escenario libre en Alemania; el teatro independiente de Londres, con J.T. Grein, y Constantin Stanislavski, con el Teatro de Arte de Moscú; asimismo, los grandes dramaturgos, como los alemanes Hauptmann (*Antes del amanecer* y *Los tejedores*) y Frank

Wedekind (*Lulú, La caja de Pandora, Despertar de primavera*), por nombrar sólo algunos.

El siglo XX traerá nuevas formas de creación e investigación artísticas, algunas de ellas efímeras y otras que trascienden hasta nuestros días. En general, se trata de los estilos denominados “ismos”; entre ellos, los más importantes: el expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo, el impresionismo, etc. En el aspecto escenográfico se da una total revolución (1905-1915) con los estudios del suizo Adolphe Appia y el inglés Edward Gordon Craig; de este último habría que mencionar sus interesantes trabajos sobre la naturaleza creadora del director escénico.

Ante una sociedad en crisis, producto de las transformaciones social, política, cultural y económica, más el desarrollo de la ciencia y el armamentismo acelerado, se dejan entrever los movimientos artísticos más importantes de la primera mitad del siglo XX: el expresionismo y el surrealismo.

La gestación de los nuevos estilos, desde finales del siglo XIX, se da bajo condiciones propiciatorias: la aparición de la luz eléctrica, que sustituye al gas, la comunicación masiva y los medios de transporte; el desarrollo de la industria, que traerá consigo la producción en serie; el asentamiento del capitalismo; la división de la sociedad en clases, y toda una serie de hechos que minan la salud psíquica y física del hombre, son, por ejemplo, causales que contribuyeron al surgimiento del expresionismo. Las obras características de éste

son obras de ruptura, de protesta, de clamor a la guerra fratricida, y la subsiguiente crisis económica propicia la desesperación y la rebeldía (Odett, 1979: 121).

Ante la presencia de elementos irracionales en la civilización y la cultura, el drama hablará del fracaso de la civilización por medio de personajes que han perdido –distorsionándola– la coherencia de la vida.

En sus materiales la obra expresionista era una curiosa mezcla de lo abstracto y lo concreto. Trata de presentar valores subjetivos, de ver más allá de la realidad, para llegar a la verdad emotiva. Pero era también una obra de rebelión inmediata que con frecuencia hacía objeto de sus ataques a la guerra, al mundo de los negocios o a la autoridad de los padres (Macgowan y Melnitz, 1975, 309).

Dicha óptica fecundó en la exploración de las dimensiones espacio temporales de la puesta en escena, y nutrió al escenario de múltiples elementos expresivos para formar un abigarrado conjunto en el que las reminiscencias de lo gótico y la visión romántica del arte llevada hasta sus límites se desbordaron en una imaginería muy particular. A su vez, tal concepto, a su debido tiempo, fue trasladado a la expresión cinematográfica, poblando la imagen de intensos claroscuros, sombras alargadas, diagonación de la pantalla, distorsión por medio de efectos ópticos y actuaciones paroxísticas.

En el terreno escenográfico una gran transformación toma las riendas de la composición; infinidad de símbolos son tomados por los realizadores para proyectar inquietantes atmósferas. “El escenario se convirtió en una fantasmagoría de efectos desconcertantes y con frecuencia incomprensibles” (*Id.*).

Entre los dramaturgos de este estilo más importantes podemos mencionar a Georg Kaiser (*Del amanecer a la media noche y Gas*), Ernest Toller (*El hombre y las masas, La transformación, La agresión a*

las máquinas), Fritz von Unruh (*Un linaje*) y Bertolt Brecht (*Baal* y *En la jungla de las ciudades*).

Por otro lado, en la década de los veinte de la centuria pasada, un movimiento teatral de vanguardia se desarrolla: el teatro dadaísta. Fundado en el Café Voltaire, en Zurich, el dadaísmo, fue iniciado por hombres como Tristán Tzara, Louis Aragon, André Breton y Paul Eluard. Conjuntamente con el surrealismo, este movimiento sienta las bases del teatro del absurdo, que se dejaría entrever en los años cincuenta. Ambos

[...] se encargarán de “destruir el texto”, destrucción que no vacilará en su búsqueda de lenguaje y forma, que evolucionará hasta llegar a ser un teatro altamente complejo basado en el orden sintáctico, cuidando de la estructura escénica, lo que equivaldría a decir que usan de la lógica para expresar el absurdo (Salvat, 1975: 26).

En la primera mitad del siglo XX, surge un sinnúmero de investigadores de un nuevo teatro que cristalizará en lo que conocemos como la vanguardia teatral, cuyas concepciones, formas y tendencias varían inimaginablemente, propiciando desde una teatralidad preocupada por el alma y el individuo, hasta un teatro atento al cuestionamiento político, como el realizado por Bertolt Brecht y Erwin Piscator, quienes abordarán principalmente, además de la lucha de clases, la libertad y la injusticia social, ya que

[...] el individuo mejor intencionado resulta en la sociedad capitalista prisionero del “sistema”; el sistema conduce al hombre, piensa por él, le impone su ley... (Gissel, 1958: 33).

Así, mediante un estudio objetivo del hombre, el teatro político pondrá mayor énfasis en el acontecer cotidiano; hablará de sueldos, huelgas y de la división de la sociedad en clases; para ello la obra narrará una historia utilizando escenas discontinuas, alterando el orden lineal por medio de rompimientos o distanciamientos; se tratará de divertir al espectador, pero no de enajenarlo; es un teatro socialmente comprometido y de intención revolucionaria.

Esta idea de teatro épico no cayó del cielo sobre la cabeza de Brecht. Desde 1920 Piscator trataba de liberar la escena... demostrando desde el punto de vista revolucionario, el engranaje de la gran maquinaria social para explicar a los espectadores e incitarles a la acción política (Gissel, 1958: 38).

Otras formas de teatro que cobran gran importancia son las denominadas teatro poético y teatro popular. Ambas surgen como una reacción en contra del realismo naturalista.

El teatro poético muestra otra forma de captar la vida y el conflicto humano; sus obras albergan una grandiosa densidad dramática; en la mayoría de los casos este tipo de teatro está sustentado por conceptos que dimensionan al hombre dentro de una posibilidad generosa exaltadora. En la acción se da un despliegue de ritmos y colores que dejan al descubierto el comportamiento, el carácter y el sentimiento humanos.

El drama poético podríamos representarlo con tres nombres: Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*), Maurice Maeterlinck (*El pájaro azul*) y Gabriele D'Annunzio (*La hija de Lorio*).

Mientras el teatro poético busca deleitar los sentidos y el alma, el teatro popular descubre una gran diversidad de técnicas (teatro invisible,

teatro-foro, *collages*, teatro juicio, etc.). Además este otro teatro, con matices sociales, cobra auge en Latinoamérica durante los años cincuenta y sesenta (Enrique Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, José I. Cabrujas y Jorge Díaz), y se consolida con las propuestas de uno de sus mejores investigadores: el brasileño Augusto Boal; la intención didáctico política, liberacionista en contra de los regimenes militarizados, dictatoriales y opresivos que lo impulsan, permite despertar conciencia en el espectador que comparte la experiencia escénica.

El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, que es, al mismo tiempo, su destinatario. Las representaciones se hacen generalmente para grandes concentraciones de trabajadores, en los sindicatos, en las calles, en las plazas, en los circos, en las asociaciones de amigos del barrio y otros locales. Allí se puede representar por lo menos a tres tipos de teatro popular: de propaganda, didáctico y cultural (Boal, 1982: 22).

Teatro, ¿literatura o espectáculo?

Así como el texto literario se constituye en un universo autónomo, regido por sus propias leyes, también el espectáculo teatral posee su carta de autodeterminación y gestoría como arte. Mientras la literatura encuentra su trascendencia en sus lectores, el teatro la halla en los espectadores. Entre la literatura y el teatro media la lectura y la interpretación del director, así como la propuesta escénica, materializada por los actores y sus colaboradores. Por eso, en el teatro no se puede considerar al texto como un absoluto, aunque se parta de él.

Es imposible considerar al texto como un absoluto cuyo sentido ya estuviera allí por adelantado, inmutable, eterno, y que por ello mismo, sería el ideal al que debiera uno aproximarse lo más posible. P. Larthomas (autor de un importante trabajo sobre el lenguaje teatral) decía en el curso de un coloquio sobre Musset, que la representación más fiel que él conoció fue la de *Don Juan* de Molière por Jouvét; representación muy notable pero de la cual hay que constatar que: A) el marco había sido modificado: de la Sicilia prevista por las didascalias, la escena había sido transportada a España y todas las costumbres y accesorios eran españoles; B) que los incidentes sobrenaturales del último acto habían sido no sólo multiplicados sino que también llevaban la marca seguramente extraña a Molière, de un barroco macabro típicamente español: ataúdes vomitando esqueletos, etc. Por lo tanto, Jouvét haciendo esto no excedía los deberes ni los poderes del director: un comentarista atado a la fidelidad del texto había podido aceptar estas novedades fundamentales sin parecer haberlas notado, lo cual remite a su lugar (relativa) la noción de fidelidad al texto (Ubersfel, 1994: 21).

Indudablemente que dicha visión exaltadora del papel absolutista del texto es producto equívoco del proceso de desarrollo del teatro. Ya desde el siglo XIX, el director escénico francés André Antoine (creador del concepto de dirección escénica tal y como hoy se le conoce), con su labor transformadora y revolucionaria, fincó las bases de la experimentación teatral, al investigar las posibilidades expresivas de los medios escénicos y afirmar la autonomía de la puesta en escena respecto al texto. Con ello, este autor finca en el espectáculo artístico una forma propia de expresión artística.

Busca desesperadamente la homogeneidad de los diferentes elementos de que se compone el espectáculo total y, por primera vez, tiene en cuenta un aspecto absolutamente olvidado como es la figuración. Utiliza la luminotecnia, desprecia los telones pintados de las decoraciones tradicionales y busca un decorado realista

en donde puedan hacer jugar los diversos planos y los volúmenes. También manda apagar las luces de la sala durante la representación, y exige que los actores no elijan, ellos mismos, el vestuario que han de llevar en el escenario (Salvat, 1981: 126).

Bajo el concepto de que el teatro es y debe ser la representación literal del texto dramático (por decimonónica que sea, esta postura sigue siendo una idea dominante en la actualidad), incluyendo, por supuesto, el respeto fiel a las acotaciones, se creó una práctica escénica distorsionada que indudablemente afectó también al campo de la investigación histórica, orientada en ese mismo sentido. Al director escénico se le otorgó la función de “ilustrador” del texto; lo mismo a los escenógrafos, vestuaristas e iluminadores, a quienes, en el mejor de los casos, se les catalogó de “decoradores”; al actor se le redujo a “recitador” o “decidor” de las frases dramáticas, en detrimento de sus otras posibilidades expresivas, entre ellas la interpretación, la cual supone capacidad creativa.

Al ser coaccionado, al teatro se le impuso un freno y se lesionó su auténtica naturaleza. Con ello perdió su primordial sentido: ser creación auténtica, imagen viviente del conflicto humano, espejo de la crítica social, acto de reafirmación cultural, de integración vital, práctica comunicativa, libertaria entre los seres sociales, pero sobre todo invención cargada de belleza y profundidad indagadora del destino del hombre, que encuentra, en la acción teatral, la posibilidad de trascender conscientemente.

No han sido pocos los esfuerzos y aportaciones de los mejores realizadores y teóricos del teatro por esclarecer —a lo largo de los siglos XIX y XX— los conceptos de esencia y significación del teatro. La labor

esclarecedora se libró mediante una polémica abierta y a través de la publicación de textos teóricos y críticos, que proponían la renovación permanente de los lenguajes y conceptos de la puesta en escena. Nombres como los de André Antoine, Constantin Stanislavski, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Louis Jouvet, Bertolt Brecht, Harold Clurman, John Howard Lawson, Peter Brook, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, los mexicanos Rodolfo Usigli y Salvador Novo, entre otros muchos, han contribuido de manera aportativa en el diseño y construcción del universo teatral de nuestro tiempo.

Es a este modelo al que habría que aspirar: escribir las historias del teatro a partir del teatro mismo. De este modo será posible realizar su registro, lo mismo como hecho literario que como fenómeno espectacular; es más,

a partir del auge de las facultades de ciencias teatrales centro-europeas y de los medios de comunicación de masas, y asimismo, de los adelantos que han comportado ciertas conquistas técnicas como el video, cada vez se tiende a escribir más la historia del teatro desde su perspectiva puramente espectacular y no desde los textos teatrales (Salvat, 1981: 21).

Sin embargo, habría que tener siempre presente que, por su dinámica interior y carga de significados, el texto se encuentra permanentemente abierto y expuesto a ser interpretado según el momento histórico social y las capacidades y medios con que cuenten sus diversos intérpretes, de los cuales el director escénico es el traductor óptimo, pues en cada lectura obtendrá una visión siempre distinta. “Además, cada detalle del texto artístico adquiere más de un significado y más de una

posible interpretación, debido a que está inserto en diferentes sistemas de relaciones” (Beristáin, 1985: 483).

Cada interpretación, entonces, descubre un aspecto diferente de la misma idea. Sea desde un punto de vista verbal, sintáctico o semántico, cada análisis se convierte en un estudio específico del texto, de la obra dramática.

¿Qué entenderemos por texto dramático? Nuestro primer presupuesto es que, en su forma teórica, el texto dramático se define como el conjunto estructurado de elementos de los que dispone y que debe utilizar el autor dramático y con los cuales el lector reconoce uno u otro texto como texto dramático: los medios que permiten la unificación de esos elementos del texto en un conjunto coherente constituyen la obra dramática (Meyrán, 1993: 38).

Ahora bien, el texto dramático consta, en una unidad coherente, “(a) de un texto principal constituido por el dialogar de los personajes y (b) de un texto secundario, didascálico o indicaciones escénicas” (De Toro, 1989: 61). Y en cuanto al carácter esencial del drama, éste se encuentra en el conflicto social, a través del cual un individuo lucha contra otro u otros individuos, o contra fuerzas sociales y naturales, ejerciendo una voluntad consciente.

Bajo esta especificidad, en la medida que el texto dramático es interpretado para una probable escenificación, se puede hablar de la existencia de un texto espectacular elaborado por el director escénico:

La relación entonces entre texto dramático y espectacular reside en que ambos comparten una misma forma de la expresión y del contenido. Se trata pues de una trascodificación que va del texto dramático al texto espectacular. Lo que ocurre es que el texto espectacular añade, o más bien, actualiza o concretiza los lugares de

indeterminación del texto dramático. La tarea del director reside precisamente en llenar estos lugares y manifestarlos en puestas en escena (De Toro, 1989: 66).

En este sentido, el principal intérprete del texto dramático viene a ser el director de escena, en quien reside totalmente la responsabilidad de efectuar una lectura y una interpretación adecuadas de la obra. Si bien a mediados del siglo XVIII la producción teatral era concebida como un todo, en el siguiente siglo, concretamente en 1874, el duque de Saxe-Meiningen establecería, en Alemania, la disciplina del director sobre toda la producción, influyendo incluso en importantes teóricos, como K. Stanislavski y su Teatro de Arte de Moscú.

No es menos significativa en ese momento la aparición del director escénico como personalidad creadora, como papel estético original. Es un rasgo esencial de la vida teatral del siglo XIX el ver figurar el nombre del director escénico sobre el cartel, cómo él juzga una obra según el modo como está presentada y concede a la creación del espacio físico que anima la situación dramática un lugar tan importante, si no más importante que la obra (Duvignaud, 1981: 442).

Más tarde, habría de surgir en Europa el *regisseur* ("artista-director"). Es el (artista) director quien, tras desentrañar la intrínseca esencia del texto dramático, lo traduce y traspone a una puesta en escena, producción total del teatro, en la que, bajo su responsabilidad y particular enfoque, se encarga de coordinar a los diferentes artistas que le dan significación (escénica) a la obra dramática. Estamos entonces ante el teatro total.

Este teatro hecho por los actores, un director, el escenógrafo, etc., y que incluye además del texto literario prácticas actorales portadoras de un mayor o menor grado

de realidad, que transcurre en entornos dramáticos reales pero cubiertos de convencionalidad significativa y en medio de luces y sonido cuyo aporte semántico no debe desconsiderarse, este producto complejo que supera en capacidad significativa el mero nivel lingüístico y que en consecuencia no puede ser abordado como si se tratara de una parte de la literatura (Serrano, 1994: 30).

Con base en lo anterior, se puede afirmar que el papel del director escénico es totalizador. Su función de intérprete del texto y creador de la puesta lo hacen responsable absoluto del uso de los medios escénicos.

Cuando [el director] interprete las obras de un dramaturgo con el concurso de los actores, escenógrafos y otros artesanos maestros; cuando conozca a fondo el uso de las acciones, de las palabras, de la línea, el color y el ritmo, sólo entonces podrá llamarse un artista. Aquel día no necesitaremos más ayuda de un autor teatral, porque nuestro arte será del todo autónomo (Craig, 1987: 189).

Gracias a la manera como concibe el director una puesta en escena, ésta adquiere autonomía y aparece en toda su complejidad e implicancia: como forma de comunicación, como suceso colectivo y acto lúdico; como reinención de las convenciones estéticas, a través de las cuales se manifiestan espontáneamente las fuerzas psicológicas y emotivas; como creación de imágenes e interpretación del mundo; como universo vivo, polisémicamente ideológico, político, etcétera.

Actor-espectador: relación fundamental de la puesta en escena

El teatro, entendido lo mismo como el edificio arquitectónico donde se realiza una escenificación que como la puesta en escena en sí, implica un

juego de relaciones mágicas entre los actores y los espectadores, entre quienes se establece un vínculo, una comunión, una comunicación dada por medio de la ficción, accionada a través de sus diferentes significantes.

El acontecimiento teatral se manifiesta como una comunicación compleja, que asume preferentemente la forma de una representación mimética de acciones mediante personajes, integrada por elementos significantes que pertenecen a diversos sistemas de codificación, como la aportación de escenografía, vestuario, luces, música, una eventual gesticulación antirrealista y un eventual recitado no subordinado a los cánones del comportamiento "naturalista" (Bettetini, 1977: 79-80).

Dicha representación mimética se articula como un sistema que asigna sentido y significado a los elementos de la ficción, por medio de un significante, entendido éste como cualquier elemento que forme parte del hecho escénico (por ejemplo el actor, la iluminación), y un significado, que sería el resultado total del espectáculo, de todos los elementos que lo integran funcionando en conjunto.

Así, el sistema de signos en una escenificación, convencionalmente estructurado de una manera imitativa o simbólica, establece una relación comunicativa entre el actor y el espectador; ésta, al cumplir cabalmente su función, justifica la presencia de todo el proceso de significación de la puesta en escena.

En la representación teatral todo es signo. Una columna de cartón significa que la escena ocurre en un palacio, la luz del proyector revela un trono y nos hallamos ya en el interior del palacio. Una corona sobre la cabeza del actor es signo de realeza, mientras que las arrugas y palidez de su rostro, son logradas mediante afeites de

vejez. Por último, el galope de un caballo que se oye cada vez con mayor intensidad entre bastidores es signo de que se aproxima un viajero [...] Recurre [el teatro] tanto a signos auditivos como visuales, aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación entre los hombres y los creados por la necesidad artística (Kowzan, 1992: 163-164).

La función social del teatro no queda aclarada si no tomamos en cuenta un elemento importante: el público. La obra artística sólo adquiere vida cuando se presenta ante los espectadores: “El teatro adquiere vida solamente cuando toma parte un público para el cual la representación puede significar algo. Es el público quien le señala su meta, sus limitaciones, sus capacidades” (Lewis, 1954: 24).

En la medida que el público influye sobre los creadores del espectáculo teatral surge un proceso de retroalimentación que produce efectos trascendentes en la conciencia colectiva, modificando conductas y modos de concebir las relaciones humanas; éstas, reflejadas en el escenario, determinan una diversidad de públicos. La presencia de los diferentes públicos representa un reto para los directores, dramaturgos y grupos que buscan acercarse a ellos. Cualquier tipo de teatro, ya sea de índole comercial, vanguardista, universitario, independiente, etc., debe enfrentarse y satisfacer a sus propios públicos, quienes, respondiendo a tal o cual sugerencia escénica, asumen actitudes que implican desde un simple agrado emocional hasta la toma de una verdadera conciencia crítica.

El público existe en la medida en que existe el teatro, y viceversa; ambos se nutren y se transforman. En la relación público creadores escénicos se expresa la compleja maquinaria del orden social, desentrañada en sus múltiples y variados conflictos e introspecciones.

Desde que surgió el teatro hasta la actualidad, éste ha cumplido una función social que es ante todo comunicativa. Esta perspectiva permite visualizar el conjunto de personas que integran al mundo, que se relacionan entre sí, y sus modos de convivencia. Cada grupo ostenta una cultura que ha sido “aprendida y compartida” a lo largo de su vida en su propio contexto social; asimismo estas relaciones son expresión y reflejo de la cultura a la que pertenecen.

Base social del teatro

Bajo las anteriores premisas se concibe al arte, y en particular al teatro, como producto de la cultura: es un modo de existir y de percibir el mundo. El teatro, pues, por su capacidad crítica para analizar las entrañas y el tejido de la realidad social, se inserta en ellas, y desde ahí provoca la confrontación que experimenta el espectador durante la representación. Debido a sus propuestas críticas o denuncias, el teatro, medio activo que estimula el flujo emocional e intelectual, cuando cumple su función conscientizadora, es blanco constante de la censura impuesta por las cúpulas del poder, el cual prefiere tenerlo de su parte y, a veces, utilizarlo; pero también es un instrumento para el cambio político y social, hecho que ocurre sobre todo cuando se practica sin fines mercantilistas, como lo hace el teatro universitario.

El enraizamiento social del teatro es un fenómeno que sucede en el aquí y ahora de la representación, de la historia; la expresión teatral, el análisis y la profundización de sus vínculos con la sociedad son pautas esenciales para descifrar y entender el comportamiento humano,

condicionado por las emociones y fantasías del hombre en sociedad, así como por su inquietud intelectual y artística.

En su esencia, el teatro es un arte que le permite al hombre explorarse íntegramente, en busca de una constante y vital auto-trascendencia; pero

[...] es sobre todo una situación del alma (en el sentido de algo extraordinario, impredecible momento de inspiración), no es un estado del hombre (en el sentido de una profesión o de una función social), el arte es una maduración, una evolución, un elevarse que nos hace emerger de la oscuridad a una llamada de luz (Grotowski, 1989: 217).

Esa posibilidad de autotrascenderse —placentera y conscientemente— que le brinda el teatro al ser humano hace que éste vea en aquél no sólo un medio de mero entretenimiento, sino el espacio catalizador de la realidad sustantiva. Este espacio, producto de una necesidad compartida, permite a actores y espectadores confundirse en una ritualidad catártica que más allá del gozo lleva a unos y a otros a descubrir y/o revelar —vindicativamente— sus valores identificatorios. Ello dimensiona al teatro como un necesario y anhelado *hacer* que define al hombre como un ente social capaz de reflejarse y autoanalizarse en el escenario.

La cultura, entendida como un complejo sistema de normas, símbolos y mitos que rigen y orientan el comportamiento social del hombre, proporciona apoyo imaginario a la vida práctica y apoyo práctico a la vida imaginaria; asimismo procura al hombre un sistema de actitudes afectivas e intelectuales que lo hacen consciente de sus múltiples capacidades evolutivas.

Diversas clases de vivencias culturales actúan en nuestro tiempo: la religión (o las religiones), el estado nacional y la tradición humanística enfrentan o conjugan sus morales, sus mitos y sus modelos en el seno de la enseñanza y fuera de ella (Isla, 1978: 24).

La cultura, asunto vital para la identificación y el enriquecimiento espiritual de un pueblo, es síntesis y manifestación de las expresiones que como seres humanos requerimos para comunicarnos con los demás; expresiones (artísticas) que algunas veces nos remiten al acto humano de emitir simbolados, los que a decir de Lesslie White "...comprenden por igual ideas, esencias, actitudes, sentimientos, actos, pautas de conducta, costumbres, códigos, instituciones, obras de arte y formas artísticas, lenguajes..." (White, 1975: 154), y con los cuales es posible interpretar los más complejos significados de la vida.

En este sentido, el teatro, producto y generador de cultura, tiene una importante función comunicativa dentro y fuera del núcleo social donde se produce. Gracias a uno de sus objetivos, la recreación artística del comportamiento humano relata acontecimientos esenciales del hombre en conflicto y entrelaza a la sociedad con otros fenómenos culturales, cumpliendo así una importante función social, que es la de, en consecuencia con su época, transparentar la verdad de la vida, despojándola de toda pasión individual, enfrentando con valor la maldad humana y los prejuicios colectivos.

El suceso teatral es retrato de una época, y varía en la medida de su historicidad. Al ser ficción y recreación artística, el teatro no es una copia objetiva de la realidad, pero al recrearla la proyecta en su esencialidad y es capaz, incluso, de ponerla en duda, pues "tan rico es el teatro como

arte, que la ‘imitación’ es capaz de parecer más real que la misma realidad [...] Cada obra pone en duda la realidad existente” (Lewis, 1954:15).

Recrear, mediante la ficción en un acto ritual o en un espectáculo laico, implica una constatación de la historia humana que requiere ser comunicada; este suceso constituye el elemento central del binomio creador-espectador, sin el cual es imposible el hecho escénico. Ahora bien, esta relación difiere según el momento histórico social en que ocurra, de ahí que el teatro cumpla también diversas funciones: proyección psicológica de los creadores, especulación filosófica, poética o artística sobre la experiencia humana, constatación de hechos significativos, exaltación de los valores, reafirmación de la identidad, sublimación de los sentimientos, etc. (circunstancia ésta que lo faculta para proyectar y transformar los valores histórico sociales de toda una época.

Supone de igual modo una fuerza comunicativa, cargada de emotivo mensaje que inclusive alcanza a penetrar el subconsciente de los individuos; Antonin Artaud, uno de los más importantes hombres del teatro, lo comparó con la peste:

[...] pues impulsa a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la baja, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos y revela a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera (Artaud, 1987: 10-11).

Acercar al teatro a la ritualidad perdida para devolverle su espíritu mágico, es una preocupación moderna. Aunque a Artaud le molestaban las técnicas teatrales de su época, no pudo negar que esa maquinaria es también expresión de la modernidad.

En otro sentido aparece el teatro de distanciamiento de Bertold Brecht, quien concibe al teatro como vehículo de denuncia social, de esparcimiento y de análisis crítico, y le da una enorme importancia a la capacidad pedagógica y al didactismo político que aquél debe tener. Para este teórico y dramaturgo alemán el teatro es un medio marcadamente racional que coadyuva a transformar a la sociedad por medio de la conciencia y participación activas, factores que suponen la naturaleza revolucionaria del teatro.

Cada una de las formas de expresión que se generan en la sociedad determina y define posiciones y conceptos teatrales. Estas formas de expresión ofrecen diversas ópticas de la realidad. En la actualidad, inclusive el teatro denominado “comercial” se inscribe como una propuesta alternativa de la comunicación social que conduce fundamentalmente al entretenimiento, entendido, en el peor de los casos, como acto de evasión. Entre el teatro y la sociedad existe, por tanto, “una relación de dependencia e influencias mutuas que son siempre expresión ideológica del papel de la cultura, de un aspecto de la realidad y de la misión y funcionalidad de la cultura en su dinámica” (Hormigón, 1974: 15).

Esta relación mutua es razón de una permanente y obligada retroalimentación y reafirma el sentido cultural del teatro, pues además

de ser éste un medio artístico, tiene la capacidad de cuestionar vivamente –transformándolos– los valores de la sociedad.

Teatro universitario, producto de cultura y factor de compromiso social

La cultura suele ser entendida como el conjunto de conocimientos científicos, culturales, literarios, artísticos... de una persona, de un pueblo o de una época; o bien, como el conjunto de ideas, habilidades y costumbres que caracterizan a un grupo humano. En uno y otro casos implica el hacer, la conducta, el anhelo, la manera de pensar del hombre que comparte y testimonia su momento histórico y social.

Por su condición social, interpersonal y colectiva, es al hombre a quien hace referencia la cultura; y es también éste el actor de ese proceso cambiante e irreversible. Atendiendo a lo anterior podríamos deducir que

si el hombre se cultiva es que está preparando en un ambiente propicio ciertas condiciones en relación directa con su ser para que se adquiera un determinado estado de perfección de las condiciones, la afirmación de sus capacidades innatas (facultades intelectuales y anímicas), el enriquecimiento a través del tiempo por experiencias cognoscitivas, que lo humanizan. De ahí que lo cultural está obligado a su especificidad de ser viviente que lo erige en hombre (Casado, 1974: 168).

La pluralidad que caracteriza a toda universidad digna de serlo, permite a todos sus integrantes la posibilidad de identificarse con las

mejores causas humanas, imbuidos siempre de un espíritu inquisitivo y liberador. Lo hacen con una actitud comprometida, a partir del análisis y el cuestionamiento en torno a su realidad.

Así, el teatro, en su transparente indagación de lo humano, se asume como un lúdico y lúcido medio de expresión. Los distintos grupos de teatro universitario son sensibles para encontrar en él un vehículo que les permita manifestar(se) artísticamente, y analizar las circunstancias que los inquietan.

Cuanto más alto es el nivel artístico al que se quiere aspirar, tanto más difícil es emitir un mensaje ideológico; sin embargo, ello es posible si hay de por medio un verdadero compromiso. El teatro ofrece un punto de vista sintético y explicativo de la vida, a favor de una asimilación ensimismada del hombre que le permite a éste, incluso, resarcir su propia realidad.

El compromiso en el teatro se produce cuando éste expone valores o acciones extrínsecas a él: de pronto, se imponen urgencias morales que lo empuja a tomar en cuenta manifestaciones al margen de la estética.

Al ser el hombre *libre*, en armonía con su condición humana, como lo sostuviera Jean Paul Sartre, esta virtud debe elegirse y conquistarse permanentemente a través de toda conducta, sea cual sea el rol social que aquél desempeña. Pero cuando se trata de una manifestación (artística) universitaria (concretamente el teatro), ese deber se vuelve un imperativo, una misión a favor de la máxima experiencia liberadora.

En este sentido está claro que el teatro universitario debe asumir una actitud consciente de su entorno y de su capacidad para transformarlo de manera positiva. Ello implica formular y adoptar, con un alto sentido humano, una actitud política, entendida en su más amplia acepción, pues

[...] el mejor teatro es y ha sido siempre naturalmente político. Político, repito, en *el sentido más amplio y verdaderamente serio del término*, en otras palabras, no como un instrumento propagandístico de esta o aquella ideología, concepción, poder, partido o grupo, sino como algo cuya característica innata no es indiferente al destino de la *polis humana*, que tiene una relación viva, comprometida penetrante con su país y su época (Havel, 1976: 71).

Es esa actitud política, humana, la que determina y vitaliza al teatro universitario, que como expresión ideológica y necesidad artística es capaz de confrontarse con la realidad, no sólo para descifrar y cuestionar sus componentes complejos y contradictorios, sino para conquistar libertades. Se trata de un imperativo de la conciencia que se abre imperceptiblemente, desoyendo el estéril “mensaje” ideologizante o la propaganda panfletaria. La ideología y sus valores lo mueven, sí, y lo forman, pero, por su vocación universalista, sobrevive a la mediación de cualquier ideología y trasciende la realidad, para ser afectado por ella. Esto ocurre mediante un proceso en el que salen a la luz las necesidades materiales y espirituales de la sociedad que subyacen en cada espectador, quien, a su vez, queda afectado de una manera emocional e ideológica en el acto mágico de una representación teatral universitaria. Al margen de un éxito prefabricado (como ocurre con el teatro comercial), el teatro universitario pretende, sin coerciones de ningún tipo, despertar en aquél una liberadora conciencia que le haga llegar al trasfondo de una propuesta escénica cargada de significados que lo conecten con su realidad y con su tiempo; es decir con sus preocupaciones morales, filosóficas...

Inevitablemente el teatro (en realidad cualquier manifestación cultural) está ligado a la época y lugar que lo produce; espejo que puede ser fiel o empañado y distorsionado, es reflejo de tendencias sociales, preocupaciones morales y conceptos religiosos y filosóficos. Pero en retrospectiva solemos olvidar esto y consideramos al teatro como fenómeno aislado, independiente, cuando en realidad depende de una tupida red de conductas vitales que lo ligan a su espacio y a su tiempo (Cossio, 1996: 60).

Para comprender lo que en la actualidad se entiende por teatro universitario habría que reevaluar críticamente dos movimientos. Por una parte está el denominado “teatro estudiantil universitario”, creado para un público eminentemente estudiantil que, según Martin Weber, se caracteriza por los siguientes rasgos:

- ❑ Ser un teatro de aldea, en el sentido que se gesta intramuros.
- ❑ Ser un teatro creado por estudiantes que durante el proceso de formación académica ejercen la actividad teatral como una forma optativa, para el desarrollo de su personalidad, expresividad y expansión de sus conocimientos.
- ❑ Ser una expresión de estudiantes que hacen teatro y no actores que cursan estudios; de este defecto se debe extraer una virtud.
- ❑ Se afirma como un teatro de diletantes con plena conciencia de ello en una apropiada concepción del estilo y de los temas.
- ❑ El estilo de sus puestas en escena puede manifestarse o no en una voluntad de imitación o de copia del teatro profesional.
- ❑ Ser un teatro que, por su modelo de producción, se genera con un apoyo económico mínimo, con base en la improvisación, y no busca en el proceso de exhibición más beneficio que la experiencia artística en sí misma (Cfr. Weber, 1967: 176-178).

Por otra parte, está el teatro profesional universitario que implica el ejercicio y desarrollo de un arte realizado por especialistas universitarios

debidamente academizados; en ambos casos es posible formular marcos teóricos que ofrezcan una visión crítica de su realidad social, a través de la confección de un cosmos ficticio donde están presentes los conflictos esenciales del hombre, y sus posibles maneras de afrontarlos.

Un atisbo al teatro en México

Tras la conquista del México antiguo, y con el propósito de evangelizar a las muchedumbres indígenas, los misioneros, encuadrados en la moral y el dogma cristianos, vieron que el teatro ofrecía grandes ventajas para hacerle comprender a aquéllos los misterios de la religión de Cristo. Por ello se dieron a la tarea de organizar y establecer las primeras representaciones sagradas, que eran una derivación de los autos sacramentales españoles. “Los frailes mismos componían o adaptaban las piezas; y cuando no originales, las traducían al idioma del auditorio, tarea en que solían ayudarles los colegiales indios de Tlatelolco” (González, 1966: 59).

Si bien estas representaciones sacras empezaron a cumplir su misión, cierto es también que los nativos seguían practicando sus ceremonias y cantos sagrados, los cuales trataban de ocultar a los extranjeros, para quienes las manifestaciones eran prácticas profanas que debían ser erradicadas, cosa que, por más que lo intentaron, no les fue posible lograr. El *tlacaxipehualiztli* (“desollamiento de hombres”), que se realizaba en el *temalácatl* (rodela de piedra para los sacrificios), fue uno de estos rituales profanos. Por su parte, el drama-ballet *Rabinal Achí* (único texto del teatro prehispánico que, junto con el *Ollantay*, se mantuvo en América) se conservó por tradición oral, y durante la

dominación española siguió representándose, aunque ya con el permiso –y aun el patrocinio– de las autoridades eclesiásticas, que por todos los medios buscaban propagar la fe cristiana.

Durante el siglo XVII, ante una sociedad de encomenderos, sacerdotes y burócratas, consumada ya la pacificación del pueblo indígena, surgen en el ámbito teatral Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, quienes habrían de cubrir gloriosamente toda esa centuria: ella como representante del barroco y el culteranismo en el México virreinal (de manera particular con el auto sacramental); y él, como el creador de la comedia de caracteres e iniciador de una nueva ética, apegada a la humanización de la moral cristiana.

En el siglo XVIII y durante el periodo de independencia, el teatro, que se encontraba en manos de actores y autores españoles, comenzó a perder la tutela pública que ejerció en las centurias inmediatas anteriores. Sin embargo, empezó a darse un teatro de colores costumbristas, cuyos ambientes recreaban el habla popular de pintorescos personajes, que por hallarse a los ojos del Santo Oficio, pocas veces se arriesgaban a expresar sus ideas proindependentistas. Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador mexicano*, quien con *El Periquillo Sarniento* (1816) fuera el creador de la novela en México, es además uno de los representantes del teatro en este periodo, oponiéndose con sus obras al viciado régimen virreinal, por lo que fue constantemente perseguido.

En el periodo de la Reforma el teatro empezó a ser un fenómeno público, aliado de la cátedra y del periódico, lo que estimuló a los escritores a ejercitarlo, y al Estado, al menos en cierto momento, a patrocinarlo. Aparece entonces ya como género la crítica teatral, cuya función ennoblece, entre otros, Ignacio Manuel Altamirano, quien

organizara, en 1968, el Conservatorio Dramático, que habría de acoger las producciones escénicas de las compañías existentes.

El siglo XX inicia con el auge del género chico, que al adquirir los rasgos de la vida mexicana marcará una distancia con las formas del género chico español en boga. Hacia 1923 se manifiesta un movimiento nacionalista con el Grupo de los Siete Autores –José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García–, que iniciaría

un deslizamiento hacia el realismo no sólo exterior y costumbrista sino con la preocupación de ser un poco más Pirandello o al menos algo Benavente (Magaña-Esquivel, 1970: 51).

También en esta etapa fue importante la aparición de los primeros grupos experimentales de teatro. Uno de esos grupos será el Teatro Ulises, que señala la llegada de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y José Gorostiza al teatro mexicano. Otro grupo, el Teatro de Orientación, fundado por Celestino Gorostiza, habría de ejercer una influencia decisiva en el movimiento renovador de la escena y en los sistemas de la técnica actoral. Anterior a éste, en 1931, Julio Bracho fundaría el grupo Escolares del Teatro, el cual el propio Bracho transformaría en Trabajadores del Teatro, y más tarde en Teatro de la Universidad.

Entre otros muchos nombres a destacar no podrían omitirse los de Rodolfo Usigli, quien en sus obras analizaba aguda y sagazmente los conflictos familiares de las clases medias (*Jano es un muchacho*, *El niño*

y la niebla) y el tema de la mexicanidad (*Corona de sombras, Corona de luz, Corona de lágrimas*); o bien, quien hiciera una severa sátira del absurdo de la política mexicana, por medio de dos obras fundamentales, *El gesticulador, Tres comedias impolíticas*, la primera de las cuales, por su feroz crítica, sólo pudo ser representada (en el teatro de Bellas Artes) hasta 1947, diez años después de haber sido escrita. Obras todas por las que Usigli viene a representar “el caso más singular del teatro mexicano porque no es producto de ningún grupo y es el que más ha trascendido al extranjero por su condición de viajero constante y embajador” (Magaña-Esquivel, 1970: 54); Emilio Carballido, autor de *Rosalba y los llaveros, Silencio, pollos pelones, que ya le van a echar su maíz...*, entre muchas otras obras; Sergio Magaña, quien es autor, entre otras obras, de *Los signos del Zodíaco y Moctezuma II*; Luisa Josefina Hernández (*Los frutos caídos*), Rafael Solana (*Debiera haber obispas*), Federico S. Inclán (*Hoy invita la Güera*), Luis G. Basurto (*Cada quien su vida*), Wilberto Cantón (*Malditos*), Jorge Ibargüengoitia (*El atentado*), Hugo Argüelles (*Los cuervos están de luto*), Héctor Azar (*Olimpica*), y más recientemente una pléyade de dramaturgos y teóricos, directores y actores que han contribuido al engrandecimiento y la dignificación del teatro mexicano. Entre ellos: Óscar Liera, Jesús González Dávila, Carlos Olmos, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Bergman; Édgar Ceballos, Sergio Jiménez, Eduardo Contreras, Felipe Reyes; Adam Guevara, Ignacio Retes, Luis de Tavira, José Ramón Enríquez; Angelina Peláez, Ana Ofelia Murguía, Damián Alcázar, Bruno y Damián Bichir, Roberto Sosa, Ofelia Medina, Julieta Egurrola, por nombrar sólo a algunos cuya aportación al teatro ha sido fundamental.

CAPÍTULO II

TRAYECTORIA DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN LA UAEM

Relación cronológica de puestas en escena (1961-1996)

La actividad teatral en el Estado de México se ha centrado de manera primordial en el ámbito universitario, donde a partir de la década de los sesenta —en que empieza a quedar ya testimonio de ello—, y a lo largo de las siguientes décadas, se han venido produciendo diversas manifestaciones teatrales, caracterizadas por los intereses artístico sociales propios de cada época.

Así, y para dar cuenta del quehacer teatral que desde entonces ha tenido lugar en los diferentes foros de esta institución universitaria, en el presente capítulo, apoyado en los programas de mano y en otros testimonios (artículos periodísticos, entrevistas con los hacedores teatrales), haré una reseña cronológica de las obras que han sido escenificadas durante el período en que se enmarca este trabajo (1961-1996), de las cuales se especifica el año de la escenificación, la autoría, el grupo y el director respectivos. Cabe señalar que algunas de las puestas carecen de ciertos datos, debido a que no fue posible obtener sus programas de mano; de otras, a causa del tiempo, no fue posible rescatar del olvido el nombre y/o la autoría o la fecha precisa de su representación, pues la información (verbal) que de ellas se obtuvo con

algunos de sus actores, directores... no fue lo suficientemente confiable para ser tomadas en cuenta. Los montajes sólo aparecen con el año en que fueron estrenados, aunque hayan formado parte de temporadas en años posteriores; únicamente se incluyen por segunda vez las puestas que tuvieron un reparto diferente. Finalmente, la cronología se limita a testimoniar los trabajos producidos por la UAEM, pero incluye también algunos que son el precedente del teatro universitario y otros producidos, de manera independiente, por los egresados de la Licenciatura en arte dramático. Esto, con el propósito de señalar las causas y los alcances de un hacer teatral vinculado con el interés social, como respuesta a una necesidad expresiva por parte de quienes, con espíritu universitario, recurren a este medio para exponer sus preocupaciones estético culturales.

Relación cronológica de puestas en escena (1961-1996)

Año	Obra	Autor	Grupo	Director
1961	<i>Decadencia</i>	Carlos Olvera	Centro de Experimentación Escénica	Carlos Olvera
1963	<i>Catarsis</i>	Carlos Olvera	Tun Astral	Carlos Olvera
1964	<i>La sirena</i>	Carlos Olvera	Tun Astral	Carlos Olvera
	<i>La zorra y las uvas</i>	Guillermo Figueredo	Ollanta	Marco Antonio Morales Gómez
1965	<i>Los desarraigados</i>	J. Humberto Robles	Ollanta	Marco Antonio Morales Gómez
1966	<i>La ópera del orden</i>	Alejandro Jodorowsky	Tun Astral	Carlos Olvera
	<i>Aprobado en castidad</i>	Luis Peñafiel	Ollanta	Marco Antonio Morales Gómez
	<i>El umbral de la noche</i>	Antonio Vélez Torres	Tun Astral	Carlos Olvera
	<i>Miralina</i>	Marcela del Río	Tun Astral	Carlos Olvera
	<i>El canto del cisne</i>	Antón Chejov	Equis A	Juan Hernández J.
	<i>El violín encantado</i> (adaptación)	Hermanos Grimm	Equis C	Rafael Cravioto
	<i>El extraño</i>	Manuel del Vivar	Ollanta	Marco Antonio Morales Gómez

	<i>En la zona</i>	Alejandro Jodorowsky	Ollanta	Marco Antonio Morales Gómez
	<i>El universo microscópico del Dr. Flagg</i>	Carlos Olvera	Tun Astral	Carlos Olvera
1967	<i>La lección</i>	Eugène Ionesco	Compañía Universitaria de Teatro	Carlos Olvera
	<i>Corona de sombras</i>	Rodolfo Usigli	Compañía Universitaria de Teatro	Carlos Olvera
	<i>Cuando la noche es alta aquí no llega el viento</i>	Carlos Olvera	Tun Astral	Carlos Olvera
	<i>México 1900</i>	Antonio Vanegas Arroyo	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>Ensayando a Molière</i>	Sergio Magaña	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>A caballo de ida y vuelta</i>	Günter Grass	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>Gil González de Ávila</i>	José Peón Contreras	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
1968	<i>Varias obras (Teatro trashumante)</i>	Vanegas Arroyo	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
	<i>El triciclo</i>	Fernando Arrabal	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>El triciclo</i>	Fernando Arrabal	Equis	Luis David Contreras
	<i>Los novios</i>	Alberto Legorreta, Isaías Díaz, Alberto A. Salgado, Arturo Arreola, Cristina Fabila, Ma. Eugenia Rodríguez	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>Los gendarmes</i>	Ma. Eugenia Rodríguez, Carlos Olguín, Isaías Díaz, Alfonso Virchez, Jorge Ambriz, Arturo Arreola	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>El consultorio médico</i>	Jorge Ambriz, Arturo Arreola, Alfonso Virchez, Ma. Eugenia Rodríguez, Ma. Esther Rodríguez, Óscar Ambriz, Cristina Fabila, Alfonso Sánchez A.	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>Discurso patriótico</i>	Arturo Arreola, Alfonso Virchez, Carlos Olguín, Ma. Eugenia Rodríguez, Cristina Fabila, Isaías Díaz, Óscar Ambriz	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
1969	<i>Yo también hablo de la rosa</i>	Emilio Carballido	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>Ciugrena</i>	Fernando Arrabal	Equis	Luis Contreras
	<i>El cuadro</i>	Eugène Ionesco	Compañía Universitaria de Teatro	Alfredo Gómez C.
	<i>El génesis fue mañana</i>	Jorge Díaz	Equis	Luis Contreras
1970	<i>El centro delantero murió al amanecer</i>	Agustín Cuzzani	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
	<i>Escena para cuatro personajes</i>	Eugène Ionesco	Compañía Universitaria de Teatro	Carlos Olvera
	<i>Nocturno a Beethoven</i>	Federico S. Inclán	Compañía Universitaria de Teatro	Carlos Olvera
	<i>La cantante calva</i>	Eugene Ionesco	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez

	<i>Los justos</i>	Albert Camus	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
	<i>Appassionata</i>	Héctor Azar	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
	<i>Silencio, pollos pelones... ya les van a echar su maíz</i>	Emilio Carballido	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
	<i>Zafarrancho</i>	Textos de W. Shakespeare, A. Vanegas Arroyo y Federico García Lorca	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
1971	<i>Luz negra</i>	Álvaro Mennen Desleal	Compañía Universitaria de Teatro	Eugenio Núñez
	<i>Antes del desayuno</i>	Eugene O'Neill	Compañía Universitaria de Teatro	Carlos Olivera
1972	<i>Delicioso domingo</i>	Emilio Carballido	Comunidad de Teatro Universitario	Mauro Paredes
	<i>La guarda cuidadosa</i>	Miguel de Cervantes Saavedra	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
1973	<i>El juego que todos jugamos</i>	Alejandro Jodorowsky	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
1974	<i>Viento sur</i>	Ignacio Retes	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
	<i>Cornudo, apaleado y contento</i>	Alejandro Casona	Caminantes	Antonio Hernández J
	<i>El bosque de los pinos rojos</i>	Marco Antonio Morales G.	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
	Festival de teatro joven de México	Varios	Comunidad Universitaria de Teatro	Varios
1975	<i>Cargamento de sueños</i>	Alfonso Sastre	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J
	<i>Grajú, Hacia la luz, Cornudo, apaleado y contento, Arlequin, servidor de dos patrones, El sacrificio del verdugo, El gato, La estatua, el sueño de Juan.</i> Pantomima simple	Varios	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J
	<i>La guarda cuidadosa y Sancho Panza en la insula Barataria</i>	Miguel de Cervantes Saavedra y Alejandro Casona	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
1976	<i>Sancho Panza en la insula Barataria</i>	Alejandro Casona	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
	<i>A puerta cerrada</i>	Jean Paul Sartre	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J.
	<i>La guarda cuidadosa</i>	Miguel de Cervantes Saavedra	Comunidad de Teatro Universitario	José T. Aguilar
	<i>Cornudo, apaleado y contento</i>	Alejandro Casona	Siglo XVI de la UAEM	Antonio Hernández J
	Pasos de Lope de Rueda: "El desorejado", "Pagar o no pagar", "La tierra de Jauja", "Las aceitunas", "Médico falso", "La generosa paliza", "Cornudo y apaleado"	Lope de Rueda	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J

	<i>El maestro</i>	Eugéne Ionesco	Orfeo	Esvón Gamaliel
	<i>Cocina vegetariana</i>	Sergio Peregrina	Orfeo	Héctor Macías D.
	<i>De oídas</i>	Juan Tovar	Teatro Testimonial	Raúl Cáceres C.
	<i>Cero y van tres</i>	José de Jesús Martínez	Orfeo	Esvón Gamaliel
	<i>La fablilla del secreto bien guardado</i>	Miguel de Cervantes Saavedra	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J
	<i>Los pasos de Lope de Rueda y Cornudo, apalcado y contento</i>	Lope de Rueda y Alejandro Casona	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J
	<i>La declaración y Un idilio ejemplar</i>	Antón Chejov y Molnar	Altépetl, de la preparatoria No.1 "Adolfo López Mateos"	Francisco Cano O.
	<i>Hacia la luz</i>	León Felipe	Caminantes de la UAEM	Antonio Hernández J
	<i>Retablo Renacentista: "El médico falso", "La generosa paliza", "La fablilla del secreto bien guardado"</i>	A. Casona y Lope de Rueda, Miguel de C. Saavedra	Siglo XVI de la UAEM	Antonio Hernández J
	<i>Pantomima simple</i>	Antonio Hernández Jáuregui (Mimo)	Minus de la UAEM	Antonio Hernández J
	<i>El círculo</i>	Federico Angulo	Morpheus de la UAEM	Antonio Hernández J
	<i>Los dos verdugos</i>	Fernando Arrabal	Orfeo de la UAEM	Esvón Gamaliel
	<i>La campana</i>	Julio Ortega	Orfeo de la UAEM	Héctor Macías y Esvón Gamaliel
	<i>La historia del hombre que se convirtió en perro</i>	Oswaldo Dragún	Grupo II de la UAEM	Esvón Gamaliel
	<i>El juego que todos jugamos</i>	Alejandro Jodorowsky	Compañía Universitaria de Teatro	José T. Aguilar
	<i>Amérika, Amérika, oh, Amérika</i>	Alberto Huerta	Aimitria, de la Facultad de Medicina	Israfil Filós Real
	<i>Los dos un solo pecho</i>	Alfonso Sánchez Arteche	Altépetl, de la preparatoria No.1, "Adolfo López Mateos"	Francisco Cano
	<i>El juicio final</i>	José de Jesús Martínez	Segunda Parte, de la preparatoria No.1, "Adolfo López Mateos"	Jorge de la Luz
1978	<i>Primera comunión</i>	Fernando Arrabal	Orfeo de la UAEM	Esvón Gamaliel
	<i>Las pinzas</i>	Román Chabaud	Orfeo de la UAEM	Esvón Gamaliel
	<i>Acto sin palabras</i>	Samuel Beckett	Orfeo de la UAEM	Esvón Gamaliel
	<i>Selaginela</i>	Emilio Carballido	Orfeo de la UAEM	Héctor Macías D.
	<i>Monte Calvo</i>	Jairo Anibal Niño	Orfeo de la UAEM	Esvón Gamaliel
	<i>Ortaet Ed Apor</i>	Manuel Galich	Los retoños asociados	Colectiva
1979	<i>Espectáculo de pantomima</i>	Héctor Macías y Esvón Gamaliel	Difusión Cultural	Esvón Gamaliel
	<i>El rey y la reina</i>	Rabindranath Thagore	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J.
	<i>La vía láctea y Pandora y el ruiseñor</i>	Ignacio Arriola	Compañía de Teatro Universitario	Antonio Hernández J

	Tres de los pecados capitales, espectáculo integrado por las obras siguientes:		Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>La pereza domina Timbouktú</i>	Isaac Chocrón		Esvón Gamaliel
	<i>La cenicienta de la ira</i>	Román Chalbaud		Esvón Gamaliel
	<i>La soberbia milagrosa del general Pío Fernández</i>	José Ignacio Cabrujas		Esvón Gamaliel
	<i>El gordo</i>	Óscar Liera	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>Atila a los inventos</i>	Xavier Lizárraga	<i>Drac</i>	Víctor Nava Marín
	<i>Díjame amarte</i>	Gerardo Velázquez	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>La farsa del maese Pathelin</i>	Anónimo	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>Agua de limón</i>	Reynaldo Carballido	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>Los camaleones</i>	Óscar Liera	Ludus	Roberto de la Mora
	(Carballido hoy) <i>Un solitario en octubre, El espejo, Unete, pueblo, El censo, Dificultades, Tangentes, La miseria, Paso de madrugada</i>	Emilio Carballido	Compañía Universitaria de Teatro	José T. Aguilar
	Pasos de Lope de Rueda: "La generosa paliza", "Las aceitunas", "La tierra de Jauja", "Pagar o no pagar", "El médico falso"	Lope de Rueda	Comunidad Universitaria de Teatro	Antonio Hernández J
	<i>La oscuridad ya está vieja, ya no espanta la verdad</i>	Willebaldo López	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Santos en espera de un milagro</i>	José de Jesús Martínez	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>El atentado</i>	Jorge Ibargüengoitia	Compañía Universitaria de Teatro	José T. Aguilar
	Improvisaciones populares	Esvón Gamaliel	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Appassionata</i>	Héctor Azar	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
1981	<i>El capitán de Nottingham</i>	Arnold Wesker	<i>Drac</i>	Víctor Nava Marín
	<i>Silencio, pollos pelones... ya les van a echar su maíz</i>	Emilio Carballido	Compañía Universitaria de Teatro	Mercedes de la Cruz
1982	<i>La entrevista</i>	Alberto Moravia	<i>Drac</i>	Víctor Nava Marín
	<i>La revolución</i>	Isaac Chocrón	Facultad de Humanidades y Difusión Cultural de la UAEM	Eugenio Núñez Ang
	<i>Cosas de muchachos</i>	Willebaldo López	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
1983	<i>Barrionetas</i>	Epitacio Hernández y Mauricio Dávalos	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>La caja misteriosa (pastorela)</i>	Dante del Castillo	Ludus	Roberto de la Mora

	<i>En el hueco de la mano</i>	José López Arellano	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
1984	<i>De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos</i>	Peter Weiss	<i>Drac</i>	Víctor Nava Marín
	<i>El sueño del ángel</i>	Carlos Solórzano	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Los atardeceres privilegiados de la prepa seis</i>	José Agustín	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	"Jean Cocteau y Edith Piaf"	Raúl Cáceres C. (dramaturgia), con textos de Jean Cocteau	Difusión Cultural	Raúl Cáceres C.
	<i>La señora en su balcón</i>	Elena Garro	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Cruce de vías</i>	Carlos Solórzano	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>El gordo</i>	Óscar Liera	Ludus	Roberto de la Mora
1985	<i>El lugar donde mueren los mamíferos</i>	Jorge Díaz	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>La historia del hombre que se convirtió en perro</i>	Oswaldo Dragún	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Las cartas boca abajo (espectáculo)</i>	Varios	Foro Teatral Universitario	Marco Antonio Morales G.
	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Detrás de una margarita</i>	Miguel Ángel Tenorio	<i>Drac</i>	Víctor Nava Marín
1986	<i>Celos</i>	Louis Verneuil	Foro Teatral Universitario	Marco Antonio Morales G.
	<i>La pandilla maldita</i>	Emilio Carballido	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>La muerte alegre</i>	Nicolai Evreinov	<i>Drac</i>	Víctor Nava Marín
	<i>Una tal Raymunda</i>	Delfina Careaga	Compañía Universitaria	Esvón Gamaliel
	<i>Historia de un anillo</i>	Luisa Josefina Hernández	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Llanto por la muerte de Federico García Lorca</i>	Varios	Foro Teatral Universitario	Marco Antonio Morales
	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
1987	<i>Mejo Mú</i>	Domingo Adame	Licenciatura en arte dramático	Domingo Adame H.
	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Los encantos del relajo</i>	Román Calvo	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>Crónica de un desayuno</i>	Jesús González Dávila	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
1988	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Luzbel, no le hagas al cuento</i>	Alfonso Sánchez Arteche	Licenciatura en arte dramático	Mario Hernández/ Alberto Salgado
1989	Obra negra: "El albañil", "Edlin", "La carta", "Ya ni me acuerdo", "La mujer del portal", textos adicionales	Varios	Licenciatura en arte dramático	Jesús Angulo

	<i>Los perros</i>	Elena Garro	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>La historia del hombre que se convirtió en perro</i>	Oswaldo Dragún	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Adiós, Judas</i>	Irineus Iridiewsky	Licenciatura en arte dramático	Roberto Javier Hernández
	<i>La boda de Bato y Gilla</i>	Vanegas A. y Cayetano C.	Licenciatura en arte dramático	Alberto Salgado
	<i>La madrugada</i>	Juan Tovar	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Los niños prohibidos</i>	Jesús González Dávila	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>Theos</i>	Woody Allen	Espacio Escénico de Experimentación Teatral	José T. Aguilar
1990	<i>Vine, vi... y mejor me fui</i>	Willebaldo López	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>El día que el diablo perdió su cola</i>	Juan Jiménez Izquierdo	Ludus	Roberto de la Mora
	<i>(Los leoncitos punk) Fauna punk</i>	Leonor Azcárate	Ludus	Roberto de la Mora
1991	<i>La fiera</i>	Charles Morowitz	Primera generación de la licenciatura en arte dramático	Raúl Zermeño
	<i>Las visitas</i>	Alejandro Aura	Tablas	Héctor Sánchez D.
	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
1992	<i>La grieta</i>	Esvón Gamaliel	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
1993	<i>La Madrugada del centauro</i>	Juan Tovar	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Mexican garage</i>	Luisa Josefina Hernández	Licenciatura en arte dramático	Mercedes de la Cruz
	<i>Panteón de amores</i>	Jesús Angulo	Licenciatura en arte dramático	Jesús Angulo
	<i>La calle de la gran ocasión</i>	Luisa Josefina Hernández	Licenciatura en arte dramático	Jesús Angulo
	<i>La paz de la buena gente</i>	Óscar Villegas	Licenciatura en arte dramático	Mauricio Salinas
	<i>Urbe historias: "Feliz cumpleaños", "La curación"</i>	Óscar Villegas	Licenciatura en arte dramático	Jesús Angulo
	<i>El tesoro perdido</i>	Óscar Villegas	Licenciatura en arte dramático	Jesús Angulo
1994	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>En la diestra de Dios Padre</i>	Enrique Buenaventura	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Poquita fe</i>	Adam Guevara	Licenciatura en arte dramático	Adam Guevara
	<i>Nunca suficiente</i>	Mauricio Rodríguez	FIET	Mauricio Salinas
1995	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>Este amoroso tormento</i>	Esvón Gamaliel (basado en textos de S. J. I. De la Cruz, Platón y Calderón de la Barra, entre otros autores)	Compañía Universitaria de Teatro	Esvón Gamaliel
	<i>Ángel de mi guarda</i>	Adam Guevara	Licenciatura en arte dramático	Adam Guevara
	<i>La tarta y el pastel</i>	Anónimo	Licenciatura en arte dramático	Angélica García B.

	<i>Muerte</i>	Woody Allen	Espacio 9	Jesús I. Téllez
	<i>El retablo de las maravillas</i>	Lope de Vega	Licenciatura en arte dramático	José Luis Domínguez
	<i>Primavera</i>	José Vilar Mendoza	Ya vas...	Antonio Flores A.
	<i>El gran amor, es siempre el último</i>	Tomás González Pérez	Ya vas...	Antonio Flores A.
	<i>Mañana es una palabra</i>	Nora Badia	"Ton's qué" del IMSS	Antonio Flores A.
1996	<i>El fandango de los muertos</i>	Constancio S. Suárez	Compañía Universitaria de Teatro	Héctor Sánchez D.
	<i>La daga</i>	Victor H. Rascón B.	Licenciatura en arte dramático	José Luis Domínguez
	<i>El ratte</i>	Rafael Barrón	Espacio 9	Jesús I. Téllez
1997	<i>El atentado</i>	Jorge Ibarguengoitia	Licenciatura en arte dramático	Esvón Gamaliel
	<i>Mujeres en La. Mi. Re. Da</i> (conjunción de cáusticos monólogos)	Dario Fo y Franca Rame	<i>Drao</i>	Victor Nava Marín
	<i>Los negros pájaros del adiós</i>	Óscar Liera	Compañía TIACOCO	Juan Carlos Embriz
	<i>Bajo el silencio</i>	Óscar Liera	Compañía TIACOCO	Clementina Guadarrama
	<i>Dulcita y el burrito</i>	Enrique Buenaventura	Compañía TIACOCO	Clementina Guadarrama
	<i>El orden de los factores</i>	Luisa Josefina Hernández	"Ton's qué" del IMSS	Antonio Flores A.
	<i>El compadre</i>	Gerardo Fernández	"Ton's qué" del IMSS	Antonio Flores A.
	<i>Sangre para amasar el barro</i>	Francisco Garzón C.	"Ton's qué" del IMSS	Antonio Flores A.
	<i>Ésta es su casa</i>	Alejandro Licóna	"Ton's qué" del IMSS	Antonio Flores A.
	<i>Viva la revista (espect.)</i>	Varios	Compañía Teatro de la calle	Alejandro F. Solís
	<i>El capeador</i>	Lope de Vega	Compañía Teatro de la calle	Eduardo Flores
	<i>La cueva de Salamanca</i>	Lope de Vega	Compañía Teatro de la calle	Juan Carlos Embriz G.
	<i>Las aceitunas</i>	Lope de Rueda	Compañía Teatro de la calle	Eduardo Flores S.
	<i>La tierra de Jauja</i>	Lope de Rueda	Compañía Teatro de la calle	Alejandro F. Solís
	<i>Ya no hay firmamento</i>	Antonio Artaud	Bambalinas	Yazmín Tapia

CAPÍTULO III

EVALUACIÓN DEL QUEHACER TEATRAL DE LA UAEM, POR ETAPAS

Gestación del teatro universitario: logros y tropiezos

El decenio 1960-1970 es testigo de la gestación de un importante movimiento teatral en la ciudad de Toluca, particularmente en la Universidad Autónoma del Estado de México.

Numerosos grupos universitarios, así como otros independientes, iniciaron una actividad que daría lugar, dos décadas más tarde, a la creación de la Licenciatura en arte dramático (actualmente Licenciatura en actuación), impartida en la Facultad de Humanidades. Este movimiento tuvo en su inicio características muy particulares; la principal de ellas: que fue emprendido por teatristas autodidactas, es decir, generado espontáneamente; no fue un fenómeno surgido de una tradición académica sino que respondió a la iniciativa de una comunicación comunal inmediata.

Influidos por los grandes realizadores y las tendencias escénicas de su momento (Arrabal, Jodorowski, Grotowski, teatro del absurdo, etc.), o bien por los modelos y formas tradicionales (Lope de Vega, drama

realista, romántico, etc.), grupos de jóvenes estudiantes, guiados por otros que habían visto, que habían oído hablar del teatro, empezaron a desarrollar sus inquietudes en torno al fenómeno escénico.

Así, sin una formación específicamente teatral, se conformaron grupos como Tun Astral, Ollanta, Equis A, y, posteriormente, la Compañía Universitaria de Teatro.

Impulsados por un mundo que evolucionaba constantemente, en medio del crecimiento acelerado de la ciudad de Toluca, los realizadores de teatro de la UAEM, buscando formar nuevos grupos, hacían invitaciones personales, a las que los futuros actores respondían por curiosidad o atendiendo a sus inclinaciones artísticas. De esa manera un tanto improvisada es como se crearon grupos como el dirigido por Alfredo Gómez Camacho, que fue numeroso en integrantes; seguramente la novedad y la satisfacción de pertenecer a una agrupación en la que podían explayarse, fueron motivos que despertaron el interés por el hacer teatral.

Por su parte, la mayoría de los directores recurrían intuitivamente a técnicas de entrenamiento actoral e integración de los elementos escénicos, “sólo porque estaban de moda”, o las “descubrían” en la práctica. Hubo quienes, mediante una formación libresca, basándose en algunos textos teóricos, buscaron cómo aplicar a Stanislavski, o bien, llegaron a aprender los conceptos de Salvador Novo o Fernando Wagner; esto lo consiguieron mayormente aquellos teatristas que por sus propios medios y esfuerzos lograron proveerse de una formación académica, asistiendo a cursos en la Ciudad de México.

Evidentemente la ausencia de una escuela de formación teatral fue un hecho que marcó a toda aquella generación. Si bien es cierto que el

teatro nacido de la academia no es siempre el mejor, también es verdad que para lograr un alto nivel de expresividad escénica es necesario poseer un elevado conocimiento teórico que permita realizar las propuestas, además de contar con un grupo actoral y equipo técnico rigurosamente entrenados. En cualquier parte del mundo la experiencia de las mejores compañías teatrales así lo ha demostrado, inclusive los grupos surgidos con nuevas propuestas (Living, Open, Grotowski, Barba).

Se entiende que para lograr un teatro profesional, sea por la vía autodidacta o la académica, se requiere de un soporte técnico multidisciplinario además de una organización artística bien estructurada y por demás compleja.

Al no haber en un inicio tales características, los directores escénicos generalmente tuvieron que ser ideadores, productores, maestros de sí mismos y de los demás, promotores, escenógrafos, a veces primero actores, e incluso dramaturgos.

Puesto que ni la UAEM ni la ciudad de Toluca contaban con escuelas de formación profesional o espacios idóneos para la actividad teatral, es decir, al no haber una infraestructura adecuada para este tipo de expresión, las posibilidades evolutivas se vieron obstaculizadas, lo que impidió que las diferentes etapas de creación escénica, de búsqueda de nuevos temas y lenguajes, consolidaran una estética propia, definida. Mas si se toma en cuenta que el teatro se realizaba como una actividad complementaria a otras labores, o bien, a los propios estudios profesionales, se entiende que hubiera períodos de constante creación y lapsos de absoluta inactividad, situación ésta que de alguna manera impedía la continuidad en el trabajo.

Salvo los casos de Marco Antonio Morales Gómez y Eugenio Núñez Ang —que (en la década de los 80) jugaran un papel estratégico para la consolidación de la carrera de arte dramático e inclusive realizaran alguna puesta—, de Antonio Hernández Jáuregui y Carlos Olvera (que siguieron dirigiendo), así como de Alberto Antonio Salgado, quien lograra graduarse como director profesional, la mayoría de los primeros directores abandonó definitivamente el teatro, aunque hubo también quienes se aventuraron por los difíciles caminos de la creación dramática, guiados más por la intuición y el entusiasmo, factores éstos con los que asimismo se enfrentaron al análisis de las obras, a la conceptualización de la puesta en escena y a la producción de los diferentes medios expresivos, problemas que resolvieron de una u otra forma, algunas veces fracasando, otras con acierto.

A pesar de estas carencias y obstáculos, un gran número de obras teatrales se produjeron en la UAEM, algunas de las cuales lograron destacar en muestras estatales y nacionales, como en los festivales de otoño a los que convocaba el INBA, lo que dejaba entrever que los sesenta se perfilaban como la cuna de los teatristas universitarios que en un futuro próximo definirían una vocación definitiva.

Según los directores escénicos de tal período, ése ya era tiempo de que se hiciera buen teatro en Toluca, convencidos de que realizaban una actividad artística capaz de incidir sobre la naturaleza de determinados grupos sociales por el simple hecho de tener a la palabra y la acción como herramienta de comunicación; de que, como apuntara Carlos Olvera, “la esencia de nuestro trabajo radicaba en el choque de una o más posiciones vitales, ya que el teatro universitario posee una conciencia crítica que está aún libre de compromisos. En aquel momento,

era imprescindible realizar un teatro crítico que no atendiera a intereses”, o como lo señalara Eugenio Núñez: “el teatro universitario pretendía tener como objetivo buscar y plantear la verdad: sin censura, tenía la posibilidad de decirlo todo, con derecho a equivocarse, pues esto se debía a la experimentación y a la búsqueda (que no era una sola sino varias), en la que cada teatrasta proponía nuevas formas de ser y hacer en el mundo”.

Cabe observar que si bien en aquel entonces Toluca sólo contaba con menos de medio millón de habitantes; la actividad teatral en la entidad fue promovida y realizada sobre todo por entusiastas grupos universitarios: Tezca, X, X2, Ollanta, Tun Astral y Compañía Universitaria de Teatro, cada cual con sus concepciones teatrales y medios expresivos propios.

En cuanto a la crítica teatral cabe notar que carecía de suficiente rigor; más bien se trataba de meras reseñas que sólo abordaban de manera general o impresionista algunos elementos de los trabajos escenificados, los que, por otra parte, sólo recibían apoyos económicos insuficientes. Si agregamos a esto la situación adversa por la falta de espacios adecuados –no se contaba más que con los auditorios de algunas escuelas, patios y parques; el único lugar que cumplía con los requerimientos técnicos era el Teatro del Seguro Social–, podemos deducir que en el campo universitario en realidad se creaban y montaban obras a contracorriente.

Sin embargo, dos hechos importantes, por ser un aliciente para los realizadores de teatro y estímulo para la creación, fueron el Primer Concurso de Teatro Experimental, realizado en 1966 en el Teatro del Seguro Social, y que fuera convocado por el Departamento de Difusión Cultural (dependiente de la Dirección de Educación Pública) y la *Revista*

del Magisterio; así como el Concurso Estatal de Otoño, convocado por el INBA.

Dichos concursos permitieron sondear el nivel de desarrollo individual y grupal de los teatristas, así como los tipos de obras y temas que se abordaban. De igual modo fueron una plataforma para que los grupos universitarios tuvieran presencia, por primera vez, en los festivales nacionales a los que convocaba el INBA, como el Festival Nacional de Otoño de 1966, en el que el grupo Tun Astral representó a la UAEM con la obra *Miralina*.

Otro hecho importante ocurrió en el año 1968: el Concurso de Teatro Zona Centro Oriental, cuyo fin era elegir un representante para el Concurso Nacional de Teatro que se llevaría a cabo dentro del Programa Cultural de las XIX Olimpiadas (Festival Internacional de las Artes), en el que resultó triunfador el grupo Equis, representante de la UAEM.

El hecho de que los trabajos realizados en esa década hayan destacado en algunas muestras nacionales es un signo elocuente del nivel de calidad artístico alcanzado entonces, que, en muy breve tiempo y a pesar de no pocas limitaciones, logró evolucionar hacia otros niveles expresivos.

Ahora bien, ¿qué hubiera sucedido con el desarrollo del teatro en la Universidad y en Toluca si los teatristas que asentaron las bases hubieran continuado su actividad y su preparación académica? ¿Cuáles fueron las causas de la deserción de tantos teatristas, cuando se suponía que el teatro era algo fundamental para ellos?

La respuesta está quizás en la problemática económica a la que debieron enfrentarse —y se enfrentan— los realizadores de teatro; ninguno de los integrantes de los grupos tenía retribuido su trabajo de manera

permanente y decorosa; por el contrario, la producción de los espectáculos la absorbían ellos mismos, pues los escasos apoyos institucionales eran sólo de carácter publicitario, e insuficientes; sin embargo, el público poco a poco se interesaba más por lo que ocurría en el teatro universitario, que, en correspondencia con su tiempo, adoptó una actitud consecuente en lo que respecta a la selección de temas y tendencias teatrales. Como todo período convulsionado socialmente y marcado por actitudes y sucesos tajantes, el impacto de la crisis derivó en acciones sociales que derivaron en una expresión teatral bifurcada, por una parte, hacia la preocupación por elegir modelos, autores y formas del teatro tradicional (aristotélico, realista, romántico, histórico, social), y por otra, en busca de alternativas de las –tan en boga– vanguardias escénicas. Esto lo testifica Alfonso Sánchez Arteche, uno de los más activos alentadores del teatro universitario, quien comenta que

[...] este grupo [Ollanta] se dividió por diferencias de conceptos acerca del género de espectáculo teatral que debía presentarse, pues mientras que la idea original era la de practicar un teatro de vanguardia y de verdadera experimentación, Marco A. Morales sostenía la tendencia de un espectáculo accesible a cualquier tipo de público (Sánchez; 1996: 3).

Debido a la avasalladora fiebre por realizar un teatro combativamente moderno –de autores nacionales o extranjeros–, además del escrito y llevado a la escena por los propios teatristas, a esta época se le denominó “edad de oro de la experimentación teatral”. Este concepto, aunque equívoco (pues según Patrice Pavis el teatro consagrado a la búsqueda de nuevas formas expresivas no debe estar limitado a una vanguardia esotérica y replegada sobre sí misma), describe en buena medida el

estado psicológico y emotivo de dicha generación, y hace evidente cómo sus seguidores vieron, vivieron y sintieron la experiencia estética de su momento.

Nombres como A. Artaud, G. Grotowski, P. Brook, y F. Arrabal saltan a primer plano como teóricos y autores a los que se recurre con frecuencia. Los temas más abordados corresponden a la circunstancia que se vive: antibelicismo, denuncia social, identificación con los procesos liberacionistas, políticos, sexuales, ideológicos. Entre los estilos recurrentes se encuentran: el surrealismo, el expresionismo, el absurdo, así como el teatro pánico, cuya intención que lo hace surgir (inquietar, preocupar, hacer pensar) responde a una actitud inconforme con el teatro burgués que “desfallece día a día”, y busca explorar la función social-política de éste, a través de la agitación y de la situación límite del hombre.

En esta misma tendencia se inscribe la producción vanguardista nacional: Marcela del Río, Maruxa Vilalta, A. Jodorowski (quien, aunque chileno, realizó aquí una gran parte de su trabajo), etc., así como el teatro de Chile o el de Argentina (Álvaro Mennen Desleal, Jorge Díaz, Oswaldo Dragún, entre otros), o bien el europeo: Ionesco, Arrabal, Günter Grass, etcétera.

Otro signo importante de dicha generación fue la predilección por los autores nacionales, la creación propia, los temas históricos y sociales, así como cierta preferencia de obras de los Siglos de Oro y de los periodos romántico y realista. Además, hubo una clara conciencia crítica y una definición ideológica nítida, enfocadas a la denuncia y la protesta social. Sobre todo predominó la vena realista y luego el gusto por los lenguajes renovadores. Ambos casos, indudablemente, lograron impactar

al espectador, haciéndolo cada vez más consciente y dependiente del fenómeno teatral.

De acuerdo con lo anterior, los directores que optaron por la modernidad fueron Alfredo Gómez Camacho, Carlos Olvera y Eugenio Núñez; Marco A. Morales se inclinó por la tradición, y en un nivel intermedio se ubicaría Antonio Hernández Jáuregui.

Respecto a la creación de un teatro propio, destacaron Carlos Olvera, Antonio Hernández Jáuregui y Antonio Vélez Torres; sin embargo, es una lástima que ninguna de sus obras haya sido publicada, debido a la ausencia de una infraestructura adecuada que permitiera y testimoniara la creación artística.

Fueron también muy importantes la incorporación de un teatro popular mexicano enraizado (Vanegas Arroyo y el teatro trashumante), el realismo mágico de Elena Garro, el realismo poético español, el realismo antihistórico de nuestro trascendente Rodolfo Usigli, la ludicidad, el sentido poético y la vena social de Sergio Magaña, así como la insistencia en los clásicos de los Siglos de Oro, que tanto atrajo a Marco A. Morales y a Antonio Hernández J.

Otros temas abordados: el universo femenino, la presencia de la nefasta guerra, la marginación, la crisis de los adolescentes, la explotación obrera, la deshumanización e incomunicación humana, o bien, las costumbres y vicios sociales, presentes en el orden mundial.

De este modo, transitando entre la tradición y la vanguardia, la herencia y la innovación, lo concebido y lo escrito por ellos mismos, lo particular y lo universal, la convención y la búsqueda de lenguajes alternativos, el entretenimiento y el compromiso, la inexistencia de un público y la formación de éste, la generación de los sesenta fue sin lugar

a dudas fecunda, plena, combativa, preocupada por establecer un compromiso con la sociedad, la teatralidad y el mundo, a través de los signos contradictorios de un tiempo en el que la germinación y la inquietud por ideas progresistas propician actitudes culturales y conceptos artísticos que tratan de responder a los nuevos retos sociales que imponen las circunstancias del momento.

Sobre todo es ésa una década en la que se despierta entre los jóvenes un gran interés por acercarse al arte escénico. En este sentido, se puede decir que los siguientes son algunos de los mayores logros alcanzados por los teatristas de entonces:

- ❑ Asentaron las bases del teatro institucional
- ❑ Iniciaron una mística que daría continuidad a la evolución y el desarrollo del teatro
- ❑ Realizaron, aunque autodidactamente, estudios sobre las diferentes áreas de la realización teatral
- ❑ Llevaron sus trabajos a varias latitudes del estado
- ❑ Produjeron un gran número de puestas
- ❑ Difundieron a los autores nacionales y extranjeros
- ❑ Formaron un público que ha evolucionado de la casual y curiosa asistencia a una asidua y cada vez más exigente concurrencia al teatro
- ❑ Participaron en muestras nacionales y estatales, obteniendo significativos premios en los rubros de dirección, actuación y escenografía
- ❑ Optaron por un enfoque diferente no sólo del concepto escénico (vanguardias) sino de la temática misma
- ❑ A través de su postura, radical, inconforme, irreverente, festiva, paródica, lúdica, contestaria, buscaron renovar la noción tradicional del teatro, del arte y la cultura, sobre todo por parte de quienes realizaron el teatro de vanguardia (*La ópera del orden, Ciugrena, El iriciclo, El cuadro, El génesis fue mañana*).
- ❑ Crearon una dramaturgia propia

- ❑ Defendieron el teatro con apoyos económicos escasos, sin cobrar la entrada a las unciones, pues su interés era más bien el de expresarse artísticamente
- ❑ Su trabajo se volvió sustantivo dentro de la encomienda de la Dirección de Difusión Cultural, hecho que se refrendaría año con año, con compromiso y calidad
- ❑ Propiciaron una polémica abierta para involucrar a los espectadores en la problemática del fenómeno teatral, pese a la ausencia de una crítica especializada (la mayor parte de los artículos eran sólo reseñas)
- ❑ Se retroalimentaron mediante la participación en muestras, las que les permitió ejercer la autocrítica, para el mejoramiento de sus puestas
- ❑ Lograron motivar a un gran número de hacedores teatrales

Por otro lado, los integrantes de esa generación entusiasta enfrentaron una serie de obstáculos, los cuales se podrían resumir de la siguiente manera:

- ❑ No contaron con bases académicas suficientes, salvo con algunos cursos que los impulsaron a la profesionalización del arte escénico
- ❑ No habiendo suficientes profesionales en las diferentes áreas del arte teatral (escenógrafos, iluminadores, coreógrafos, etc.), los teatristas recurrieron mayormente a la improvisación, impulsados por la necesidad ferviente de expresarse artísticamente
- ❑ En general, carecieron de una infraestructura necesaria para la creación escénica
- ❑ Pese a la tendencia centralizadora de la cultura nacional, el teatro universitario toluqueño emergería a contra corriente.

Despliegue y proyección del teatro universitario

Al principio de los setenta, como otras ciudades, Toluca experimentó el impacto de los acontecimientos políticos y sociales que sacudieron al país, como efecto de los enfrentamientos cívicos de la década anterior. Su

población buscó emitir el voto que le generara el “cambio” hacia una nueva forma de vida, tal y como lo proponían los demagógicos discursos electorales de entonces; dicho voto, ante una escasa oposición, se inclinó a favor de Luis Echeverría como nuevo presidente de la nación. Por otra parte, la ciudad se encontraba preocupada por la celebración del mundial de futbol, ya que había sido elegida como sede. No obstante, cabe señalar que este acontecimiento tuvo también impactos benéficos, pues para tal motivo el gobierno del estado se preocupó por restaurar las casas de cultura, por remodelar espacios arquitectónicos típicos de la ciudad, por darle más importancia a los espacios arqueológicos de la región, gracias a lo cual se abrieron vialidades para poder llegar con más facilidad a las zonas de Calixtlahuaca, Tenango del Valle y Malinalco, por ejemplo. También brindó la oportunidad a varios artistas para que presentaran exposiciones pictóricas o funciones de danza, teatro..., junto con exposiciones culturales de países como Israel, Suecia y Bulgaria, bajo el lema: “Cultura y Deporte unen vigorosamente a los pueblos”.

Pese a esta parafernalia, y aunque al parecer lo más importante para las autoridades era la restauración de la Bombonera (cancha de futbol sede del equipo Toluca), el teatro universitario, que seguía subsistiendo con pocos recursos, trataba de hacerse presente, de ganar espacios donde manifestarse, lográndolo en los auditorios de las facultades y de la Preparatoria No.1, en el auditorio de la Terminal de Toluca, en la plaza central de la Alameda, así como en las calles de la ciudad. Pero el mayor logro fue la fundación del Teatro de los Jaguares, que tuvo lugar en una galera que anteriormente había servido de cabaret, en la avenida Valentín Gómez Farías, a un costado del cerro del Calvario.

Dicho espacio, al abrir sus puertas a los grupos más estables y comprometidos (Compañía Universitaria de Teatro y la Comunidad Teatral Universitaria), y brindarles la oportunidad de contar con mejores recursos espaciales, lumínicos, de sonido y productivos, se convirtió en un campo promisorio para mejorar el nivel de las puestas, las que, por sus nuevas exigencias, se empezaron a volver un reto para los realizadores. Aunque si bien es cierto que se contaba con el teatro del Seguro Social y el teatro Morelos, en ellos se presentaban más bien obras de índole comercial o se usaban particularmente para actos oficiales de alguna asociación, institución, etc., por lo que el Teatro de los Jaguares se convirtió en una verdadera alternativa para los grupos teatrales universitarios, pues abrió la posibilidad de contar con un espacio de corte popular y netamente universitario; varias obras innovadoras, provenientes del Distrito Federal —*Las tandas del Tlancualejo* de y dirigida por Ignacio Merino Lanzilotti, *¿Alguien dijo dragón?* (comedia musical) de Carlos Lira, bajo la dirección de Eduardo López Rojas, o *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz, bajo la dirección de Ignacio Hernández—, se presentaron ahí, influyendo en el quehacer teatral de los grupos locales. Uno de éstos, el grupo Orfeo, se caracterizó por elegir textos de diversa naturaleza estilística: lo mismo llevó a escena teatro del absurdo, como *El maestro* de Eugene Ionesco, que la farsa cruel *Cocina vegetariana* de Sergio Peregrina, *La campana* de J. Ortega, *Monte Calvo* de Jairo Aníbal Niño o *Primera comunión* de Fernando Arrabal; obra ésta que desacraliza los valores morales y religiosos acuñados por el pensamiento judeo-cristiano. Dichas obras revelan cierta inclinación hacia el nuevo teatro latinoamericano y las vanguardias europeas. La sátira social, el poder demagógico, la manipulación política, el

imperialismo en América Latina, la opresión en las relaciones familiares, entre otros, fueron temas constantemente abordados, con pasión y ludismo, pero también con una consecuente responsabilidad estética. La desmitificación de los valores sociales y familiares por medio del humor negro fue uno de los principales objetivos de este grupo en sus casi tres años de vida, bajo la dirección de Esvón Gamaliel.

Los otros grupos de ese momento de igual modo presentaban temas correspondientes a las conflictivas de la época: las luchas sociales, la desmitificación de valores ancestrales (la religión, el respeto y el amor a los padres), la lucha por la emancipación de la mujer, el No a la guerra, etcétera.

Como se ve, entre los grupos toluqueños, hubo tanto quienes prefirieron no chocar con la mentalidad del público, como quienes trataron de dar una visión nueva del teatro, no sólo a nivel formal sino en el plano ideológico.

Lo anterior no es gratuito, pues detrás de ello están los hechos históricos: por un lado Estados Unidos invadía Vietnam, ante la protesta de miles de personas; en Chile los militares preparaban el golpe de Estado perpetrado por Pinochet; Nicaragua, entre tanto, seguía con su lucha por la democracia, mientras el gobierno mexicano masacraba a los campesinos del Estado de Guerrero, para aplacar la guerrilla iniciada por Lucio Cabañas. Todo esto, en contraste con las “propuestas del gobierno toluqueño” de entonces, para el que “lo ideal es que tengamos menos cárceles, menos juzgados penales y menos policía [ya que] eso significaría un menor índice de delincuencia en nuestra ciudad” (Hank; 1970: 1-3).

Algunos teatristas toluqueños de los setenta se inclinan por la dramaturgia latinoamericana. De los autores mexicanos podemos nombrar a Elena Garro, Emilio Carballido, Maruxa Vilalta, entre otros; de los dramaturgos centroamericanos se puede mencionar a Manuel Galich, de Guatemala, Álvaro Menen Desleal, de Argentina, y Carlos Solórzano, también de Guatemala, aunque radicado en México. En su mayoría, los directores optaron por el estilo realista, aunque también hubo propuestas simbólicas, surrealistas, metafísicas, expresionistas y existenciales, como en los casos de *A puerta cerrada* y *Luz negra*, dirigidas por Antonio Hernández Jáuregui y Eugenio Núñez Ang, respectivamente.

Asimismo hubo quienes prefirieron montar sus propios trabajos, como el poeta yucateco Raúl Cáceres Careno, quien escenificara "De oídas", adaptando escritos de varios autores, o Antonio Hernández Jáuregui, quien pusiera en escena "Hacia la luz", espectáculo a la manera de un recital poético ritualizado.

Otra cosa que se ha de señalar es el interés que tuvieron algunos hacedores de teatro por empezar a profesionalizarse en el medio, lo que los llevó a tomar cursos especializados de manera formal. Tales son los casos de Marco Antonio Morales, quien estudió, aunque de manera parcial, en el Instituto Andrés Soler y recibió cursos en el CADAC; Esvón Gamaliel, quien tomara cursos de pantomima con Héctor Durán, de danza contemporánea con Carlo Grandi, y de actuación en la UNAM; Antonio H. Jáuregui, quien realizó estudios en el Instituto Hollywood, con Juan Felipe Preciado; José Trinidad Aguilar, Roberto de la Mora y Víctor Nava, quienes además de tomar algunos cursos de actuación en el CADAC tuvieron la oportunidad de participar profesionalmente en varios

montajes de dicho centro. En el caso de Víctor Nava ha de señalarse la experiencia que tuvo tanto en el Centro Universitario de Teatro como en el Laboratorio de Artes Escénicas de la UNAM. También debe mencionarse a Alberto A. Salgado, quien se graduó como actor y director en la EAT del INBA.

Gracias a la realización de coloquios universitarios, que les permitió a los teatristas locales evaluar su trabajo con relación a los de las demás entidades, dada la preocupación por la enseñanza actoral, se empezó a hablar de la necesidad de una escuela de teatro —cosa que no sería posible sino hasta la década de los ochenta— y de una formación académica profesionalizada.

Resultado de las nuevas exigencias, empezó a hacerse imprescindible el análisis colectivo de las puestas (con el que se hacía la elección del texto, los actores, los lenguajes escénicos...) y cobró importancia la crítica en las plumas de Alfonso Sánchez Arteche, cuyos puntos de vista, aunque imparciales, no eran muy comprometidos; Israfil A. Filós Real, quien la ejerció más bien de manera un tanto impresionista, superficial, y a veces equívoca, pues se concretaba a exponer el asunto sin adentrarse en el por qué, y Eugenio Núñez Ang, quien lo hizo más bien con sarcasmo y tal vez con alguna predilección por ciertos grupos. Pero sobre todo se asentaron precedentes firmes para la futura profesionalización de este arte. Como se ve, varios son los aspectos que definen los yerros y los aciertos del quehacer teatral universitario de los años setenta, caracterizado por múltiples factores.

- Los teatristas universitarios se preocuparon por su profesionalización. Para ello se empezaron a preparar formalmente, convocaron a cursos teatrales,

asistieron a conferencias en otros estados y llamaron a la comunidad en general para que asistiera a sus espectáculos, ofreciendo cada vez trabajos más sugerentes.

- La UAEM emprendió el mejoramiento de la difusión de la cultura a través de un proceso de cambio que se dio en 1976, año en el que también nace el periódico *Palabras de arte y cultura*, que vendría a representar un espacio para la crítica cultural.
- Se escenificó un gran número de obras de diversas tendencias y temáticas.
- Se comenzó a cobrar, de manera moderada, el acceso a las funciones.
- Tras el éxito logrado por el primer coloquio universitario, que contó con una gran participación del público, se convocó, en 1978, al Segundo Coloquio Universitario de Teatro, con la finalidad de mostrar a la comunidad en general los trabajos universitarios de la entidad y de otros estados.
- Creció la inquietud para formar la carrera en arte dramático, lo que se habría de concretar hasta mediados de los ochenta.
- El teatro universitario ganó espacios culturales, como el Teatro de los Jaguares, donde se dieron cita con regularidad diferentes grupos teatrales.
- Se empezó a hacer crítica teatral que, aunque impresionista, estuvo preocupada por establecer parámetros de análisis profesional.
- A pesar del desfasamiento entre desarrollo industrial y cultural de la sociedad, hubo continuidad y compromiso en el quehacer teatral.
- El debate que se abrió en las funciones durante el quehacer teatral despertó mayor interés del público por el hecho teatral, al que se le dio un giro popular.
- Hubo un primer acercamiento metodizado al conocimiento teórico práctico, a través de cursos impartidos por profesionales.
- La asistencia de los espectadores varió de 20 a 200, aproximadamente, por función; hecho que no deja de ser significativo si lo comparamos con la abarrotante asistencia del público a las salas que ofrecía el teatro comercial, el cual lograba tales propósitos mediante un bombardeo publicitario, pese a la cuestionable calidad, lo mismo en la forma que en el contenido, de sus espectáculos.
- A cargo de algunos de los más entusiastas teatristas, se formaron varios grupos de teatro, entre ellos:

Grupo	Dirección
Ohuapan	Jesús Carrasco
Caminantes	Antonio Hernández Jáuregui
Siglo XXI	Antonio Hernández Jáuregui
Estudio Altépetl	Francisco Cano
Segunda Parte	Jorge de la Luz
Morpheus	Antonio Hernández Jáuregui
Preparatoria No.4	Juan Carlos Campo Galindo
Orfeo	Esvón Gamaliel
Aimitra	Israfil Filós Real
Compañía Universitaria de Teatro	Trinidad Aguilar y Esvón Gamaliel
Ludus	Roberto de la Mora
<i>Drao</i>	Victor Nava

Una de las contradicciones muy poco analizadas, la falta de una congruente política cultural universitaria, hizo que, pese a que cuantitativamente se generaran apoyos que repercutieron en la multiplicación de los trabajos, cada uno de los grupos estuviera desvinculado de un proyecto, de una propuesta ideológica que redundara consecuentemente en lo estético y fortaleciera el ligamento entre los creadores universitarios y la sociedad.

No obstante, y aunque el centralismo cultural continuó afectando a los teatros de provincia, éstos persistieron en su tarea evolutiva, en busca de un perfil propio, lo que no escapó a los propósitos de nuestro teatro en la década de los setenta.

Metamorfosis y consolidación de un proceso académico creativo

Como se ha visto, hasta antes de la década de los ochenta no era posible una profesionalización de la teatralidad universitaria, debido al autodidactismo y al desconocimiento de las disciplinas especializadas: teoría dramática, teorías del espacio escénico y de los géneros y estilos, metodología para la dirección actoral y la puesta en escena, análisis de los elementos integradores del texto dramático, etc. Ello no impidió, sin embargo, llevar algunos trabajos a diversas latitudes del país, vía festivales y muestras, sucesos que en más de una vez les valió el reconocimiento del público de otros estados.

La actividad teatral de la UAEM iniciaría así una nueva década con algunos sucesos importantes; tal es el caso de la Semana nacional de Teatro Universitario, realizada en septiembre de 1980, que evidenció la necesidad de instaurar la profesionalización de los teatristas dentro de la UAEM.

También en dicha década, al año de reinaugurarse el Teatro de los Jaguares, con el espectáculo "Tres de los pecados capitales", se reestructuró la Compañía Universitaria de Teatro con un nuevo director, Esvón Gamaliel, y un diferente cuadro de actores y personal técnico, la mayoría de los cuales sigue en activo: Héctor Sánchez, Hugo Renán, Óscar Esqueda, Antonio Flores, Virginia Aguirre, Salvador Hernández, Cony y Miguel Jaimes, Luz Ma. Becerril, Andrés Escalona, Antonio Zimbrón, José Luis Díaz Estévez, Adriana Barraza, Jesús Meza (promotor y maquillista). Posteriormente se incorporaron, en el aspecto

productivo y actoral, Vicente González, y, como escenógrafa, Cony Jaimes.

Por su parte, Roberto de la Mora, Víctor Nava Marín y, más tarde, Héctor Sánchez Díaz, respectivamente con los grupos Ludus, *Drao* y Tablas, habrían de incorporarse como directores.

Más adelante se habría de consolidar la Licenciatura en arte dramático y, en 1987, se llevaría a cabo la construcción del Teatro Universitario de Cámara, hecho que estimuló la inquietud por profesionalizar cada vez más la actividad teatral universitaria.

Cabe señalar que de la generación anterior continuaron en la actividad teatral Alberto A. Salgado, Eugenio Núñez, Raúl Cáceres, Marco A. Morales Gómez, Jorge Loza, Antonio Hernández Jáuregui, Juana Meis y Elia Alvarado, entre otros.

Por otra parte, respondiendo a la exigencia e inquietud formativa del gremio teatral, las autoridades en turno autorizaron contratar, en 1980, a la maestra Soledad Ruiz, con el fin de que impartiera dos cursos para la comunidad teatral, uno de actuación y otro de dirección; a partir de entonces se generaría un proceso de formación que ya no se interrumpiría. De igual modo, y como parte de ese movimiento profesionalizador, se debe resaltar la presencia de la maestra Mercedes de la Cruz, quien fue invitada –a fines de 1980– para dirigir, con la CUT, *Silencio, pollos pelones... ya les van a echar su maíz* de Emilio Carballido. Los conocimientos, sistematización del trabajo, disciplina y rigor conceptual de esta directora representaron una aportación invaluable –al igual que los de la maestra Soledad Ruiz– para los teatristas universitarios de entonces, pues no hay que olvidar que la maestra Soledad Ruiz se había formado en la escuela del INBA y en

Praga, en tanto que Mercedes de la Cruz, aparte de su formación universitaria, era heredera de la escuela del maestro Héctor Mendoza, uno de los hombres más propositivos del teatro mexicano, lo que les permitió contribuir con sus conocimientos y experiencia en el proceso de transformación del teatro universitario.

Además de la aportación que estas dos maestras hicieron al proceso formativo, marcaron una pauta que cambió el papel tradicional de la mujer dentro del ámbito universitario, ya que hasta entonces ésta estaba marginal y socialmente estigmatizada.

Durante ese período la UAEM adquirió el edificio del Teatro de los Jaguares, que además de ser el escaparate del quehacer teatral universitario, fue determinante para consolidar a un público, que llegó a alcanzar una asistencia de más de doscientos espectadores por función; de este modo, dicho teatro se convirtió en el favorito de un público eminentemente popular.

Otro hecho que contribuyó al proceso formativo de los teatristas universitarios fue la Licenciatura en dirección escénica que, en 1984, fuera proyectada, en acuerdo, por las universidades que conforman la zona 5 centro-sur de la ANUIES (Guerrero, Morelos, Puebla, Hidalgo, Tlaxcala y Estado de México), y la cual pretendía crear, rescatar y difundir la actividad artística en la región por medio de corredores culturales. Este proyecto, propuesto inicialmente por la universidad de Puebla, fue creado para profesionalizar, de manera sistemática y académica, en modalidad de sistema abierto, a los directores teatrales universitarios de la región.

El plan de estudios, novedoso por su método de trabajo y sus asignaturas, fue creado por los maestros Ignacio Cristóbal Merino

Lanzilotti y Soledad Ruiz, la escenógrafa Félida Medina y el bailarín y coreógrafo Rodolfo Reyes, todos brillantes teóricos y realizadores en cada una de sus disciplinas. Pese a que un año después de haber iniciado el proyecto la universidad de Puebla lo abandonó, las demás instituciones le siguieron dando impulso. El apoyo de la UAEM fue decisivo, gracias al respaldo del entonces director de Difusión Cultural, Marco Antonio Morales Gómez, persistente teatrista toluqueño.

Dos años después (1986), a iniciativa expresa del entonces director de la facultad de Humanidades, Alberto Saladino G., respaldado por el rector Jorge Guadarrama L., se crearon finalmente las bases para promover la Licenciatura en arte dramático de la UAEM, esfuerzo coronado por la tenacidad de Marco A. Morales y Eugenio Núñez, y que significaría un avance en el proceso de dignificación del teatro y sus hacedores. De ninguna manera se entienda aquí, sin embargo, que con la academización del fenómeno teatral se solucionaron todos sus problemas existentes, sólo se señala su trascendencia para el desarrollo de la disciplina.

Durante ese período de academización fue primordial la preocupación de los grupos por practicar un teatro de autores mexicanos. Del total de las puestas en escena, más del 50% fueron de autores nacionales, destacando la presencia de escritores clásicos de la generación de los cincuenta, como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia, así como la de otros de la generación intermedia y de la nueva dramaturgia. Hecho por demás explicable, si se toma en cuenta que las temáticas y tratamientos los textos de estos autores respondían más directamente a los intereses y sensibilidad de los teatristas y públicos nacionales; inclusive la Compañía Universitaria de

Teatro pudo realizar dos estrenos mundiales de autores mexicanos: *Una tal Raymunda* de Delfina Careaga y *Crónica de un desayuno* de Jesús González Dávila. Esto significó un reencuentro con nuestra historia e identidad nacional y permitió cierta toma de conciencia ante la problemática generada por la crisis y otras circunstancias.

En un segundo nivel de importancia, los grupos optaron por autores del teatro europeo y/o latinoamericano. Tales son los casos del Foro Teatral Universitario, con *Celos* del francés Louis Vernevil; el grupo *Drao*, con *La muerte alegre* del ruso Nicolai Evreinov; la CUT, con *El sueño del ángel* y *Cruce de vías* de Carlos Solórzano, y de la Comunidad Teatral Universitaria, que se interesó, lo mismo por el teatro de los Siglos de Oro que por el de las vanguardias del siglo XX.

Por su parte, José Trinidad Aguilar prefirió el teatro político y de Emilio Carballido, mientras que la Compañía Universitaria de Teatro, bajo la dirección de Esvón Gamaliel, se inclinaría tanto por el teatro latinoamericano didáctico político de denuncia social, como por el teatro que reflejaba la conflictiva del mundo de los adolescentes marginales. Para lograr esto último se apoyó en los actores más jóvenes de la Compañía: de entre 13 y 17 años.

El realismo mágico o realismo maravilloso, como también se le ha dado en llamar, fue otra de las vertientes exploradas por la CUT, la cual tuvo puestas que se caracterizan por sus atmósferas oníricas, la exploración de la soledad y condición femenina, hasta llegar a niveles intensos de dramatización de la violencia. La tendencia a explorar el universo femenino por los derroteros de la poesía fue posible gracias sin duda a la presencia de actrices de un elevado nivel expresivo, quienes se enfrentaban a obras que constituyen un auténtico desafío a la destreza

profesional. En cuanto al teatro musical ocurrió algo similar, debido tal vez a que éste no puede ser llevado a la escena sin actores que canten, bailen y/o toquen algún instrumento. En tal tendencia, cabe resaltar la participación creativa del grupo musical Kutzi de la UAEM.

Crónica de un desayuno marcó un hito en el aspecto presupuestal, ya que de los 5 000 pesos asignados a *Una tal Raymunda*, una de las producciones hasta entonces más demandantes, se consiguió aumentar la cifra a 20 000 pesos, cantidad que, aunque siempre insuficiente en la medida que nuestra moneda estaba devaluada, permitió que las posteriores producciones fueran más decorosas, hecho que haría posibles montajes como *La madrugada*, *La fiera*, *Mexican garage*, *Poquita fe*, *Ángel de mi guarda* y *Este amoroso tormento*, entre otros.

A la par de estos trabajos, Héctor Sánchez dirigió, con la Compañía Universitaria de Teatro, de la cual había surgido como uno de sus más brillantes y consolidados actores, *Cruce de vías* del guatemalteco Carlos Solórzano, y posteriormente, continuando con el teatro latinoamericano y mexicano de tendencia social, *La historia del hombre que se convirtió en perro*, *La historia de un anillo* y *El fandango de los muertos*; de Constancio S. Suárez, este último montaje, además de tener el mérito de haber rescatado a un autor mexicano auténticamente popular de principios del siglo XX, logró integrar diversos elementos al concepto de puesta en escena (ofrenda de muertos, calaveras, convivio popular) y la interacción de actores, cantantes, músicos y bailarines en una sugerente propuesta escénica, lo que lo ha vuelto un clásico preferido del público mexicano.

Por su lado, el grupo *Drao*, bajo la dirección de Víctor Nava Marín, se caracterizó por escenificar obras de autores del teatro universal,

sobre todo contemporáneos, que le han permitido centrar su trabajo en la vertiente político social (*De cómo el señor Mokinpott consiguió liberarse de sus padecimientos* de Peter Weiss, *La entrevista* de Alberto Moravia), de análisis crítico de la historia (*El capitán de Nottingham* de A. Wesker) y, posteriormente, por abordar, en tono lúdico, los temas del amor y la muerte, aludiendo a la comedia del arte (*La muerte alegre* de Nicolai Evreinov), o bien, la problemática intimista de la mujer, a través del monólogo interior (*Mujeres en La, Mi, Re, Da*, con textos de Dario Fo y Franca Rame) y la adaptación genérica (*Momentos privados de amor amargo*, con textos de autores varios).

A su vez, el grupo Ludus, bajo la dirección de Roberto de la Mora, prefirió el teatro mexicano, en particular los autores de la denominada “nueva dramaturgia”. Lo mismo abordó la sátira social que temas tabúes como el incesto y el lesbianismo, así como la soledad femenina en el mundo obrero, el teatro popular, ya como auto moderno o con la pastorela. Cabe señalar que tanto el grupo Ludus como el grupo *Drao* realizaron permanentemente un teatro estudiantil preparatoriano, característica que provocó la constante emigración de sus actores e impidió la continuidad en el proceso de formación y consolidación de sus cuadros. No obstante, algunos de sus integrantes han seguido su propia trayectoria, logrando muy buenos resultados.

Otro hecho de particular importancia fue la incursión de la Compañía Universitaria de Teatro en el cine y la televisión. Al respecto se han de citar las cintas *El sheik del calvario*, *Diamante*, y *Lili*, producidas por el CUEC-UNAM, bajo la dirección de Gerardo Lara, y la serie televisiva *Libre, joven*, producidas por TV Mexiquense y dirigida por Enrique Estévez.

Pero la problemática para consolidar una infraestructura de producción profesional que le permitiera al hacedor teatral vivir de y para el teatro, se hizo cada vez más patente, pues además del poco respaldo que recibía aquél de algunos promotores y funcionarios, la situación económica del momento le impedía dedicarse de tiempo completo a la creación teatral.

No obstante los escollos, el teatro de la UAEM en los años ochenta resultó favorecido en varios aspectos:

- ❑ Surgió una generación de teatristas que, mediante la academización formal superaron la formación libresca e improvisada.
- ❑ Se consolidó una compañía que, con rigor y continuidad, ha dado frutos escénicos, logrando una importante experiencia en radio, cine y TV.
- ❑ Hubo algunos espectáculos de pantomima, disciplina que no volvió a ser practicada en los años subsecuentes.
- ❑ Surgieron los grupos *Drao*, *Ludus* y *Tablas*, como una alternativa para un teatro eminentemente preparatorio.
- ❑ Se creó un nuevo espacio escénico, el Teatro Universitario de Cámara, y se acondicionó otro para dichos fines en la Facultad de Humanidades, hechos que repercutieron positivamente, al incrementar —diversificándola— la asistencia del público.
- ❑ Se creó la Licenciatura en arte dramático, en la Facultad de Humanidades.
- ❑ Se creó la Licenciatura en dirección escénica (proyecto de la ANUIES), auspiciada fundamentalmente por la UAEM.
- ❑ La Licenciatura en arte dramático empezó a generar trabajos escénicos producidos en el seno de la academia, como *Mejo Mú*, *Luzbel*, *no le hagas al cuento*, *La boda de Bato y Gilla*, *Obra negra* y *Adiós, Judas*, lo que permitió que los alumnos pudieran asistir al Encuentro de Teatro Campesino, en Veracruz, Ver.
- ❑ Se asistió a varias muestras nacionales de teatro universitario con trabajos de la Compañía Universitaria de Teatro.

- ❑ La CUT realizó el estreno mundial de dos textos dramáticos de relevante importancia: *Una tal Raymunda* y *Crónica de un desayuno*.
- ❑ La primera generación de arte dramático logro mantener en temporada *La fiera* de Charles Morowits, bajo la dirección de Raúl Zermeño.
- ❑ Se llevó a cabo una muestra nacional de teatro con los trabajos realizados por alumnos de la licenciatura en dirección escénica.
- ❑ Aumentó el número y la diversificación de puestas en escena, lo que permitió una mayor competitividad y abrió más opciones a las diferentes tendencias.
- ❑ El modelo de producción y creación teatral se transformó de un juego amateur, aunque en ocasiones comprometido con la realidad social, a una cada vez más pretendida profesionalización.
- ❑ Se empezó a crear una dramaturgia propia.
- ❑ Se conformó una generación intermedia de teatristas, gestada entre la primera, autodidacta, y la tercera, totalmente academizada; el rasgo distintivo fue que adquirió su nivel por medio de cursos, talleres, conferencias... que no formaban parte rigurosamente de un proyecto académico.
- ❑ Ante la indefinición de un proyecto cultural universitario, los teatristas enfrentaron las mismas contradicciones de las décadas anteriores: el desarrollo cultural desfasado del desarrollo tecnológico, lo que no imposibilitó sus inquietudes propositivas.
- ❑ Aunque sin un proyecto estético o ideológico sustantivo, los hacedores teatrales buscaron vincular, con un sentido crítico, las puestas a los intereses de la comunidad social.
- ❑ Poco a poco se empezó a tomar conciencia de la problemática teatral y se empezaron a instrumentar mecanismos académicos a corto, mediano y largo plazo, para su solución.

- ❑ La asistencia del público, aunque similar a la del período de los setenta, al final del lapso comenzó a disminuir; en compensación a ello, el espectador fue adquiriendo cada vez un mayor nivel de apreciación y se volvió más participativo y demandante, sobre todo de los temas socialmente críticos.
- ❑ Los precios en la taquilla siguieron siendo meramente simbólicos: veinte mil pesos entrada general y diez mil, estudiantes (de acuerdo al parámetro monetario utilizado hasta 1995).
- ❑ Fue preponderante y significativo el número de puestas en escena de autores nacionales.
- ❑ Aunque escasa, y algunas veces impresionista, se ejerció una entusiasta crítica (más bien reseñística) teatral.
- ❑ Gracias a la actitud crítica que despertaron en el público las muestras, y a la reflexión en el claustro académico, los teatristas lograron ampliar sus puntos de vista sobre el fenómeno teatral, lo que los llevó a trastocar —enriqueciéndolo— el sentido de la composición escénica (en cuanto a forma y contenido de las obras representadas).
- ❑ Los hacedores de teatro enfrentaron con espíritu creativo e indagador —la diversidad de propuestas lo demuestran— la crisis (fenómeno posmoderno) de los lenguajes escénicos.

Sin duda, el problema medular en la década de los ochenta lo representa la ausencia de una infraestructura de producción profesional que, con rigor legal, administrativo, organizativo y artístico, evitara la fuga de talentos hacia la capital del país u otros estados; problema que además de no haber sido resuelto por las autoridades correspondientes, se vio agravado por la absoluta carencia de alternativas laborales de los teatristas (actores y directores) egresados y no egresados de la licenciatura, quienes como opción viable para el desarrollo personal

tuvieron que integrarse a los cuadros docentes de las escuelas de nivel medio y superior —creando talleres de teatro—, o bien, decidieron a formar grupos profesionales de teatro independientes (!).

No obstante que el discurso oficial descentralizador se volvió un lema en boga, el propósito fundamental de nuestros teatristas universitarios fue la búsqueda de una identidad vía la academización, sin renunciar a la influencia creativa de destacados formadores a nivel nacional.

Germinación de propuestas y alternativas

Reflejo de la década de los ochenta, 1988-1996 fue un período matizado por constantes conflictos y problemas sociales en el país: fraude electoral, estancamiento de la economía, deuda externa y “renegociación” de la misma, desempleo, agotamiento de los recursos, injusticia social, etc.; vicios que aunque maquillados con promesas de desarrollo y democratización por parte de los gobernantes, no pasaron desapercibidos ante la mirada teatrista.

Sin duda, el daño que la política neoliberal provocó al país fue irreversible: la carestía incidió sobre todo en los productos de primera necesidad; algunos servicios quedaron abandonados, la educación y la salud recibieron cantidades exiguas de presupuesto, el salario perdió su poder adquisitivo, entre muchas afectaciones (sobre todo a las clases media y baja). Frente a este horizonte el reto de la UAEM fue mantenerse a la altura de los cambios sociales. Por cuanto toca al teatro universitario, fue posible que éste se enriqueciera cuantitativa y cualitativamente, lo mismo por el elevado número de puestas en escena que por la temática

social abordada, o bien, por la evolución técnico teórica y los nuevos enfoques de los profesionales de la escena.

Evidentemente, el marcado acento social que tomó el teatro universitario fue un hecho que definió un perfil propio en relación con el compromiso que enfrentaba la Universidad como generadora de arte a la vez que denunciadora de los conflictos más serios de nuestro país. La diversidad de propuestas ideológicas hizo patente la libertad de expresión como uno de los pilares que sustentan la esencia del teatro universitario. Las nuevas escenificaciones se nutrieron de diversas ópticas disciplinarias (desde la antropológica e histórica, hasta la psicológica y filosófica), para concretar la expresión viva del fenómeno teatral, hecho que implicó una mayor complejidad del modo de concebir y hacer el teatro universitario. Sin duda, este suceso novedoso fue favorecido por la implantación de las licenciaturas en dirección escénica y en arte dramático, que fortalecieron la creatividad de los directores y actores comprometidos, lo mismo con el arte que con la sociedad.

Así, una nueva visión escénica se abría como un abanico de posibilidades que invitaba a la polémica, en razón de los discursos y tonos con que se realizaban las obras, ya para satirizar, ya para reflexionar, con sentido crítico, sobre la angustia del hombre contemporáneo. Es innegable que esta postura trastocó la conciencia del espectador, al grado de que el (escaso) periodismo crítico hacía énfasis tanto en la calidad de las puestas, como en la recepción y el impacto logrado en el público.

En la medida que el espectador se reconoció en la imagen escénica, aumentó el número de asistentes a los espacios universitarios, lo que

demuestra que se dio una viva relación en la que aquél no permaneció indiferente ni pasivo.

En el terreno actoral, aparecieron nuevas presencias —en vías de maduración— formadas en el seno de la Licenciatura en arte dramático: jóvenes valores con un futuro promisorio que para exponer sus logros formativos debieron atravesar un arduo y largo camino en medio de las casi nulas oportunidades, producto de la vieja problemática que suponía la carencia de infraestructura profesional para la creación escénica.

En relación con el trabajo escénico, la Compañía Universitaria de teatro tomó los siguientes rumbos: con *Crónica de un desayuno* se acercó a una visión hiperrealista sobre el proceso de desintegración de la familia de la clase media mexicana; con *Vine, vi... y mejor me fui*, obra satírica, recreó con humor negro la vida marginal suburbana en la ciudad de México; con *La grieta*, obra que inició el trabajo dramático de Esvón Gamaliel, abordó la crisis y desintegración de la familia de la clase media y la sociedad urbana del D.F.; cabe apuntar que esta obra, con signos del realismo mágico, fue ganadora de la Primera Muestra Estatal de Teatro (1992); con *La madrugada del centauro* planteó el tema del caciquismo y la marginación de los indígenas en el medio rural prerevolucionario; apoyada en un lenguaje dancístico ritual, esta obra incluyó música en vivo, creada especialmente para la puesta. Como se advierte, durante ese periodo hubo en la CUT una clara intención de poner en escena a autores mexicanos cuyos temas abordaban diversos aspectos de la realidad social e histórica del país desde un punto de vista crítico. También se advierte una insistencia en la exploración de un lenguaje escénico propio.

Hemos de señalar que todas esas puestas en escena fueron realizadas con el elenco básico de la CUT, además de un sinnúmero de actores, diseñadores y técnicos invitados, entre quienes destacan las jóvenes escenógrafas egresadas de la Escuela del INBA, Dolores Sánchez Vicario y Cony Jaimes.

A dos años de haberse constituido la Licenciatura en arte dramático se presentaron *Obra negra* y *Adiós, Judas*, escenificadas por estudiantes de la misma. En *Obra negra* fueron ellos quienes crearon sus propios textos, a partir de las opciones creativas que imponía académicamente la carrera. Dichos montajes fueron el resultado de la conjunción de tres materias curriculares: composición dramática, actuación y producción teatral, que formaban parte del plan de estudios.

Además, como muestra de trabajo actoral de la primera generación, los egresados de esta licenciatura pusieron en escena *La fiera*, con la cual no sólo se estimuló el desarrollo de la actividad teatral academizada sino que se hizo patente el primer producto académicamente profesional de la UAEM.

De hecho, dicha obra, pese a ser su primer trabajo, lograron llevarla a la muestra nacional de teatro de ese año.

Como parte del proyecto de excelencia académica, se transformó el plan de estudios multidisciplinario de la licenciatura, para convertirlo en una propuesta orientada a formar únicamente actores.

Al egresar la primera generación apenas se contó con el tiempo justo para evaluar el trabajo que se había hecho durante el desarrollo curricular y académico de la carrera; de este modo, el plan de estudios para formar actores pudo reorientarse con nuevos objetivos que se

consideraron más adecuados y mejor vinculados con las necesidades sociales.

Como un segundo trabajo de los egresados de la licenciatura se escenificó *Mexican garage*, obra que ratificó el compromiso teatral y político universitario; además, por el hecho de ser un espectáculo con humor y música en vivo, cumplió ampliamente su objetivo de llegar a un público mayoritario. En dicha puesta participaron tanto actores de la primera como de la segunda generación de la licenciatura. Fue evidente que con esta obra Mercedes de la Cruz, diez años después de su primera visita, volvió a ofrecer una valiosa aportación al teatro universitario, al exigir para éste mayor compromiso y dignidad.

Esta autoridad teatral, al comentar acerca de la crisis por la que atravesaba el teatro, afirmó que cada vez que el país tenía graves problemas económicos, el arte quedaba relegado al último plano a la hora de los recortes presupuestales; opinó también que aunque había la voluntad, las bases y la tradición teatral en muchos estados, la gente cada vez asistía menos al teatro (por falta de dinero), razón por la cual había menos fuentes de trabajo para los actores.

De la misma manera, la obra *La calle de la gran ocasión* se montó simultánea a la anterior, con los alumnos de la licenciatura, como parte del proyecto académico de formación profesional, que buscaba mejorar la calidad académica, con base en un mayor conocimiento y la práctica del fenómeno escénico.

También, y bajo un signo alentador, aparecieron las primeras producciones de teatro dirigido por egresados de la carrera; tal fue el caso de *La paz de la buena gente*, dirigida por Mauricio Salinas. Este hecho significó que para el futuro las posibilidades de nutrir el panorama

escénico se tornaran esperanzadoras, como lo preanunciaba ya la muestra realizada el año final de ese período, la cual ha sido la más fructífera de los últimos tiempos, gracias al ímpetu universitario.

Por otra parte, la experiencia que vivieron los egresados en el área docente sin duda contribuyó a fertilizar el terreno para las generaciones futuras, pues tradicionalmente la enseñanza teatral escolarizada en escuelas normales y secundarias corría a cargo de profesores (generalmente normalistas) cuyo conocimiento sobre el tema era limitado e inadecuado (lo mismo impartían clases de actuación que de danza, música, canto, literatura, etc.); situación que cambió al ser los egresados de la carrera quienes se encargaron de la enseñanza actoral en las escuelas de educación media y superior, así como en las preparatorias.

Fue así como, gracias a esta nueva perspectiva, los recién egresados empezaban a encontrar la manera de trabajar de modo independiente.

En cuanto a los grupos Tablas, *Drao* y Ludus, cabe apuntar que, prosiguiendo con el teatro estudiantil, experimentaron también la ludicidad y el compromiso político social, tanto con propuestas musicales o didácticas, como, en el caso de Héctor Sánchez, con su trabajo dentro de la CUT, poniendo obras del realismo mágico. El grupo *Drao* también escenificaría teatro de temática infantil para un público de este tipo, tendencia poco común en el teatro universitario de la UAEM.

Con la presentación de *Ámame, Dalia* la UAEM hizo evidente su voluntad solidaria y de hospitalidad al brindar su apoyo incondicional a los integrantes del grupo teatral Sinn Fein, de la ciudad de Iguala, Guerrero, que luego de esa presentación pasarían a ser alumnos de la

Licenciatura en arte dramático de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

Por su particular consecuencia, otros de los puntos de este periodo a destacar fueron la incursión dramaturgica de Jesús Angulo y Esvón Gamaliel, y las muestras teatrales realizadas, que sirvieron como termómetro para verificar el nivel de los grupos y montajes, en relación con los de otros estados, al tiempo que propiciaron una retroalimentación con el público.

En cuanto a problemática existente, se heredó la antigua carencia de infraestructura para la producción, la falta de espacios teatrales diseñados ex profeso y dotados con los recursos necesarios, además de que hubo ausencia de una crítica sensata emitida desde los periódicos y revistas editados en el estado; los teatristas sobrevivieron gracias a otro tipo de actividades (docencia, burocracia...), pues su trabajo escénico siguió siendo devaluado, en la medida que no se comprendió —ni mucho menos se aceptó— que debía ser pagado con justeza.

Como un hecho digno de resaltar, mencionaremos que —del 3 al 8 de agosto de 1992— Toluca fue sede de la Primera Muestra Estatal de Teatro, promovida por el Instituto Mexiquense de Cultura. Su objetivo era elegir a los grupos que representarían al Estado de México en la Muestra Regional de Teatro, que tendría lugar en la ciudad de Puebla. Dichos grupos resultaron ser la Compañía Universitaria de Teatro, con la obra *La grieta* de Esvón Gamaliel, y el grupo Imagen mutable, con el montaje *Detrás del vacío* de Martín Ríos. La muestra logró reunir a grupos de diferentes partes de la entidad, la mayoría de los cuales demostraron gran calidad y profesionalismo.

Otro de los propósitos de la muestra fue contribuir a la descentralización de la cultura y, por ende, del teatro, lo que permitió la presencia y diversificación de trabajos en el interior del estado, experiencia ya formulada a nivel nacional.

La actividad de los teatristas universitarios trascendió el escenario y tuvo una incursión cinematográfica y televisiva en cintas como *El sheik del calvario*, *Diamante*, *Lili*, *Un año perdido*, dirigidas por Gerardo Lara, y la serie televisiva *Libre, joven*, dirigida por el malogrado Enrique Estévez. Asimismo, la participación en diversas muestras teatrales fortaleció y proyectó la producción teatral universitaria. Tal hecho marca un parteaguas en la historia del teatro de la UAEM, el cual pudo, así, incidir en el panorama nacional.

Por otra parte, en octubre de 1993 se celebró el V Aniversario del Teatro Universitario de Cámara de la Universidad Autónoma del Estado de México. En el suceso participaron once puestas en escena representativas del teatro universitario e independiente; de igual modo, seis especialistas teatrales dictaron sendas conferencias en torno a la problemática que planteaba cada una de las especialidades del arte escénico. Este acto significó, para los teatristas y público toluqueño, la posibilidad de tener una panorámica del acontecer del teatro universitario nacional y conocer las diversas propuestas escénicas y las temáticas abordadas por los diferentes grupos; experiencia sin duda enriquecedora, lo mismo en el sentido ideológico que en el estético.

Evidentemente, durante este período el proceso de transformación del teatro universitario se desarrolló cualitativa y cuantitativamente. En cuanto a espacios, al Teatro Universitario de la Plaza de los Jaguares se

sumaron el Teatro de Cámara, en el edificio central de la UAEM, y el foro de la Facultad de Humanidades, que fue reacondicionado.

Además, hasta 1996, las propuestas escénicas y metodologías de trabajo se vieron enriquecidas con la presencia de directores escénicos con una trayectoria artística importante como Francisco Javier Hernández, Raúl Zermeño, Mercedes de la Cruz, Jesús Angulo y Adam Guevara, cuyos trabajos, aparte del nivel de calidad, estimularon el modo de concebir y hacer el teatro; dicha presencia también favoreció la proliferación de tendencias estilísticas, nutrió la cartelera teatral y el diseño escénico, con propuestas diversas e innovadoras, e incidió sobre el gusto del público, al abrirle opciones sobre los modos de concebir la propuesta teatral, lo cual propició una mayor asistencia del público a los espacios teatrales universitarios, pues mientras que hasta mediados de la década de los ochenta las obras únicamente lograban mantener temporadas breves (de dos o tres meses máximo), con funciones en sábados y domingos, después de la creación del Teatro de Cámara, las temporadas pudieron ser más largas, con funciones de jueves a domingo.

Esta nueva situación influyó de forma contundente sobre la personalidad creadora de los teatristas, quienes por vía de la experimentación se abrieron al fenómeno escénico por rumbos novedosos y diversos.

En lo que respecta al apoyo para la producción, la Coordinación de Difusión Cultural y la Facultad de Humanidades realizaron un esfuerzo loable. De los cinco mil pesos otorgados en la década de los ochenta para la obra *Una tal Raymunda*, a los veinticinco mil pesos asignados para *Crónica de un desayuno*, con la que se inauguró el Teatro Universitario de Cámara, las cifras se vieron multiplicadas considerablemente; para *La*

fiera, escenificada por los egresados de la primera generación de la licenciatura en arte dramático, se asignó un presupuesto de cuarenta y cinco mil pesos. Como se ve, en cinco años hubo un significativo apoyo ascendente a la producción teatral.

Respecto a la crítica teatral especializada, se puede concluir, como lo demuestran los hechos, que brilló por su ausencia. Las escasísimas notas y reseñas periodísticas dedicadas al análisis y evaluación del hecho escénico se debieron al interés de algunos críticos, aunque aislados, como José Luis Cardona. Resulta curioso y estimulante que uno de los análisis críticos de la producción teatral universitaria haya sido publicado en un diario de la ciudad de México, escrito por un periodista y escritor de reconocida trayectoria como lo es Paco Ignacio Taibo I, quien en una nota aparecida en *El Universal y La Cultura* del 4 de octubre de 1986 reseñó el estreno mundial de la puesta en escena de la obra *Una tal Raymunda* de la escritora Delfina Careaga (Premio Nacional de Teatro Emilio Carballido 1986).

Como se ha podido advertir, aproximadamente de 1993 a 1996, se mantuvieron ciertas constantes que caracterizaron a este último período estudiado, del cual se podría resaltar lo siguiente:

- Surgió un grupo de directores academizados de la licenciatura en arte dramático: Jesús I. Téllez, Mauricio Salinas, Antonio Flores, Clementina Guadarrama, Juan Carlos Embriz, Angélica García, quienes vinieron a nutrir el quehacer teatral con sus trabajos escénicos y con la conformación de grupos independientes como el FIET, La Compañía TIACOCO, La compañía Teatro de la Calle y el grupo Bambalinas, que representan la pauta para el desarrollo de un teatro profesional alternativo.
- Resultado del proyecto académico de la licenciatura en arte dramático, se montaron trabajos fundamentales como *Poquita fe*, *Ángel de mi guarda*, *El*

atentado; y, redituablemente, se incursionó en la dramaturgia (Mauricio Rodríguez, Jesús Angulo y Esvón Gamaliel).

- Se publicó una colección de textos dramáticos titulada *El rencor y otros fillos*, con obras de Eduardo Contreras Soto, Fernando Martínez Monroy, Jesús Humberto Florencia, Esvón Gamaliel, David Hernández Q., Mauricio Rodríguez y Jesús Angulo.
- Además de la propositiva participación escenográfica de Dolores Sánchez Vicario y Alberto A. Salgado, se incorporaron al teatro universitario Ana Irene Meneses (escenografía y vestuario) y Mario Mendoza (iluminación), así como el maestro Horacio Rico, quien creó la música original para *Este amoroso tormento*. y Cony Jaimes, quien al graduarse como escenógrafa en la EAT del INBA empezó a participar creativamente como tal.
- El grupo *Drao* continuó con su trabajo creador, poniendo especial énfasis en la problemática femenina.
- En 1996 se celebraron los diez años (en realidad 11) de *El Fandango de los muertos*.
- Se prefirió, mayormente, llevar a escena autores nacionales.
- Se obtuvieron importantes nominaciones en las muestras estatales, regional y nacional de teatro.
- Los egresados de la licenciatura en arte dramático empezaron a realizar algunas producciones para el IMC y otras dependencias.
- Los temas más comúnmente abordados fueron la injusticia social, la guerra de Chiapas, la crisis de la pareja, la conflictiva de la mujer, la homosexualidad, la soledad y marginación de la mujer, el fracaso de la ideología neoliberal, la crisis y corrupción política y social, la intolerancia religiosa, la lucha por los derechos humanos; esta predilección revela la preocupación del teatro universitario por vincularse con la problemática e intereses de un público mayoritario y popular, aspectos que, bajo una mirada crítica y reflexiva, se buscó confrontar sin concesiones.
- Las corrientes teatrales elegidas fueron múltiples: recreación del barroco, teatro poético, didáctico, político, musical, mágico, popular, romántico, ora intimista o expresionista, realista u onírico, es decir, los conceptos escénicos fueron diversos y marcados con variados enfoques.

- ❑ En términos económicos el precio de ingreso a las salas se mantuvo estable: \$20.00 público en general, y \$10.00 estudiantes; sin embargo, y de acuerdo con el ingreso habitual de espectadores al teatro universitario, la asistencia no aumentó, aunque tampoco disminuyó considerablemente.
- ❑ La crítica profesional fue escasa, salvo la de algunos casos excepcionales: Guadalupe Cárdenas. Eugenio Núñez Ang y David Hernández.
- ❑ De la fuga de valores de los setenta, se pasó al problema del sub o desempleo.
- ❑ Los egresados siguieron desarrollándose en el área docente en las escuelas privadas o públicas, siempre con sueldos raquíticos.
- ❑ La falta de un proyecto cultural —estatal o universitario— que, vinculado a los intereses mayoritarios de la población, integrara multidisciplinariamente a todas las artes y artistas del estado y que tuviera posibilidades de desarrollo a un corto, mediano y largo plazo, incidió negativamente en el teatro regional, afectando a los teatristas, en particular. De ahí la exigencia de un proyecto global que contemple con mayor atención y perspectiva el fenómeno creativo y la necesidad de crear un área artística de la que dependa la Facultad de Artes, y por medio de la cual se posibilite la profesionalización de la actividad escénica y se promueva la construcción de edificios teatrales dignos de una universidad de provincia dispuesta a difundir el teatro con un criterio artístico ideológico plural y universalista; un proyecto, en fin, a través del cual, con el mayor número de actividades y producciones teatrales aportativas, se pueda lograr una repercusión social consecuente y se alcance más calidad en cuanto al contenido y la forma del arte teatral universitario. Contenido y forma que en todo acto creativo son, a final de cuentas, interdependientes e ineludibles, y que en el caso del teatro que se ha venido desarrollando en la Universidad Autónoma del Estado de México han sido y son factor de novedosas y osadas propuestas, correspondientes con las pautas artísticas de cada momento socio cultural e histórico, lo cual ha permitido que el teatro que se genera en la UAEM esté a la altura y sea reflejo del verdadero teatro universitario, comprometido ante todo con los intereses artísticos y sociales.

CAPÍTULO IV

TEATRO UNIVERSITARIO. FUNCIÓN Y PERSPECTIVA

La labor teatral que a lo largo de las últimas décadas se ha venido desarrollando, con sus características propias, en una universidad de provincia como lo es la Universidad Autónoma del Estado de México, es prueba de la necesidad de un influyente medio de expresión artística como lo es el teatro, cuya presencia en nuestro país ha dejado claro testimonio de su efecto sociocultural, al ser un convincente vehículo de comunicación, capaz de resaltar en toda representación los temas, las emociones y reflexiones sociales que más involucran y reflejan al hombre, quien, gozoso, estimulado, asiste al teatro, y sale de él enfrentado a sus propios demonios, y, muchas veces, con la conciencia transformada.

Más que una realidad aparente, la realidad que ofrece el teatro es una realidad esencial, cuyo radio de acción es muy vasto (conflictos, emociones, ideales...).

El teatro, reflejo de la vida, es un producto creativo que se genera y tiene efecto social conforme a las posibilidades y exigencias de quienes lo producen y consumen.

Cuando el mexicano culto dice que en la tierra del espíritu hay la vasta zona desértica del teatro, es preciso entender que se refiere, hiperbólicamente, a la fecundidad, y que la reclama, la urge, porque la ética del teatro exige, al igual que en la industria, la norma de calidad que garantice el producto (Magaña, 1949: 32).

El interés que ha despertado el teatro en los diferentes sectores de la sociedad está asociado con el nivel social y cultural de quienes, en determinado momento y bajo condiciones específicas, recurren a él para plantear o alejarse de sus preocupaciones individuales o colectivas.

De este modo podemos entender que el teatro tiene diferentes funciones unas, distractoras de la problemática social, y otras, cuestionadoras de la realidad. Dependiendo del interés y de las pretensiones con que se haga, el teatro puede ser un efectivo medio de manipulación a través del cual es posible controlar e impedir todo tipo de manifestación en contra del orden establecido, o bien, un poderoso y subversivo vehículo de concientización capaz de transparentar la realidad y motivar reacciones que la transformen.

El hecho de que se le use para una u otra cosa no le resta, de ninguna manera, fascinación a la relación actor-público. La tradicional relación dialéctica creador-actor-receptor, en el caso del teatro, adquiere un matiz de complicidad fascinante cuando el texto escrito se convierte en representación, "cuando el lector pasa a ser espectador del acto dramático, y cuando el creador se funde y se difumina en la figura del director y del resto de los técnicos" (Meléndez, 1994:16)

Pese a la intensidad creativa que supone el hecho teatral, sus posibilidades artísticas y de compromiso social se han venido limitando —¿acaso por la avasallante amenaza de la cultura visual—, debido a que quienes lo hacemos posible (actores, público...) no hemos sido capaces

de redimensionarlo en función del aquí y ahora y de su esencia transformadora.

Estamos empeñados en exponerlo más y más cada vez en esta imposibilidad de supervivencia, al tratarlo como una reliquia del pasado. La mayoría de los escenarios del mundo están saturados por espectáculos que se contentan con reproducir las formas del pasado: en algunos casos con un ligero y engañoso retoque de contemporaneidad. Se siguen haciendo las mismas comedias, las mismas piezas y tragedias de antes de que surgiera el cinematógrafo. Lo único que hacemos es repetir, con medios más pobres, aquello que el cine hace con mucha mayor grandeza y perfección y el medio televisivo con incomparablemente mayor difusión. El teatro se está conformando, pues, con las sobras que los medios más jóvenes le han dejado. Subsiste vendiendo al mercado un producto de fabricación casera que los otros medios explotan al mayorco y en forma industrializada (Mendoza, 1983: 33).

Quizás esta reflexión de Héctor Mendoza, una de las autoridades del teatro en México, pueda resultar exagerada o alarmista; lo cierto es que, en efecto, el teatro está dejando de ser teatro, para volverse espectáculo efectista; o quizá, esté perdiendo esa capacidad de asombro y ludicidad que lo caracteriza como un medio de expresión de la más alta manifestación artística y cultural.

En el teatro, como lo señaló alguna vez Rubén Darío, está la vida. Por eso el teatro se hace todos los días, dentro y fuera del escenario; por eso también en el teatro ocurren los más asombrosos acontecimientos (íntimos y sociales) del hombre. Y por eso —¿quién lo duda?— su propiciamiento es parte y proyección del ser y el hacer cotidiano del individuo que se identifica artística, social y culturalmente.

En el teatro es posible ver cómo el hombre, insatisfecho con su existencia, emplea la imaginación, y su impulso creador para, con inteligencia y empatía, alcanzar una revelación de la realidad verdadera, a través del universo re-creado, que le permite experimentar a aquél las emociones más inmediatas y contradictorias de la condición humana.

En el comienzo elemental se manifestó *a priori* que existe algo que llamamos teatro, que surge de la insatisfacción del hombre porque el mundo es como es y porque él mismo es como es: es una de las irracionalidades en las que [con] la fuerza de la imaginación, como impulso creador, se crea un segundo universo, una realidad artificial: los elementos con los que ésta se crea no son ni paradisíacos ni elíscos: *el hombre no dispone de más impulsos que los impulsos con los que fue creado* (y en ello estriba el germen de la insuficiencia última, aun del arte más grande, y, para muchos, la razón más profunda de que las religiones sean incompletas). De tal manera, a partir del mundo dado, lo elemental fluye hacia el otro universo: el Eros, el placer de la máscara, la mímica... elemento todos con los que se da la potencialidad de la metamorfosis de una metamorfosis, que, en el mundo tal como es, una y otra vez naufraga en la desilusión, en el mero brebaje de lo cotidiano y lo percedero, que cae por lo tanto en la nada, mientras que en el otro mundo, el artificial, florece en grandes y solemnes proezas... hazañas que sólo vagamente logramos circunscribir con el concepto de "juego", puesto que encierran en sí una entelequia de más amplia comprensión: la entelequia de todo arte (Melchinger, 1958: 115-6).

Pero hay algo más. Aparte de interpretar y proyectar al hombre, por encima de su realidad inmediata, desde sus intrínsecas contradicciones históricas y existenciales, el teatro, independientemente de su misión artística, al dejar constancia de las relaciones humanas, tiene, en esencia, una implicación política ("El hombre es el destino del hombre": Brecht), dentro de una realidad de la que no es posible salir si

no es a través de una realidad fantástica; la realidad escénica, a veces más real que la propia realidad, donde el hombre vive el drama por excelencia: la búsqueda de su libertad.

La realidad histórica del hombre se ha venido transformando (evolutiva o involutivamente), al elegir (con libertad) o asumir (sin ella) un destino social; ello, desde una posición ideológica deriva en una actitud política y en una posición de clase que de acuerdo a los intereses que la definen y promueven se manifiesta de manera antitética y excluyente: progresista-reaccionariamente.

La diferencia políticamente importante entre un escritor progresista y otro reaccionario estriba en que el primero "ve la realidad desde afuera", con la perspectiva social de las clases que tienen historia, surgen en condiciones determinantes de desarrollo económico y desaparecen cuando esas condiciones son remplazadas por otras más evolucionadas. El segundo, en cambio, renuncia, consciente o inconscientemente, a la dialéctica de los acontecimientos, supone, a través de su obra, una característica estética desmentida por la realidad misma (Gallo, 1968: 47).

Puesto que la realidad está en permanente movimiento histórico, esto es, deviene, la condición política, social del hombre se transforma, en función de las estructuras y de los intereses de clase. Esto, por supuesto, repercute en la cultura y, por lo tanto, en el acontecer teatral, vinculado esencialmente con el destino del hombre, razón y centro de toda obra dramática, de la representación escénica, a través de la cual el

hombre frente al hombre se (re)interpreta, en el placer o en el dolor, en la complacencia o en la rebeldía.

Condicionada por la estructura económica del modo de producción dominante y por su sistema de relaciones productivas, toda manifestación teatral se inscribe indefectiblemente en un marco social determinado. Entre dicha manifestación y la sociedad se produce entonces una relación de interdependencia e influencias mutuas que no son sino la expresión ideológica de la funcionalidad de la cultura en su propia dinámica. Funcionalidad que por su procedencia y propósito puede ser impulsadora o restrictiva de un acto teatral bien intencionado que pretenda, con los pies en la tierra y sin demeritar el sentido artístico, acercarnos con una actitud consciente y crítica a la realidad verdadera, para entenderla y transformarla. El teatro, en función de una necesidad estético ideológica definida, puede influir de una manera positiva o negativa en el espectador, haciéndolo que piense o que olvide aquello que lo dignifica o lo envilece. De este modo, como toda manifestación artística, cumple una función social predeterminada, reducción lúdica de la realidad, que pone de manifiesto (y lo revela) el grado de riqueza (o pobreza) espiritual, material ... y la conciencia que sobre sí mismo tiene el hombre.

Como producto social, el hecho artístico (en este caso el teatro), por mediación imaginaria, se estructura dialécticamente con la realidad, estableciéndose así un vínculo imaginario-dialéctico entre la obra y su lector-espectador en el que la ficción le revela a éste una realidad no descriptiva sino *la realidad* artísticamente concebida por medio de la imaginación, la intención (ideológica), la opinión..., que le hacen

conocer la realidad verdadera y le permiten tomar una posición en torno a su posible transformación.

Ese carácter dialéctico de la imaginación es un modo de trato con lo real que excluye la necesidad del trato material, actual, con la realidad que trata de investigarse o expresarse artísticamente y, en el caso del teatro, permite el «avance» de un texto a contrastar luego no sólo con la materialidad mecánica y corporal de los agentes inmediatos –actores– o mediatos (director, escenógrafo...) del espectáculo sino con sus ideas, opiniones e imaginación. El manejo adecuado para el teatro de la imaginación dialéctica –es decir, la operación de una «facultad» constitutivamente articulada con la realidad, hasta un cierto nivel donde empezaría una problemática imaginación pura (o fantasía)– es lo que hace que algunos escritores lo sean teatrales mientras otros no (Sastre, 1970: 202).

El impacto político y social del teatro se produce siempre en función de la naturaleza (ideológica) de la representación, del carácter sensible del actor, de la capacidad perceptiva del público, de la necesidad (espiritual-mercantilista) que se tenga del acto escénico. El teatro es una fuente de múltiples satisfactores, en la que se puede abreviar el sentido de la vida, de manera real o fantasiosa, privada o colectiva; también le permite al hombre poner atención en los factores que determinan su circunstancia, de una forma comprometida o evasiva. Nada le es ajeno al intrínseco teatral, que tiene la capacidad de analizar al ente social desde su más íntima condición. En el teatro hay un posible de la realidad y una libertad incondicional para elegirlo (¿soñar acaso?) y vivirlo, aunque fugazmente, con tal intensidad emocional compartida, que son muchas y diversas las experiencias vividas y transmitidas en el entorno de una obra escenificada, que, de un modo cambiante y de acuerdo a las intenciones y las actitudes del autor, el director, el actor y el

público, se manifiestan, proyectivamente, desde los diferentes modos del ser y del querer ser.

El teatro como vía y finalidad puede seguir siendo religioso, político, moral, sedante psicológico; de caracteres, épico, lírico, histórico, de búsqueda, de éxtasis, de revisión, de protesta, documental, de testimonio, terapéutico; de retención, de toma de conciencia, etc., etc. En suma, el teatro como medio difusor ofrece dos caminos: el de la inducción y el de la proyección. Por medio de él, mejor que con ningún otro recurso análogo, podemos advertir la actividad existencial del hombre, su grado de pasividad o de emergencia (Azar, 1977: 45).

Como producto del continuo cultural, el teatro, al ser reflejo de una realidad en permanente contradicción, producto de los enfrentamientos binarios de carácter sociológico (aristócrata, burgués, pequeño burgués, campesino, plebeyo, proletario) e ideológico-pragmático (conservador, reaccionario, liberal, socialista, comunista, anarquista, etc.), asume, consciente o inconscientemente, una posición, una filosofía política, conservadora o progresista, que lo obliga a adoptar un compromiso artístico consecuente con su posición, desde una u otra de las perspectivas de la cambiante dialéctica social.

Se puede entonces pensar que el teatro de la vida estará fielmente representado en el escenario en la medida que la intención artística sea auténtica y esté respaldada por una ética, por un compromiso adquirido, sea éste proclive a una u otra tendencia ideológica. De ninguna manera quiera esto decir que lo mismo da un teatro comercial, hecho para el mero entretenimiento, que un teatro de ideas, cuyo fin es la exaltación de los valores humanos y la propensión del conocimiento, la conciencia, la libertad. Uno y otro caso tienen su razón de ser y sus propios fines, más

allá de lo cual ambos modos del hacer teatral tienen derecho a (co)existir, complementaria o contradictoriamente.

Tampoco se piense que una obra comprometida con algún ideal político (con la izquierda concretamente), por el solo hecho de estarlo, tenga o deba tener un mayor valor (social, artístico...). No. Para tenerlo, además del supuesto compromiso, deberá ser concebida y escenificada bajo una rigurosa técnica, congruente con sus propósitos artísticos y sociales; de otra manera, al perder su justificación artística, desvirtuará su intención militante. "Quizá no haya teatro político particularizado, desde el momento que nunca ninguna actitud del hombre puede dejar de resumir una esencia política. Aun cuando el autor [inclúyase también al actor] lo niegue o simplemente lo ignore" (Gallo, 1968: 73).

Sea pues que el teatro surja o pretenda adherirse a una ideología determinada, siempre tendrá una implicancia política, manifiesta en la manera –implícita o explícita, distraída o atenta, pasiva o activa– como es concebida y proyectada la realidad. Ésta, velada o develada en su esencia, se refleja y refluja en el escenario, permitiéndoles al actor y al espectador entrar en un proceso de comunicación humana altamente beneficioso para el entendimiento y la posible transformación de dicha realidad, en la medida que, desde una óptica artística, no sólo es reproducida, vulgarizada (mero panfletismo) sino que es interpretada, desentrañada...

Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la radical inutilidad de la obra artística mal hecha. Esta obra se nos presenta muchas veces en la forma de un arte que podríamos llamar «panfletario» Este arte es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad) (Sastre, 1974: 28).

El teatro, en correspondencia con su filiación y los intereses de clase, subviene a las necesidades estético-ideológicas que ésta le impone o con las que se afilia, asumiendo de esta manera una posición artística desde la cual proyecta su inquietud de preservar su realidad o transformarla, cumpliendo de este modo con la misión que le es asignada con un propósito autoimpuesto.

Al parecer, confiado en sus sorprendentes avances científico tecnológicos, el hombre ha superado, o al menos ya no le interesa tanto, el problema del *ser* o *no ser*. Su condición cada vez más individualista, pequeño burguesa, consumista, lo ha llevado a hacer de la *existencia* una industria en la que incluso las emociones, las ideas se han vuelto *mercancía* (“úsense y tírense”), objetos de adquisición-consumo, sucedáneos que hay que tener para suplir la falta de identidad, para llenar los vacíos. Condenado a un consumismo exacerbado, el hombre contemporáneo anhela poseer (para ostentar) más y más bienes, aunque la calidad de éstos sea efímera y de poco valor intrínseco.

Lo que importa, lo que urge es ser, aunque ese “ser” sea una mera apariencia. De ahí que el problema del hombre ahora sea el de parecer ser, pues como lo expresa Héctor Azar, “el gran problema del hombre actual reside en su imperiosa urgencia de *parecer ser*, frente a todos los demás y ante todas las cosas. Y ésta es la esencia de la burguesía” (Azar, 1977: 23-24).

Como es de esperarse, la burguesía aboga por sus intereses de clase, los proclama y los impone. Si bien cuando surgió se manifestó con un afán de rebeldía contra un sistema monárquico, al establecerse se tornó radical y conservadora, lo que la volvió blanco de una nueva

rebeldía, la del proletariado, enarbolada por una nueva mentalidad progresista y liberal que ha emprendido, en aras de una reivindicación de su propia clase, una lucha ideológica social que tiene resonancias en y es producto de una manifestación vivencial como lo es el teatro. Éste se vuelve vehículo, arma de dos fuerzas ideológicas (izquierda y derecha), cada una de las cuales busca impactar, influir, de manera diferente y desde condiciones distintas, en el individuo y en la sociedad. Para ello se valen de ciertos recursos artísticos, políticos y económicos que llegan a tener tanta o mayor repercusión de la que se esperaba, sobre todo cuando se trata de un cambio.

La ideología de derecha tiende a ser implícita, encubierta y refractada cuando es conservadora, sólo cuando es reaccionaria se vuelve explícita y se reconoce como tal. El conservador desea preservar el edificio del orden social existente, mientras que el reaccionario aspira a volver atrás el reloj, a reivindicar una época noble y olvidada. Por consiguiente, el reaccionario tiene en común con el socialista la exigencia de un cambio. El propósito de una ideología de cambio es irritar, activar y movilizar el sentimiento público; el propósito de las ideologías conservadoras es pacificar, refractar y desviar la opinión pública. Y como la ideología demuestra ser un arma terrible en manos de los iconoclastas, los conservadores han aprendido a desconfiar y desacreditar de las ideologías como tales (Caute, 1976: 54-55).

Unos y otros, impelidos por sus afanes ideológicos, se enfrentan a sus propios problemas (sociales, políticos, emotivos). ¿A qué precio? Al precio de una aletargadora distracción. O bien, al de una conciencia liberada. Hay en cada caso motivaciones y finalidades distintas, en ocasiones opuestas, que inducen a asumir o renunciar a un compromiso. “El hombre es el destino del hombre” sentenció Bertolt Brecht, subrayando así una razón de ser en el escenario, una responsabilidad

moral irrenunciable y un permanente compromiso por alcanzar el más alto nivel de dignidad humana. Paradigmas éstos que le son inherentes al individuo que se forja como tal ante una sociedad de múltiples implicaciones en las que la acción, no la pasividad, se vuelve imperativo para el cuestionamiento, la reflexión y la conciencia. Acción que en términos del drama (del griego *δραμ*, hacer)

es aquel elemento que da vida a todo el juego de imágenes que están narrando una anécdota y las sitúa dentro de lo verosímil como de lo estético, que unifica la serie de acontecimientos que conjuntan el relato y trasmuta una serie de sucesos, pares o dispares, en la visión única, orgánica e indivisible que es la obra teatral (Ariel, 1989: 37-38).

Gracias a la acción, elemento primordial dramático mediante el cual se sintetiza la historia en un espacio y un tiempo escénicos, el conflicto que se entabla entre el protagonista y el antagonista produce en el espectador una reacción emocional —tensión, incertidumbre, expectativa...—, conmoviéndolo vivamente. No se puede entender una dramatización sin una estructura, sin una progresión de acciones contrastantes, en competencia continua, que conjugan finalmente el “movimiento dramático total”, el movimiento que involucre, que conmueva al espectador, que logre afectarlo emotiva y racionalmente; que lo libere de sus dudas, de sus temores y prejuicios, y lo haga cómplice del pequeño acto de amor, de la osadía de la palabra reveladora, de la reacción, violenta, tierna, que se insinúan en cada escena.

Hay, cierto es, distintas maneras (conceptos escénicos) de provocar la acción, el movimiento dramático más allá de una mera descripción. No todas, ni siempre, dejan huella en el espectador. Pero las que sí lo hacen

estimulan en éste la reflexión, la conciencia, y le abren la posibilidad de albergar, de luchar por un cambio, individual y/o social. Una de esas concepciones escénicas es la que el teatro universitario asume y pregona como una posibilidad artística para indagar las entrañas del hombre, y enfrentarlo a una realidad a la que hay que entender en su compleja estructura e inevitable transformación. Animado por un espíritu universalista y renovador, el teatro universitario es siempre punta de lanza y marca pautas de experimentación, poniendo al hombre en el centro de un permanente compromiso artístico, cultural, histórico, sin el cual el hecho teatral no sería más que una falsa justificación “artística”, insultante, una falacia que, escudada en el objetivo mismo de la creación, distorsiona, ante la ingenua complacencia del espectador, la realidad, acaso para evadirla o negarla, y no para enfrentarla y transformarla en favor de un mejor destino del hombre.

El sentido de responsabilidad artística, de compromiso social que caracteriza el hacer teatral universitario exige del actor un posesionamiento de su propia realidad, una toma de conciencia de clase y un depurado conocimiento técnico de su oficio para que, libre de la tentación (explotación) económica, encuentre el camino de su emancipación total y haga de su práctica un placer, un placer en el que, por elección, se introyecta en lo humano la necesidad de un desprejuiciamiento, de una liberación total que lo justifica social e históricamente .

La responsabilidad fundamental del actor reside en la naturaleza del bloque de ideas que se desprenden no del personaje que interprete, sino del espectáculo como tal. Ello supone una elección y situar su trabajo en una dimensión determinada. Su transcendencia se deduce del hecho de que las ideas no puedan oponerse a los

deseos e intereses de la mayor parte de la humanidad, no pueden retardar sus transformaciones o hacerlas incluso retroceder a su prehistoria; deben ser veraces y justas, a la medida del hombre (Hormigón, 1974: 98).

Ligado a la problemática social y libre de las ataduras comerciales, el teatro universitario se sustenta en una estética idealista racional cuyo objetivo principal es hacer de la expresión escénica un acto colectivo abierto a la interpretación creativa capaz de exponer, con un alto sentido artístico y de compromiso social, los temas y verdades que de manera inherente reflejan y alientan la aventura y la esperanza de la existencia humana, anteponiendo siempre, con transparentes propósitos, los valores y las razones que le son inalienables al hombre. El vivo y constante deseo de éste, más allá del de satisfacer sus necesidades básicas (alimentación, vestido y techo), no es, no debe ser otro que el de dignificar su condición de tal, asumiendo su libertad de ser, con la conciencia de que al ejercer dicha libertad está adoptando valientemente y con dignidad vindicativa una actitud fundamental, imperativa, ante la aleatoria circunstancia que le impone la realidad histórica que le ha tocado vivir.

Dada su naturaleza social específica, el arte (el teatro universitario en particular) debe cumplir una misión suprema: significar, transparentándolos, aquellos factores de la condición humana que le permiten al hombre tomar conciencia de su entorno social, y le brindan la posibilidad de traspasar los límites de la realidad inmediata, con base en un compromiso estético social, siguiendo un interés ideológico cuyo propósito, más allá de los planteamientos teóricos o de los alardes técnicos, es la revelación liberadora de lo trascendente humano.

El teatro es hoy día un quehacer artístico social y esencialmente propositivo, a través del cual las capas más vivas de una sociedad, de un país, de una época, expresan sus preocupaciones y anhelos, mediante una relación dialéctica de emociones y conflictos humanos, articulados en signos escénicos (semántica teatral) capaces de mostrarnos, descubrimos, comunicarnos, por medio de empáticos personajes (héroes y contra puntos) y de situaciones identificables, la compleja dinamicidad de los significantes psicológico sociales del individuo, así como sus mitos (históricos, ideológicos, morales). Significantes y mitos cuyo alcance y complejidad están en el límite y son reflejo de una realidad verdadera, revelada en su esencial dimensión polisémica, permitiéndole al espectador atento tomar conciencia de dicha realidad, y, con valor humano y responsabilidad social, en apego a un interés ideológico, a una actitud participativa, hacer algo por reivindicarla y transformarla, liberando así al hombre de las opresivas y degradantes ataduras de toda índole (históricas, sociológicas, psicológicas...) que lo asfixian y degradan pese a su inalienable condición y factibilidad de ser y trascender.

CONCLUSIONES

Máximo baluarte de la teatralidad en México, el teatro universitario, desde su origen, respondiendo a una de sus premisas fundamentales, se ha caracterizado por ser una manifestación artística e ideológicamente comprometida con el momento histórico y social en el que se genera, teniendo como propósito entretener, sí, a un público ávido de experiencias novedosas y emotivas; pero más allá de ello, busca despertar en él, a través del diálogo y el gesto emocionalmente intencionados, de la intensidad interpretativa, del concepto escénico, la conciencia de su condición social y de su dimensión humana, liberándolo de ciertas ataduras (morales, históricas, sociales) y permitiéndole conocerse y transformarse a sí mismo, dentro de su perspectiva psicológica, social, histórica.

El hecho teatral (entendido como acción), aunque efímero, es un arte vivo capaz no sólo de conmover emocionalmente al espectador, sino de confrontarlo de manera ideológica con su realidad real y con su realidad probable. Es por eso que el teatro se vuelve factor necesario, imprescindible, en el devenir histórico cultural del hombre, eje y razón de todo cuestionamiento escénico.

A diferencia del teatro comercial (distractor por excelencia), el teatro universitario se genera bajo una mística humanista, como parte de un imperativo artístico que, por encima de todo, pretende la dignificación

del hombre. Dicha mística y tal imperativo estimulan y obligan al teatrista universitario a buscar nuevas y cada vez más osadas posibilidades expresivas que le permitan no sólo reproducir miméticamente las experiencias de la vida, sino explorar las causas de la (in)volución humana, del deterioro social, en busca de la verdad esencial, de la verdad catalizadora, de esa verdad que crea conciencia y libera.

Sí, el teatro universitario va más allá de una mera representación complaciente o elusiva. Su misión es muy otra: asumir, a través del código escénico, de la concepción teatral, un compromiso ético social, en correspondencia con los valores estéticos e ideológicos que le dan sustento y lo afirman como un medio de expresión desenajenante y liberador.

El teatro, como lo señaló alguna vez Rubén Darío, está en la vida. De ahí la importancia de no soslayar el vínculo teatro sociedad, ni mucho menos la contribución que ha aportado el teatro universitario, cuya presencia ha sido determinante para desentrañar y descifrar, con un aliento reivindicatorio, los mecanismos más complejos y contradictorios del ser humano y de la sociedad en que éste se desenvuelve. El teatro universitario, ante todo, y por encima de vanos intereses, pretende centrar y acentuar su quehacer como una forma de resistencia contra la humillación de la persona, la injusticia social y económica, el subdesarrollo, el fanatismo, la hipocresía, entre otros muchos disimulos de la cotidiana social.

Múltiples y diversas son las maneras como la condición humana puede ser concebida, explorada, revelada teatral, escénicamente, de acuerdo con la pretensión artístico ideológica de quienes acuden al teatro a exponer o a recibir un mensaje divertido o conmovedor, elusivo o

cuestionador. Esto nos hace ver al teatro como una tribuna desde donde es posible cierto tipo de conocimiento que, cuando se produce, presenta y da lugar a una doble toma de conciencia:

la de nuestra situación existencial (como seres individuales, contingentes, cuyo horizonte es la muerte), y la de nuestra situación histórica (como agentes del presente y del futuro de la humanidad); es decir, conciencia de nuestra doble condición de seres agónicos y políticos o: patéticos y prácticos. Cualquier reducción de nuestra condición, ya a lo patético, ya a lo práctico, nos situaría en el falso terreno de la pseudoconcreción, en el que, por cierto, viven los personajes de muy grandes creaciones teatrales: ya los agónicos —y nada más— de Beckett, ya los prácticos —y nada más— de Brecht; lo que unos hacen es sólo *morir*, lo que otros hacen es sólo *trabajar* (Sastre, 1970: 137-138).

Entre esta ambivalencia a la que nos enfrenta la experiencia teatral se abre una serie de posibilidades artísticamente expresivas que, si se les enfoca de una manera comprometida, pueden dotar al actor y al público de una sensibilidad en torno a sus problemas circundantes para superarlos con la mayor amplitud posible.

Y es el teatro universitario el que, por su mística universalista y alto valor ético, además de la incuestionable calidad estética en que se sustenta, asume, con una honesta y profunda sinceridad, ese compromiso, esa misión que despierta conciencia, a través de la propositiva concepción escénica que es posible advertir en cada una de sus comprometidas escenificaciones. Lo anterior lo prueban las tantas y muy dignas puestas en escena con las que, desde distintos enfoques aunque manteniendo siempre un alto espíritu experimentador, los pasados y presentes grupos teatrales universitarios han contribuido a la vigorización

del teatro y, por tanto, al enriquecimiento espiritual y humano del individuo social.

Aunque muchas de las pautas de ese espíritu experimentador las ha marcado y las marca el teatro que se realiza dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, no puede ni debe quedar al margen de esta empresa artísticamente socializadora el teatro de las universidades de provincia. Uno de sus más fieles representantes, tanto por su manera de desarrollarse como por sus fines, es el teatro que se realiza en la Universidad Autónoma del Estado de México, de cuyo testimonio de más de tres décadas (1961-1996) ha dado cuenta el presente trabajo, con el que se ha querido resaltar la importancia y la misión que, como un medio de expresión artística consecuente con su esencia y su circunstancia, tiene el teatro universitario.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ARIEL RIVERA, Virgilio (1993), *Composición dramática*, México, UNAM-Gaceta (Escenología).
- ARIEL, Alejandro y Carlos y Cobas (1989), *Arte y psicoanálisis*, Buenos Aires, Catálogos.
- ARTAUD, Antonin (1987), *El teatro y su doble*, México, Hermes.
- AZAR, Héctor (1977), *Zoon thea trykon (Teoría CADAC)*, México, UNAM.
- BENTLEY, Eric (1992), *La vida del drama*, México, Paidós Studio.
- BERISTÁIN, Helena (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BETTETINI, Gianfranco (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BOAL, Augusto (1982), *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva Visión.
- CASADO, Óscar A. (1974), *Comunicación, anticultura y liberación*, Buenos Aires, Pleamar.
- CAUTE, David (1976), *Alienación del teatro y la novela*, trad. Romeo Medina, México, Extemporáneos (A pleno Sol, 51).
- CRAIG, Edward Gordon (1987), *El arte del teatro*, México, Textos de Humanidades.
- DUVIGNAUD, Jean (1981), *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE.
- GALLO, Blas Raúl (1968), *El teatro y la política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- GISSEL, Brecht André (1958), *Introducción a la obra de Bertold Brecht*, Buenos Aires, Siglo XX.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos (1966), *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa ("Sepan cuantos", 44).
- GROTOWSKI, Jerzy (1989), en Seligson (1989).
- HAVEL, Václav (1976), en Caute, (1976).
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1974), *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, EDICUSA (Cuadernos para el Diálogo, 340).
- ISLA, Augusto (1987), *El paraninfo en ruinas*, México, UAEM.
- JIMÉNEZ, Sergio y Édgar, Ceballos (1988), *Principios de dirección escénica*, México, Gaceta.
- KAHAN, J.S. (1975), *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Barcelona, Anagrama.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus (Humanidades).
- LANGER, Susan (1992), en Bentley (1992).
- LEWIS, Allan (1954), *El teatro moderno*, México, Porrúa.
- MACGOWAN, Keneth y William Melnitz (1975), *Las edades de oro del teatro*, México, FCE (Colección Popular, 54).
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio (1949), *Sueño y realidad del teatro*, México, INBA.
- _____ (1970), *El teatro, contrapunto*, México, PCE (Presencia de México, 12).
- MELCHINGER, Siegfried (1958), *El teatro en la actualidad*, trad. José M. Coco Ferris, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión (Ideas de Nuestro Tiempo, 16).
- MENÉNDEZ, Priscilla (1994), *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Pliegos.

- MEYRÁN, Daniel (1993). *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*. México, CITRU.
- ODETT, Aslan (1979). *El actor en el siglo XX. problema ético*, Barcelona, Gustavo Gili (Comunicación Visual).
- SALVAT, Manuel y otros (1975). *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona Salvat (Biblioteca Salvat Grandes temas).
- SALVAT, Ricard (1981). *Historia del teatro moderno I. Los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona, Península.
- SASTRE, Alfonso (1970). *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona, Grijalbo (Nuevo Norte, 1).
- SELIGSON, Esther (1989). *El teatro. festín efímero*, México, UNAM.
- SERRANO, Raúl (1994). *Dialéctica del trabajo creador del autor*, México, Asbe.
- TORO, Fernando de (1989). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Argentina, Galerna.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*, España, Cátedra.
- USIGLI, Rodolfo (1988). "Los estilos" en Jiménez y Ceballos (1988).
- WEBER, Martín y otros (1967). *Teatros y política*. Buenos Aires, De la Flor.
- WHITE, Lesslie (1975), en Kahan (1975).

--

- COSSÍO, Óscar (1996). "Recuerdos de un paraíso" en *Máscara*. Cuaderno latinoamericano de reflexión sobre escenología, II, año 6, julio. 1996.
- HANK GONZÁLEZ, Carlos (1970), en *El Sol de Toluca*, 8 de abril, Toluca, México.
- MENDOZA, Héctor (1984). "Los enemigos del teatro" en *México en el Arte*. Nueva época, No. 3, México, INBA.
- SÁNCHEZ ARTECHE, Alfonso (1996). "Teatro experimental en la Toluca de los sesenta" en *Espacio y tiempo*. Nueva época, No.14, septiembre, Toluca, México.
- UBERSFELD, Anne (1994). "El texto y la escena" en *Repertorio*, México, Universidad Autónoma de Querétaro.

- Acotación*, No. 3, CNIT, 1992.
- Anuario de teatro en México, 1982/1983*, UNAM, México.
- Cuaderno de Teatro* (varios núms.) Universidad Veracruzana, México.
- Escénica* (varios núms.), UNAM, México.
- Gala teatral*, Núms. 1 y 2, CNCA, México.
- Huaxyácac*, No. 2, INEPO, 1994.
- Máscara* (varios núms.), Escenología, México.
- Revista de Occidente*, Madrid, España, 1967 pp. 186.
- Revista de Teatro de la UNAM* (varios núms.), UNAM, México.
- Teatro en México* (varios núms.), CNCA, México.

ÍNDICE

	Pág.
PRÓLOGO:	6
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	12
CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL TEATRO	
Teatro. Significado y pertinencia	12
La cuestión del género.....	14
Un acercamiento al estilo y las tendencias.....	17
Teatro, ¿literatura o espectáculo?.....	26
Actor-espectador: Relación fundamental de la puesta en escena.....	32
Base social del teatro	35
Teatro universitario, producto de cultura y factor de compromiso social.....	40
Un atisbo al teatro en México.....	44
CAPÍTULO II	48
TRAYECTORIA DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN LA UAEM	
Relación cronológica de puestas en escena (1961-1996).....	49
CAPÍTULO III	57
EVALUACIÓN DEL QUEHACER TEATRAL EN LA UAEM, POR ETAPAS	
Gestación del teatro universitario: logros y tropiezos.....	57
Despliegue y proyección del teatro universitario.....	67
Metamorfosis y consolidación de un proceso académico creativo	75
Germinación de propuestas y alternativas.....	85
CAPÍTULO IV	97
TEATRO UNIVERSITARIO. FUNCIÓN Y PERSPECTIVA	
CONCLUSIONES	112
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	116