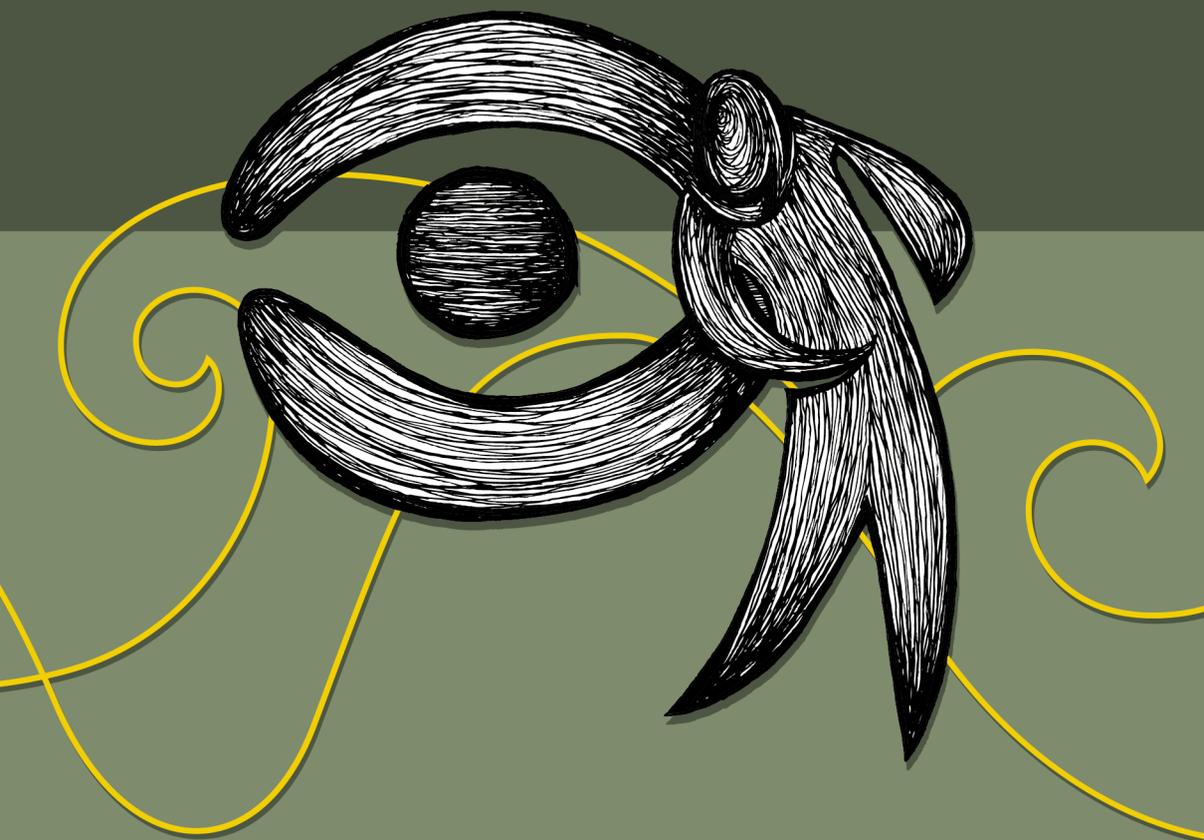


Julio César López

**CLETA:**  
Crónica de un movimiento  
cultural artístico independiente



**Julio César López - CITRU**

**CLETA:  
Crónica de un movimiento cultural  
artístico independiente**

*Diseño de la colección*

Coordinación de Publicaciones del INBA

*Subdirector editorial y director de arte*

Enrique Hernández Nava

*Supervisión de diseño y producción*

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

*Formación*

Alejandra Morales Suárez

*Corrección de estilo*

Javier Delgado Solís

*Cuidado de la edición CITRU*

Rodolfo Obregón y Mariana Alatorre

*CLETA: Crónica de un movimiento  
cultural artístico independiente*

© Julio César López

Primera edición: 2012

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n. Col. Chapultepec Polanco.

Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, México, D. F.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

# Índice

<b>Presentación</b> .....	9
<b>Introducción</b>	
<b>Un ambiente explosivo</b> .....	13
La cultura: respuesta a una política hermética .....	13
La educación media y superior: más conflictos .....	14
Los teatreros también existen .....	17
Teatro CONASUPO de Orientación Campesina .....	19
Teatro Popular de México .....	22
Movimiento de Teatro Independiente .....	28
Centro Universitario de Teatro .....	33
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Del conflicto de Fantoche a la fundación del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)</b> .....	37
Crónica de la fundación del CLETA .....	37
Fantoche .....	44
<b>Capítulo 2</b>	
<b>El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, de 1973 a 1974. De la fundación de CLETA al desarrollo del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro</b> .....	47

Primeros integrantes .....	47
La participación de los artistas profesionales .....	59
La participación de los estudiantes .....	65
Los grupos de CLETA .....	67
Otras actividades de CLETA .....	82
Primer Encuentro Nacional de Teatro Libre y para la Liberación “Salvador Allende” .....	95
Presencia internacional .....	101
Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro .....	110

### Capítulo 3

#### **El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, de 1975 a 1982. CLETA un movimiento artístico-político**

<b>independiente y sus personalidades .....</b>	<b>121</b>
Nueva organización y grupos de poder .....	122
Genealogía de las personalidades y de sus grupos .....	124
Los hermanos Betancourt y el grupo Zopilote .....	125
Enrique Ballesté y el grupo Zumbón .....	141
Luis Cisneros, de los grupos del CCH Vallejo al Taller de Teatro Tecolote .....	156
Enrique Cisneros y el grupo Los Chidos .....	172
Otros grupos de este periodo .....	186

### Epílogo

#### **El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, de 1982 a 2007 .....**

<b>de 1982 a 2007 .....</b>	<b>191</b>
OPC-CLETA .....	192
Grupo Zumbón (de 1980 a 1992) .....	194
Grupo Zopilote (de 1979 a 1997) .....	199

**Apéndice****Quinto Festival de los Teatros Chicanos y****Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro ..... 201**

Teatro Chicano ..... 201

Teatro Mexicano ..... 215

Teatro Latinoamericano ..... 225

**Bibliohemerografía ..... 241**

## Presentación

El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) surgió el primero de febrero de 1973 a raíz del conflicto que se produjo entre el grupo universitario que conformaba el elenco de la obra *Fantoche* y Héctor Azar, simultáneamente jefe del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (1954-1973) y jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (1965-1973).

Azar, como un auténtico monarca (“el Zar del teatro”) en el teatro institucional mexicano, había creado a su alrededor un clima de animadversión que fue factor detonante para que el elenco de *Fantoche* recibiera el apoyo solidario de artistas, grupos teatrales independientes y del público en general cuando sus integrantes decidieron tomar las instalaciones del Foro Isabelino; exigiendo, de esta manera, la renuncia de Héctor Azar y poner fin a su forma unipersonal de administrar las instituciones teatrales en el sexenio echeverrista.

El conflicto entre Azar y el elenco de *Fantoche* derivó en un movimiento artístico complejo y polémico, con varias facetas y aristas, así como experiencias vitales producto de aquellos momentos intensos y polivalentes.

Con el respaldo de una amplia documentación que forma parte del Fondo Documental CLETA del CITRU, expongo aquí algunas características, actividades y objetivos de esta organización artística, así como de la situación política y social del México de aquella época, que aunada a los conflictos existentes en el sector estudiantil del nivel medio y superior y a las inconformidades en el campo teatral profesional, dieron al CLETA una clara resonancia.

En la primera parte de este trabajo, denominada “Un ambiente explosivo”, presento un panorama general de la situación política del país y de la problemática existente en el sector educativo medio superior y superior, así como de las inquietudes y movimientos en el campo teatral mexicano de los años setenta.

Los siguientes tres capítulos presentan la crónica detallada de la vida de CLETA, y corresponden a tres momentos relevantes artísticamente que permiten observar la dinámica, las actividades, las puestas en escena, los diversos grupos, las tendencias, contradicciones, estéticas y políticas que los integrantes de esta organización artística vivieron. Estos momentos son:

1) Del 16 de enero de 1973 —cuando estalló el conflicto entre el grupo Fantoché y Héctor Azar— al primero de febrero del mismo año, cuando se fundó el CLETA-UNAM. Durante este periodo, las acciones del grupo lo caracterizaron como un movimiento estudiantil universitario con reivindicaciones académicas.

2) De febrero de 1973 a 1974, periodo que abarca de la fundación de CLETA al desarrollo del Quinto Festival de Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro. Periodo en el cual se transforma en un movimiento artístico contracultural, con carácter singular, marginado y con una composición disímbola; parte importante del desarrollo teatral mexicano de estos años.

3) De 1975 a 1982, el CLETA se caracterizó por ser un movimiento artístico-político independiente. Durante este periodo, los grupos que lo constituían priorizaron los espacios escénicos no convencionales; contribuyeron al interior del Centro a construir hegemonías, y al exterior, a vincularse con sectores populares y movimientos obreros a través del desarrollo de sus actividades en diversas colonias, escuelas y plazas públicas. En estos años también se consolidaron los grupos que plantearon propuestas artísticas más firmes y que fueron los que en el Primer Congreso Nacional del CLETA, en 1979, decidieron dar por concluida la organización como un órgano colectivo.

El epílogo abarca de 1982 al 2007, periodo durante el cual el movimiento, dirigido actualmente por Enrique Cisneros, anuncia su transformación y se define como la OPC-CLETA, perdiendo de esta manera presencia e influencia en el devenir del lenguaje escénico; y en el cual algunos de los grupos más representativos del teatro independiente, ya separados de CLETA, culminan sus ricas trayectorias.

Finalmente, se ofrece un apéndice que documenta el Quinto Festival de Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro, actividad que se llevó a cabo en el Distrito Federal del 24 de junio al 7 de julio de 1974, y que ofreció la oportunidad de fortalecer definitivamente al teatro independiente, pues contó con la participación de 50 grupos: 30 chicanos, 10 de México y 10 de Centro y Sudamérica. Sin embargo, el movimiento no alcanzó la fuerza y visibilidad que pudo haber obtenido, principalmente a causa de los antagonismos al interior del mismo CLETA.

El libro se completa con un listado de las fuentes de referencia acopiadas sobre las actividades del CLETA sin pensar en cubrir su totalidad, pues su dispersión y su calidad de materiales marginales lo hacen casi imposible.

Si bien la crítica en México ha documentado parcialmente las actividades del CLETA, hay dos estudios importantes por su visión global del movimiento que anteceden a este trabajo: el libro *Si me permiten actuar*, de Enrique Cisneros, uno de los primeros integrantes del CLETA y su actual dirigente, quien se propuso exponer su visión militante de la experiencia vivida. El estudio de su libro nos permite conocer su postura frente a este movimiento; pero resulta poco confiable en lo que se refiere a las otras posturas que lo conformaron, principalmente respecto a las posiciones disidentes. Las diferencias que se generaron en la organización desde sus inicios, la lucha por la dirección del centro y las permanentes purgas de sus integrantes, generaron un clima bajo el cual es natural que Enrique perdiera objetividad en su narración.

Y por último, el trabajo de investigación de Donald Frischmann, *El nuevo teatro popular en México*, que se propone dar a conocer cuatro proyectos del teatro popular de México, uno de ellos el del CLETA. Por lo mismo, la revisión de sus fuentes es sucinta; y además priorizó la producción artística de Enrique Cisneros porque considera que son las que “han predominado en los últimos años dentro del repertorio de los grupos miembros de este gremio”.

Por su parte, mi trabajo está inscrito en un proyecto más amplio que pretende establecer las aportaciones de los grupos teatrales mexicanos representativos de las décadas de los años setenta y ochenta, principalmente de aquellos que se plantearon como independientes de cara a una producción artística oficial (subsidiada por diversas instancias del Estado) y aquella cuyos objetivos son estrictamente comerciales; y representa mi segundo acercamiento al mismo, al que precede *Contigo América: 25 años de una experiencia teatral independiente* (Contigo América/CITRU/Fonca, 2007).

Finalmente, agradezco a los integrantes del CLETA que fueron parte fundamental de este movimiento y que contribuyeron generosamente con sus testimonios y documentos: revistas, periódicos, programas de mano, carteles, documentos internos, música, videos, fotografías. A los teatros José Manuel Galván “El Topo”, Enrique Ballesté, Enrique Cisneros, Luis Cisneros, Felipe Galván, Mariano Leyva(†), Fernando Betancourt, Ignacio Betancourt, Maruca González, Ismael Colmenares, Abraham Vidales, Antonio Sámano, Lili Aparicio, Rubén Dac, Mercedes Nieto, Eduardo González “El Lobo”, Francisco Kuy Kendal, Fernando Morales, Francisco Muñoz, “El Pantera”, Modesto López, Leo Gabriel, Adrián Carrasco, Luisa Huertas, Felio Eliel, Antonio Herrero del Rello, Tonino, entre otros, a quienes pido disculpas porque escapan de mi memoria.

Agradezco muy especialmente a Rodolfo Obregón por la lectura que hizo del borrador de este trabajo y por sus valiosas observaciones y comentarios que lo mejoraron y enriquecieron; sin su entusiasta apoyo este libro no habría salido a la luz. También deseo agradecer a Leslie Zelaya, Imelda Lobato y Josefina Alcázar que me acompañaron con su interés y comentarios acertados; así como a Angélica García, Sergio López, Sergio Honey, Jeanette P. González Castillo, Martha Toriz, Luz María Robles y José Santos, quienes me proporcionaron materiales y valiosos comentarios.

## Introducción

### Un ambiente explosivo

#### La cultura: respuesta a una política hermética

La vida pública de México, en los años setenta, respondía a una aparente paradoja. Por un lado, el sistema político estaba herméticamente cohesionado. Por el otro, eran cada vez más frecuentes y más numerosas las manifestaciones sociales que planteaban la necesidad urgente de desarrollar una verdadera democracia, “donde el poder no estuviera concentrado tanto en la persona del presidente (‘monarca sexenal’ le llamó Cosío Villegas)”.<sup>1</sup> Asimismo los movimientos populares se planteaban que la libertad de expresión fuera auténtica, sin censuras ni manipulaciones; y terminar con la corrupción omnipresente y todos los vicios que los entonces cerca de 50 años en el poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI) habían generado.

Las luchas sociales de la década de los años cincuenta habían expuesto de manera clara el grado de descomposición del sistema político mexicano, cada vez más profundo. En los años sesenta se acentúa este desgaste con los movimientos sociales de los médicos, el magisterio, los campesinos, los obreros, los ferrocarrileros. Degradación que llegó a su cúspide con los sangrientos sucesos ocurridos durante los movimientos estudiantiles: primero, el de 1968, después —para inaugurar un sexenio— el de 1971.

Otra característica del sistema político mexicano de los años setenta, aunque particular, resultó determinante: la confrontación con la disidencia dejó de ser sólo frontal y se revistió de negociaciones o métodos tangenciales. La llamada “guerra sucia”, recubierta por acciones y políticas populistas, sirvió lo mismo para intentar la aceptación social como para justificar el exterminio

<sup>1</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940-1950*, México, Planeta, 1990, p. 264.

individual o grupal, mediante el encarcelamiento o la desaparición de líderes sociales; y la furiosa persecución y exterminio de los grupos guerrilleros.

De acuerdo con el investigador Luis Aboites, los movimientos de agitación política, los levantamientos sociales y las represiones, asesinatos y engaños políticos que vivieron diversos sectores de la población, recibieron un nuevo tratamiento que obedeció a que en esos años el gobierno:

Intentó atraer a los grupos inconformes por medio de amnistías, apertura de nuevos centros de educación superior (como la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974) y de mecanismos de apoyo a la clase trabajadora (como el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores, INFONAVIT, creado en 1972), así como mediante reformas electorales y discursos altisonantes relativos a la apertura democrática y al nacionalismo. Destaca también el esfuerzo por estrechar relaciones con diversos grupos de intelectuales y artistas...<sup>2</sup>

La respuesta social, también es cierto, creció y desarrolló nuevos foros y nuevas formas de lucha. Algunos de estos movimientos lograron detonar la sensibilidad popular mediante las artes, las ciencias y las demás manifestaciones culturales.

Mientras la política institucionalizada pertenecía al dominio exclusivo de los grupos dentro del partido único —la política era sólo un ritual público entre traiciones privadas—, el campo del arte se prestigió. Los intelectuales y los artistas abarcaron la interpretación de la época, ejercieron la crítica y ganaron autoridad. La disidencia cultural se colocó justo entre un Estado monopolizado por el PRI y la sociedad civil que venía de la derrota del 68. Las batallas en los años setenta también se dieron desde la cultura, porque el momento político era justo de lo “cultural”. Y lo cultural se tornó “político”.

### **La educación media y superior: más conflictos**

Otro sector muy activo desde el movimiento de 1968 fueron los estudiantes de educación media y superior. Los problemas que impactaron a estas ins-

<sup>2</sup> Luis Aboites Aguilar. “El último tramo, 1929-2000” en *Nueva historia mínima de México*, México, SEP/El Colegio de México, 2004, p. 286.

tuciones, en la época de los setenta, fueron la explosión demográfica y el detrimento de su papel como promotoras de la movilidad social y política, particularmente para las clases medias mexicanas.

Estos problemas se reflejaron en la participación activa y crítica de los estudiantes en diversos movimientos: al interior de las instituciones por demandas académicas; los que se inician al interior de una institución académica y salen de ella (como el que aquí nos ocupa de índole cultural); así como en otros que fueron adhesiones a movimientos internacionales, e incluso en el surgimiento de grupos guerrilleros.

Así tenemos que en 1973, la explosión demográfica estudiantil y la consecuente presión de una mayor demanda de servicios educativos se convirtió en el principal problema de la educación superior y media superior. El año académico 73-74 recibió a 220,000 alumnos en una UNAM sobresaturada que rechazó a otros 30,000 aspirantes a preparatorias y Colegios de Ciencias y Humanidades, además de los egresados de las prepas populares que exigían pase automático. Lo que generó movimientos de alumnos rechazados, como en la facultad de Medicina.

Para paliar este conflicto, en el periodo presidencial de Luis Echeverría se amplió notablemente el presupuesto destinado a las universidades (3,700 millones de pesos en los primeros 30 meses del régimen) y se crearon dos nuevas instituciones: el Colegio de Bachilleres en 1972 y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en 1974. Además, para el primer trimestre de ese año funcionaron tres nuevas universidades en ciudades cercanas al D.F.: Cuautitlán Izcalli, en el Estado de México; en Cuernavaca, Morelos y en Ciudad Sahagún, Hidalgo.

Aun así, en la universidad continuaron los problemas. Algunos grupos universitarios pretendieron imponer un igualitarismo simplista por encima de los valores académicos. Se puede observar en la prensa de la época, que hubo diversos movimientos en la UNAM. Uno de estos movimientos fue respuesta a la imposibilidad de presentar exámenes finales en las preparatorias de la UNAM a consecuencia de la huelga que el sindicato de trabajadores mantuvo durante más de 80 días.

Otro movimiento fue por una administración de autogobierno en la facultad de Arquitectura, que además estuvo apoyado por el STEUNAM.

También hubo un fallido secuestro al rector Guillermo Soberón, que terminó con la detención de Carlos Aquilino Pereira Cruz, quien participaba

en el movimiento de rechazados de la facultad de Medicina. La propuesta del secuestro fue un acuerdo de una asamblea efectuada en el auditorio de esa facultad: el comité de rechazados acordó secuestrar al rector de la UNAM y exigió la libertad del Yaqui (procesado por robo), así como el otorgamiento de diez mil becas con gasto diario de 50 mil pesos y el reconocimiento del cogobierno en la facultad de Arquitectura. Por su parte, el rector Guillermo Soberón hizo intervenir a la policía en agosto de 1973.

Otras movilizaciones universitarias fueron en apoyo al pueblo vietnamita, aunque éstas se caracterizaron por ser actos sin incidencias y poco concurridos. Cabe mencionar, también el movimiento de los porros o “seudestudiantes” cuando las autoridades universitarias decidieron no seguirles otorgando subsidios para las once cafeterías de CU, las cuales estaban en su poder desde 1968. Según la prensa, estos espacios alcanzaban utilidades de diez millones de pesos anuales, por lo que se generó una respuesta violenta.

También, en el área de las artes y de las humanidades hubo conflictos, así lo mostraba la aparición del grupo Bloque-arte, entidad que aspiraba a concentrar las demandas de las escuelas de la UNAM, las cuales agrupaba para encontrar soluciones comunes. Este grupo reunía a representantes de maestros y alumnos de las escuelas Nacional de Artes Plásticas, de Música, del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, las preparatorias y la Escuela Nacional de Arquitectura; a ellos se unieron observadores de la Orquesta Filarmónica, del Coro y del Taller Coreográfico, dirigido por Gloria Contreras. Bloque-arte demandaba participación en las tareas de difusión cultural y la creación de una Coordinación de las Artes como las ya existentes de Humanidades y de Ciencias. Buscaba reformar métodos y procedimientos, a fin de elevar la calidad de la preparación artística y de las artes mismas en la Universidad; mejorar la enseñanza, la investigación, el presupuesto y la difusión de la cultura. Al final, aunque hubo negociaciones con las autoridades universitarias este movimiento no prosperó.

Por lo demás, la violencia política que se vivía en México durante este periodo estuvo ligada a la vida universitaria dados el descontento estudiantil y las ligas de algún sector con el surgimiento de grupos guerrilleros, ante la lenta y dubitativa apertura de espacios políticos.

Por ejemplo, el 17 de abril de 1973, Lucio Cabañas asesinó al ganadero Francisco Sánchez López, secuestrado el 7 de marzo. La respuesta estu-

diantil radical fue apoderarse del edificio de la rectoría de la Universidad de Guerrero en apoyo al guerrillero y al rector Rosalío Wenses Resa, quien enfrentaba problemas con el gobierno estatal.

Sin embargo, lo que distinguió al sector estudiantil no fue que pertenecieran o militaran en algún grupo político; sino que eran básicamente jóvenes con inquietudes sobre su futuro y con un sentido romántico y hasta patriótico de lo que debía ser la justicia.

En realidad, desde 1968 los estudiantes desconfiaban hasta de sus propios líderes; de lo que tenían miedo era de que el movimiento acabara siendo negociado por debajo de la mesa como lo habían sido otros. Por ello, es aplicable a los movimientos de los setenta la conclusión de Gerardo Estrada en su estudio sobre el movimiento del 68:

Participaron con gran espontaneidad en el movimiento jóvenes que tenían pocas características comunes entre sí en términos ideológicos. Por eso hubo una gran capacidad de convocatoria, porque coincidían en la búsqueda de fórmulas que permitieran transitar sin violencia y sin perder lo ganado hacia una sociedad más justa en todos los órdenes.<sup>3</sup>

Este sector estudiantil, al igual que gente proveniente del teatro, formó parte del grupo heterogéneo que en sus inicios dio vida al movimiento cultural llamado Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Es significativo que el estreno de la obra *Fantoche*, que le dio origen el 16 de enero de 1973, se realizara un día después que las instalaciones de la Universidad Nacional se reabrieron luego de 86 días de la huelga sostenida por el sindicato de trabajadores (STEUNAM).

### **Los teatreros también existen**

En el campo teatral, en esta misma década, se hizo evidente que el régimen político era cada vez menos capaz de encabezar a este sector de la cultura,

<sup>3</sup> Gerardo Estrada, 1968, *Estado y Universidad. Orígenes de la transición política en México*, México, Plaza Janes, 2004, p. 240

el cual era plural e ilustrado, y sobre todo, inconforme y carente de medios para expresar sus puntos de vista.

En esta década, la producción teatral con aspiraciones artísticas ya se caracterizaba por estar sostenida en gran parte por el Estado a través de instituciones que administraban una importante cantidad de teatros, como son el Instituto Mexicano del Seguro Social, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Unidad del Bosque y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Y aun así, la cantidad y diversidad de propuestas teatrales creció de tal forma que uno de los problemas de los creadores escénicos era la falta de espacios teatrales suficientes para presentarlas. Otros problemas que aquejaban este campo eran la mala administración oficial de la producción teatral —que se sostenía en criterios unipersonales— y el desinterés del público.

Así lo constatamos en la prensa de la época. Rafael López Miarnau, uno de los directores más activos y prestigiados en esos momentos, expresaba al periódico *El Día* que: “El principal problema del teatro en México es la falta de foros; asimismo, es necesaria la ayuda parcial del Estado, como la que proporciona el IMSS, al ceder gratuitamente sus salas.”<sup>4</sup>

O en las enérgicas declaraciones de Nancy Cárdenas, también directora de teatro, a *El Heraldo de México*, sobre el panorama teatral del país y su principal responsable:

...la verdadera opinión que se tiene sobre un déspota incalificable y mediatizador del teatro estudiantil como Héctor Azar. [...] Asimismo me parece positivo que se cuestionen las cualidades de todos y cada uno de los que con sus funciones burocráticas han hecho tanto daño al teatro mexicano.<sup>5</sup>

Estos problemas y denuncias provocaron diversas reacciones en el campo teatral mexicano, tanto de parte de los artistas como del gobierno. En 1973, surgieron y se consolidaron varios movimientos teatrales. Los esfuerzos que el gobierno hizo para recuperar terreno se basaron en distintas estrategias, todas orientadas a estrechar relaciones con los diversos grupos de artistas.

<sup>4</sup> “Urgen más salas teatrales: López Miarnau” en *El Día*, 7 de enero de 1973, p. 18.

<sup>5</sup> “Nancy Cárdenas apoya a ‘la guerrilla cultural’ de los estudiantes de Arte Dramático de la UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. C, 5 de febrero de 1973, pp. 5 y 6.

Así surgieron, cuando menos, cinco proyectos con diferentes propuestas: el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), el Teatro Popular de México, el Movimiento de Teatro Independiente, el Centro Universitario de Teatro (CUT) y el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina. Estos proyectos sostuvieron diversos grados de interacción con las instancias gubernamentales y universitarias y se influyeron mutuamente para terminar por conformar un espectro teatral alternativo. Las distintas respuestas a las demandas de este sector estuvieron relacionadas con el desarrollo de infraestructura, apoyos presupuestales y creación de nuevos públicos.

Antes de abordar el caso específico de CLETA, que es el eje de este trabajo, mencionaremos aquí los otros cuatro proyectos que coinciden tanto en el tiempo como en sus intentos por dar respuesta al contexto que hemos descrito.

### **Teatro CONASUPO de Orientación Campesina**

La idea de crear brigadas de teatro campesino patrocinadas por la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) nació en México en agosto de 1971, cuando el licenciado Jorge de la Vega Domínguez era director de esta institución. Este movimiento teatral inició sus actividades bajo la dirección del entonces inquieto y joven escritor Eraclio Zepeda, poeta del grupo La espiga amotinada, quien dirigía el Departamento de Difusión de las Bodegas Rurales de la CONASUPO, y un pequeño grupo de colaboradores, entre los que se encontraba Rodolfo Valencia, director y actor que fue llamado para asesorar y supervisar la tarea de orientación al campesino a través del teatro, porque durante seis años, en la década de los sesenta, estuvo invitado por el gobierno de Cuba y dirigió el Teatro Popular de la Habana. También participaban la antropóloga Mercedes Olivera; Xavier Anaya, director del proyecto indígena de Chiapas; Pedro Rey, director de escena; el joven psicólogo José Salazar y Marcos Hernández Sánchez, joven actor tzotzil, entre otros.

Al inicio formaron cuatro brigadas con alumnos de la escuela de teatro de Bellas Artes; para ello hicieron gestiones con el director Marco A. Montero, quien colaboró difundiendo el proyecto entre los estudiantes. También se unieron alumnos de la Academia de Teatro Andrés Soler, como Matilde Kalfon y actores de las comunidades tzeltales, tzoltziles y choles. Luego,

las brigadas formadas con seis actores cada una, se trasladaron a un centro de capacitación de CONASUPO en donde los jóvenes campesinos recibían cursos intensivos de educación agropecuaria.

El programa no se limitaba a las representaciones teatrales, también publicaba periódicos murales y fomentaba los deportes. Para 1974, sus impulsores lograron tener treinta grupos teatrales en el sureste de la República, de los cuales cinco empleaban idiomas indígenas, según consta en crónicas de prensa de María Sten y Mireya.

Se trataba de despertar la conciencia política y social de los campesinos por medio de la representación teatral. Por aquel entonces, CONASUPO se enfrentaba al problema de convencer a los campesinos para que construyeran sus propios graneros y que comprendieran los beneficios que podían obtener una vez almacenados los granos: los podrían vender al precio de garantía que ofrecía el Estado y en esta forma poner fin a un sistema de explotación del campesino que al no tener donde guardar su producción, se veía en la necesidad de venderla a pie de milpa a los precios que le pagaban los intermediarios o “coyotes”.

Los integrantes de las brigadas recorrían los municipios de la periferia de las ciudades, poblados y rancherías en una camioneta. Cuando llegaban a los escenarios improvisados —que bien podían ser el zócalo de la localidad, el jardín principal o un llano decorado con una silla, una mesa y una maceta—, usando vestuarios rudimentarios, difundían con magnavoces la presentación de las obras que pertenecían en su mayoría a un teatro didáctico que llevaban un mensaje de divulgación. Al final, cada actor hacía un grupo con los campesinos, quienes recibían orientaciones para que aprovecharan mejor sus cosechas, para que no se dejaran engañar por los coyotes, para que emplearan los abonos que les darían mejores frutos; para que aprovecharan las campañas médico asistenciales que el gobierno ponía a su alcance; para que dieran a sus hijos una alimentación mejor aprovechando los recursos que tenían a su mano; en sí, para que vivieran mejor.

Como señaló en una entrevista Rodolfo Valencia, las primeras obras que se montaron eran obras tradicionales en un acto:

Se buscaron las obras que estuvieran lo más próximo posible a problemas campesinos, tuvimos que recurrir al teatro universal porque no existe en México teatro verdaderamente campesino, que sea verdaderamente popular en su temática, que

despierte el interés del campesino, que lo identifique con la problemática que vive. Al principio se tuvieron que seleccionar algunas farsas francesas medievales, lo cual quiere decir mucho en cuanto al desarrollo del teatro como servicio social, del teatro totalmente conectado con la problemática de la sociedad. Chejov, por supuesto.<sup>6</sup>

Después, los grupos empezaron a hacer improvisaciones con personajes creados por el poeta y funcionario Eraclio Zepeda, como:

Un Juan sin ganas —que es un campesino desganado, sin fe, que no cree en nada—. Un Juan sin miedo que es el campesino que sí cree en las posibilidades de cambio. Un cacique, la mujer del cacique, etcétera. El problema entonces giraba en torno del interés y de la importancia de los graneros del pueblo y del precio de garantía del maíz y el fríjol.<sup>7</sup>

En su repertorio también estuvieron incluidas obras de Lope de Vega, *Los incidentes melódicos* de Juan de la Cabada, *El que miente y engaña va a ser castigado*, así como *sketches* que trataban problemas de la nutrición, quema de los bosques, del nefasto coyote, de la vida de los animales, de los problemas con la CONASUPO y con los cafetaleros, entre otros.

Las brigadas enfrentaron sus propias dificultades. Muchas veces los actores ya capacitados abandonaban los grupos; otras, se presentaron problemas de índole interno. Por ejemplo, en octubre de 1974 se publicó que grupos de teatro con actores tzeltales, tzoltziles y choles que actuaban para sus comunidades en Chiapas renunciaron al patrocinio que por un año les dio la CONASUPO: “Javier Anaya, responsable general del Programa de Teatro Indígena de esa dependencia gubernamental, informó que los grupos y él mismo decidieron actuar en lo futuro por su cuenta”.<sup>8</sup> Estaban en desacuerdo con algunos nombramientos que había hecho Eraclio Zepeda.

<sup>6</sup> Leticia Singer “También en México los campesinos van al teatro” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 14 de julio de 1974, p.6.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> “Grupos dramáticos indígenas renunciaron al programa de Teatro de la CONASUPO” en *Excelsior*, sec. A, 5 de noviembre de 1973, p.22.

Dos años después, al concluir el sexenio presidencial de Luis Echeverría, el proyecto de teatro ambulante de CONASUPO fue suspendido.

### **Teatro Popular de México**

El Teatro Popular de México inició el 30 de enero de 1973, bajo el patrocinio del presidente Luis Echeverría y con los auspicios de importantes dependencias gubernamentales como el Departamento del Distrito Federal, el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Banco Nacional Cinematográfico, la Asociación Nacional de Actores y la colaboración del Sindicato de Ferrocarrileros de la República y del Sindicato Nacional de Mineros y Metalúrgicos, así como de la Cooperativa Artistas Asociados. Estos formaron un patronato y un comité para su organización.

El patronato quedó conformado por el presidente de la República Luis Echeverría Álvarez; el regente de la Ciudad Octavio Senties; el secretario general de Obras y Servicios del Departamento del Distrito Federal, licenciado Roberto Ríos Elizondo; el director del Banco Nacional Cinematográfico, licenciado Rodolfo Echeverría Álvarez; el secretario general de la ANDA, diputado Jaime Fernández; el director general del IMSS, licenciado Carlos Gálvez Betancourt; y la jefa de prestaciones sociales del IMSS, profesora Griselda Álvarez.

El comité organizador estuvo integrado por Carlos Bracho, presidente, Rodolfo Usigli, jefe de repertorio, y Eduardo Rodríguez Solís en el control técnico, además de Rogelio Mitra, Jorge Gamaliel, Ladislao Hernández y José Luis Oviedo.

Se pretendía que Teatro Popular de México fuera “uno de los proyectos más ambiciosos y decisivos en la historia del teatro mexicano”:<sup>9</sup> sin embargo, sólo logró realizar tres temporadas bajo la coordinación de Rodolfo Usigli, dado que algunas de sus virtudes se convirtieron en prerrogativas e injusticias que determinaron la salida de Usigli. Luego de otras dos temporadas bajo la coordinación de Luis G. Basurto, el proyecto fue suspendido.

<sup>9</sup> Manuel Guzmán Herrera, “Teatro Popular de México” en *El Nacional*, 2a. sec., 20 de enero de 1973, p.5.

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

Otros de los planteamientos eran que tanto el repertorio como los directores de escena debían ser elegidos por el comité organizador; que los actores en su mayoría fueran profesionales (aunque también se les dio oportunidad a nuevos elementos egresados de las escuelas de arte teatral del INBA y de la ANDA, e incluso llegaron a proponer que se integrara a grupos de CLETA); que las obras se presentaran cada quince días en forma rotativa; así como que las puestas en escena fueran grabadas para ser exhibidas posteriormente por la televisión.

La Primera Temporada, realizada del 30 de enero al 30 de julio, costó cinco millones seiscientos mil pesos y dio empleo a 238 artistas y técnicos, directores y asistentes que laboraron en trece obras durante ese primer medio año de 1973.

Los teatros utilizados fueron el Reforma, Ferrocarrilero, Santa Fe, Tepeyac, Antonio Caso, Cuauhtémoc, Legaria, Jorge Negrete, Orientación, Del Bosque, Casa del Maestro, Once de Julio e Hidalgo.

Las 13 compañías fueron conformadas de acuerdo con el siguiente repertorio: *Debiera haber obispos*, de Rafael Solana, dirigida por Carlos Bracho; *Sonata en Miau menor para gato indiferente*, de Pablo Salinas, dirigida por Ricardo Díaz Muñoz; *Agua y jabón para nuestras ventanas*, de Eduardo Rodríguez Solís, dirigida por Roberto Carvajal; *Cosas de muchachos*, de Wilebaldo López, dirigida por el mismo autor; *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, de Emilio Carballido, dirigida por Adam Guevara; *Malditos*, de Wilberto Cantón, dirigida por Gustavo Rojo; *Una pura y dos con sal*, de Antonio González Caballero, dirigida por José Manuel Álvarez; *Las voces*, de Federico Steiner, dirigida por Germán Castillo; *Novísimo* de Salvador Novo, dirigida por José Antonio Alcaraz; *Los cuervos están de luto*, de Hugo Argüelles, dirigida por Adolfo Bassi; *Un sombrero lleno de lluvia*, de Miguel V. Gazzo, dirigida por Lorenzo de Rodas; *Detrás de esa puerta*, de Federico S. Inclán, dirigida por Luis G. Basurto; *Las madres*, de Rodolfo Usigli (en homenaje que rindieron las autoridades del país al maes-

tro por haber sido galardonado, en 1972, con el Premio Nacional de Letras, además de cumplir 50 años como escritor), dirigida por Luis G. Basurto.

La Segunda Temporada se realizó del 30 de agosto a diciembre de 1973. Los Teatros utilizados fueron la Casa del Maestro, Teatro Morelos, Teatro Jorge Negrete, Teatro Félix Azuela, 5 de Diciembre, Teatro Santa Fe, Cuauh-témoc, 11 de Julio, Legaria, Independencia, Convento de Churubusco y Antonio Caso.

Las compañías se agruparon conforme al siguiente repertorio: *La hiedra* de Xavier Villaurrutia y dirección de Héctor Gómez; *Las alas del pez* de Fernando Sánchez Mayans y dirección de Alejandro Usigli; *Los de abajo* de Mariano Azuela y dirección de Fernando Wagner; *El hombre en el tiempo* de Virgilio Mariel, dirigida por el mismo autor; *Los cómplices* de Antonio Monsell y dirección de Lorenzo de Rodas; *Pueblo rechazado* de Vicente Leñero, dirección de Ignacio Retes; *El paraje de la luna rota* de Luz María Servín, dirección de José Manuel Álvarez; *El tuerto* de Eduardo Manet, dirección de Jebert Darien; *Los títeres de cachiporra* de Federico García Lorca, dirección de Adam Guevara; *Asesinato de una conciencia* de Luis G. Basurto, dirección de José Solé; *Padre* de A. Strindberg, dirección de Augusto Benedico; *Las confesiones de Sor Juana* de Margarita Urueta, dirección de Enrique Alonso; *Los motivos del lobo* de Sergio Magaña, dirección de Adam Guevara.

La Tercera Temporada se inició en mayo y se suspendió en septiembre de 1974. Las obras presentadas fueron: *El Payo en el Hospital de Locos*, *El Sitio de Tenochtitlan*, *Un Enemigo del Pueblo*, *El Tejedor de Milagros*, *Despedida de Soltera*, *Los desarraigados*, *Antonia* y *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, que según Malkah Rabell, “contó con un mal reparto y peor dirección”. Característica, según ella, que:

Se repitió en la mayoría de los montajes: actores sin capacidad y directores que no elegían sus obras y por lo mismo las montaban rechinando de dientes. *El Payo en el Hospital de Locos*, que pudo interesar por su texto debido a Fernández de Lizardi, fue víctima de los excesos ‘vanguardistas’ de su director, Sergio Jiménez, excelente actor pero aún muy verde en los quehaceres directivos. La única obra nueva fue *El Sitio de Tenochtitlan*, de Raúl Moncada... otra de las fallas de la temporada; teatros fuera de las posibilidades de ser visitados por gente que no

cuenta con un coche. Y, en cuanto a la mayoría de las obras, ya habían envejecido tanto en su temática como en su estilo.<sup>10</sup>

Sin embargo, desde sus inicios los dos representantes organizativos más importantes, Rodolfo Usigli y Carlos Bracho, se empeñaron en resaltar las virtudes del proyecto del Teatro Popular de México, el cual pretendían institucionalizar y llevar a otras ciudades del país. Incluso, Luis G. Basurto fue comisionado a Estados Unidos para comprar unas carpas que sirvieran primero a las delegaciones del Distrito Federal para ofrecer las puestas en escena en espacios ambulatorios. Algunas carpas se compraron aunque el proyecto quedó inconcluso.

Para Rodolfo Usigli, jefe de repertorio, el ideal que animaba a Teatro Popular era “ofrecer una historia animada del teatro universal”. Mientras que Carlos Bracho, presidente de la Cooperativa Artistas Asociados, señaló:

Elegimos este repertorio de reposiciones, porque el teatro popular va dirigido a un público marginado, para el cual ninguna de las obras que se representarán es una reposición sino un estreno... También hemos elegido ciertos teatros en barrios alejados cuyos habitantes no suelen frecuentar los espectáculos del centro, ya sea por lo prohibitivo de las entradas, ya sea por falta de hábito, hemos tratado de poner las entradas a precios muy accesibles, cinco, diez y hasta tres pesos. Trataremos a través del IMSS y otros organismos de repartir pases para quienes tampoco estos precios son fáciles de aceptar.<sup>11</sup>

Sin embargo, las dificultades que fueron minando el proyecto permiten observar que no todos los artistas estaban dispuestos a subordinarse y por lo tanto las relaciones con el grupo organizador se fueron deteriorando hasta que se suspendió la tercera temporada.

La primera temporada de Teatro Popular de México dio 2,304 funciones en 144 días de trabajo, con la habilitación de 156 actores, 70 técnicos, 13 directores y 13 asistentes. Obtuvo utilidades económicas de 272 mil 793 pesos para los artistas que tomaron parte en ella. La repartición entre las compañías

<sup>10</sup> Malkah Rabell, “Teatro mexicano 1974. Tres obras abrieron posibilidades a la nueva dramaturgia nacional” en *El Día*, 17 de diciembre de 1974, p.10.

<sup>11</sup> *Idem.*

fue de la siguiente manera: la que representó *Malditos* recibió 46 mil 4 pesos; a la de *Detrás de esa puerta* se le entregaron 16 mil 226 pesos; *Una pura y dos con sal*, 30 mil 301 pesos; *Un sombrero lleno de lluvia*, 73 mil 958 pesos, que fue la más alta utilidad en esa temporada; *Cosa de muchachos* recibió 20 mil 8 pesos; *Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, 31 mil 553 pesos; *Debiera haber obispas*, 26 mil 29 pesos, y *Los cuervos están de luto* obtuvo 28 mil 710 pesos de utilidades. Esta fue la única temporada en que se repartieron utilidades debido a los problemas que surgieron inmediatamente.

Además de las inconformidades de los actores por el reparto de utilidades, un grupo de autores cuyas obras fueron representadas en la primera temporada del Teatro Popular de México inició una polémica porque se les negó el porcentaje —al que creían tener derecho— por los boletos entregados fuera de taquilla. Uno de los blancos principales de sus ataques fue Rodolfo Usigli en su calidad de presidente de la Comisión de Repertorio. Esta inconformidad trajo como consecuencia un resquebrajamiento en el comité organizador, pues Usigli señaló a Eduardo Rodríguez Solís, responsable del control técnico de la compañía, como culpable de que se generara esta dificultad.

Otro problema que surgió, también en contra de Rodolfo Usigli, fue que la integración de los directores, obras, elencos los determinaba principalmente el presidente de la Comisión de Repertorio y no el comité, como originalmente se planteó.

Por ejemplo, el actor Arturo Alvarado denunció la exclusión de dos obras que habían sido programadas para presentarse en la segunda y tercera temporada del teatro popular. La primera, *El acertijo de los mil cristales*, y la segunda, *El sexo y la voz del juglar*, ambas originales de Octavio Vibroc. Respecto a la segunda obra, señaló que había sido premiada por el INBAL durante el Festival de Otoño, y que uno de los premios principales consistía en su inclusión en la tercera temporada del Teatro Popular de México, cosa que les fue negada por Rodolfo Usigli y Carlos Bracho.

Otro caso fue *El Payo en el hospital de locos*, obra que dirigió Sergio Jiménez que “por un capricho de Usigli, había sido excluida”.<sup>12</sup> Para

<sup>12</sup> Estela Vaylón, “Sentíes pidió que se mejore el repertorio del Teatro Popular. Sergio Jiménez informó que los miembros de la cooperativa están inconformes con Usigli” en *El Día*, 20 de abril de 1974, p.18.

resolver este caso, diez directores acudieron con el regente Octavio Senties. Recurrir al regente era un síntoma claro del desacuerdo entre los principales organizadores de la temporada, porque el resultado fue que además de que se presentó *El Payo*, hubo una reestructuración en los programas del Teatro Popular y que Carlos Bracho pudo realizar una serie de proyectos que Usigli había impedido. Creó talleres de dirección, artísticos, un laboratorio de experimentación teatral y un taller de literatura dramática; promovió la realización de concursos anuales de teatro a nivel nacional y alentó la difusión de obras no llevadas a la escena, entre otros planteamientos.

Los problemas se fueron agudizado tanto, que antes de iniciar la tercera temporada, nueve directores escénicos: Dagoberto Guillaumin, Adolfo Bassi, Ignacio Retes, Sergio Jiménez, Hugo Argüelles, Lola Bravo, José Solé, Augusto Benedico y un representante de Virgilio Mariel, desmintieron al comité organizador de que ya estaban listos los elencos de actores que participarían en sus respectivas obras, y denunciaron —ante la presencia de Jorge H. Yáñez, gerente de la cooperativa teatral—el pobre nivel de preparación de los actores con los que pretendían integrar sus repartos. Todos los conflictos los consideraban producto de la arbitrariedad del presidente de la Comisión de Repertorio.

Como parte del deterioro también se denunciaron las prerrogativas que tenía Usigli: la asistencia mínima de público a sus obras sin que las quitaran de la cartelera, los recursos máximos en sus montajes, el exceso de publicidad y los gastos de producción de *Las madres*, única del repertorio que mantuvo una sede fija: el Teatro Hidalgo.

Y las críticas se extendieron cuando los organizadores de la temporada dieron a conocer su proyecto para que los espectadores enviaran por escrito su crítica “constructiva” sobre la obra, los intérpretes, la dirección, la escenografía y demás elementos de la puesta en escena. Algunos críticos consideraron que se trataba de buscar el elogio “con premio al que mayor sumisión mostrase”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Antonio Magaña Esquivel, “¿Será concurso de crítica o de elogios?” en *Revista Mexicana de Cultura* suplemento dominical de *El Nacional*, 13 de mayo de 1973.

## Movimiento de Teatro Independiente

El Instituto Nacional de Bellas Artes formalizó la creación de un comité de repertorio que representaría al movimiento de teatro independiente, el 28 de marzo de 1973. En el acuerdo estuvieron presentes el arquitecto Luis Ortiz Macedo, director General del INBA; el escritor Sergio Galindo, subdirector General, y Antonio López Mancera, jefe del Departamento Técnico, y los miembros del nuevo Consejo de Repertorio encabezados por Nancy Cárdenas, Augusto Benedico, Ignacio Retes, Margarita Michel, Guillermo Barclay, Vicente Leñero, Miguel Guardia, Mercedes Pascual, Xavier Rojas, José Hernández, Félida Medina, José Emilio Pacheco y Malkah Rabell.

Este movimiento surgió cuando un nutrido grupo de más de 80 creadores teatrales decidieron organizarse ante la falta de espacios escénicos convencionales: “Del Seguro, solamente estaba libre el teatro Xola. Bellas Artes y la Universidad estaban ocupadas por una voluntad paternalista y autoritaria. El resto, en manos de la cooperativa (de Teatro Popular de México)... Quedaba también la Unidad del Bosque, pero tenía una administración que había heredado todos los vicios de las administraciones pasadas y ninguna de sus virtudes”.<sup>14</sup> Quedaba claro, como lo expresaron a la prensa, que la incompetencia, arbitrariedad, indolencia y despotismo de las autoridades culturales era otra de sus razones para organizarse. También se vieron motivados por las respuestas que habían obtenido otros dos grupos. La primera, que había logrado el CLETA con la destitución de Héctor Azar a su cargo como jefe de Teatro de la UNAM y la apropiación del Foro Isabelino; y la segunda, el hecho de que el Teatro Popular de México hubiera conseguido que el presidente Luis Echeverría aprobara el financiamiento de su primera temporada.

Los argumentos contra el licenciado Villarreal Rodríguez, gerente de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, eran contundentes: lo consideraban incompetente, según señaló Nancy Cárdenas en una entrevista,

...porque se arrogó el derecho de juicio estético para el cual no está capacitado. Se ha puesto en escena lo que a él le ha parecido y ni siquiera ha leído una

<sup>14</sup> Olga Harmony, “Guerrilla cultural. El teatro independiente da la batalla” en *Diorama de la Cultura* suplemento cultural de *Excélsior*, 29 de abril de 1973, p. 12.

obra de teatro en su vida: esto, además confesado por él mismo. [...] Impuso reglas antiguas, con rentas altísimas que impiden a todo punto la presentación de las obras, pues no se pagaría la renta ni teniendo teatro lleno diario... En el Granero, por ejemplo, pide quinientos pesos diarios y el diez por ciento de entrada bruta, y ya como un favor personal, trescientos pesos y el mismo diez por ciento. Ese teatro tiene doscientas localidades y el máximo que se puede cobrar es de veinticinco pesos la entrada.

Además, agregaba Cárdenas:

Optó por un comportamiento despota, a tal grado, que los grupos que hemos trabajado allí arreglamos nuestros problemas con el doctor Aguirre Beltrán por lo que también hemos padecido agresiones de Villarreal. Como anécdota diré que una vez que el licenciado Rodolfo Echeverría Álvarez estuvo invitado a la develación de la placa por las doscientas representaciones de *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas*, el gerente de la Unidad ni siquiera se presentó y además envió una placa tan corriente que tuvo que ser sujeta por los asistentes de Robles Quintero —enviado de Villarreal— para que no se volara. Además ya está despintándose...”

Y señalaba también las anomalías cometidas por Villarreal:

Después de aparecido el decreto presidencial de prohibir a los funcionarios que pongan sus nombres en las placas conmemorativas, el gerente de la Unidad lo hizo, ya que mandó a inscribir los nombres del secretario de Educación Pública, ingeniero Víctor Bravo Ahuja; el subsecretario de Cultura Popular, Aguirre Beltrán, del director de la Unidad, Alberto Beltrán y el suyo propio.<sup>15</sup>

Cansados de tales arbitrariedades, los artistas, escenógrafos, directores y dramaturgos enviaron una carta al presidente de la República, con copia a la Secretaría de Educación Pública, solicitando la destitución del gerente de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, licenciado Juan Francisco Villarreal Rodríguez, así como con las peticiones que les permitieran la democratiza-

<sup>15</sup> Nidia Marín de González, “Unidad Artística y Cultural del Bosque 80 intelectuales pedirán hoy la destitución de Villarreal Rodríguez” en *El Universal*, 8 de febrero de 1973, pp. 1 y 10.

ción del sistema administrativo de las salas y lograr una ayuda parcial del Estado, sin permitirle por ello injerencia artística de ninguna índole.

La denuncia fue bien recibida por las dependencias gubernamentales e inmediatamente les dieron una respuesta afirmativa. Además de destituir al gerente, lograron que los teatros de la Unidad pasaran a ser parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Al parecer, las autoridades de Bellas Artes vieron con muy buenos ojos la formación de un Consejo.

Los artistas independientes se asociaron de inmediato. Conformaron un consejo democrático y plural, integrado por dramaturgos, directores, actores y escenógrafos, quienes fungieron en el cargo durante un año para ser reemplazados obligatoriamente al final de ese periodo.

Después de discutir los procedimientos, eligieron como integrantes del primer consejo a dos representantes por disciplina. Dos actores: Augusto Benedico y Mercedes Pascual; dos escenógrafos: Guillermo Barclay y Félida Medina; dos críticos, Miguel Guardia y Malkha Rabell; dos directores, Ignacio Retes y Xavier Rojas; dos escritores, Vicente Leñero y José Emilio Pacheco. Como su primera presidenta se eligió a la directora Nancy Cárdenas.

Las peticiones formales al INBA fueron:

- 1 - Uso de las salas sin pago de renta ni del personal técnico indispensable para el montaje y funcionamiento de las temporadas;
- 2 - Ayuda económica para la producción de algunas obras tal y como ha sido usual durante muchos años;
- 3 - Inclusión en la cartelera oficial del INBA que se publica diariamente en los periódicos del anuncio de cada obra, sin costo para los grupos;
- 4 - Que disponga en la Unidad del Bosque de una bodega común para almacenar las escenografías y muebles de las distintas producciones.

Además, “entre las líneas generales de trabajo que el Consejo se propone realizar para generar una vida cultural en el ámbito de la Unidad”, señalaron:

- I - Creación de un cine-club especializado en cuestiones teatrales;
- II - Organización de mesas redondas acerca de problemas teatrales;
- III - Organización de conferencias sobre temas de teatro;
- IV - Creación de un museo biblioteca especializado en la materia, y

- V - Promover la instalación de una librería especializada en literatura dramática y la publicación de una gaceta de cultura e información teatrales.<sup>16</sup>

Una de las primeras tareas del primer consejo fue publicar un boletín dirigido a todos los grupos independientes interesados en presentarse en los teatros de la Unidad del Bosque y que estuvieran dispuestos a respetar las decisiones y el trabajo del Consejo que consistió en seleccionar las obras y los grupos que tendrían acceso a las instalaciones de la Unidad. Con esto, lograban acceder a los teatros al menor costo posible, o incluso sin costo alguno.

En octubre de 1974, el Consejo Consultivo de Teatro Independiente de la Unidad Artística del Bosque puso en conocimiento de las autoridades del INBA su plan de trabajo del año y un reglamento de selección de las obras, elaborado por los 150 creadores que integraron la asamblea de los miembros del movimiento.

Las actividades planteadas fueron resultado de las reuniones que tuvieron desde el año de 1973: crear una cineteca, la cual iniciaron pidiendo material a embajadas y organismos culturales en intercambio con México; readaptar el Teatro Orientación para que volviera a funcionar a partir de enero del año de 1975; crear un concurso de teatro mexicano, teniendo como premio principal una puesta en escena profesional con una buena producción; hacer funcionar con el presupuesto del siguiente año el Teatro del Bosque que se encontraba en receso; publicar una gaceta informativa del panorama teatral local y mundial.

El reglamento presentado estipulaba que cada obra tendría tres meses de representaciones como máximo. Para que pudiera sostenerse durante ese tiempo, era necesario que la obra presentada recaudara un mínimo equivalente al 40% de los boletos disponibles. Las obras que no cubrieran este porcentaje podrían utilizar el teatro durante un máximo de cinco semanas. El INBA recibiría el 10% de la entrada bruta. La institución se responsabilizaría del personal de sala, de los gastos de electricidad y del teatro. Esto permitió a los grupos facilidades para sus puestas en escena con un mínimo de gastos.

Las solicitudes para poner una obra en los teatros de la Unidad del Bosque eran examinadas en un plazo de dos semanas, a partir de su fecha de

<sup>16</sup> “Comité de repertorio para Teatro Independiente en Chapultepec” en *Excélsior*, sec. A, 1 de abril de 1973, p. 34.

entrega; y su análisis buscaba garantizar un digno nivel artístico. El límite de tres meses tenía como objetivo que el espectador tuviera una mayor oferta de obras de teatro.

Un ejemplo de cómo este reglamento se aplicó sin excepciones, lo ofrece la obra *Cuarteto*, bajo la dirección de Nancy Cárdenas, en el Teatro El Gradero. A pesar del lleno completo que tuvo durante su temporada, la obra debió retirarse para dar paso a *Reso*, de Héctor Mendoza; y, luego, siguió una obra dirigida por Xavier Rojas. De esta manera trataban de evitar que grupos teatrales como el dirigido por Abraham Oceransky retuvieran los teatros por un tiempo exagerado, como sucedió en 1973 en El Galeón, donde su obra *Simio* se mantuvo en temporada durante todo un año.

Entre los artistas que en un inicio firmaron la carta enviada al Presidente y que formaron parte de este movimiento se encontraban Carlos Ancira, Carmen Montejo, Ofelia Guilmáin, Aarón Hernán, Yolanda Ciani, Silvia Caos, José Carlos Ruiz, Tena Curiel, Sergio Zuani, Roberto Antúnez, Claudio Obregón, July Furlonn, Charito Granados, Socorro Avelar, Mario García González, Héctor Catalán, Héctor Bonilla, Sergio Jiménez, Raúl Boxer, Ernesto Gómez Cruz, Juan José Martínez Casado, Azucena Rodríguez, Agustín Bandrich, Óscar Chávez, Martha Verduzco, Rafael del Río, Carmen Flores, Carlos Roma, Lupita Vidal, Janette Arceo, Javier Aguirre, Suly Keip, José A. Medel, Jorge Humberto Robles, Luis Heredia, Otto Sirgo, Mario Oropeza, Magda Vizcaíno, Hilda Lorenzana, Tara Parra, Maricruz Olivier, Germán Robles, Rosenda Monteros, Angelina Peláez, Dunia Saldívar, Conchita Martínez, María Luisa Garza, Ana Ofelia Murguía, Mabel Martín, Nerina Ferrer, Aurora Medina, Ketty Valdez, Gonzalo Vega, Luis Bayardo, Octavio Ocampo, Miguel Ángel San Román, Julia Marichal, Luisa Huertas, Lorenzo de Rodas, Roberto Hernández, Cuitláhuac Bernal, Teresa Selma, Talina Levy, Augusto Benedico, Susana Alexander, Blanca Sánchez. Firman también los directores: Nancy Cárdenas, José González Márquez, Ignacio Retes, Germán Castro; los productores Jorge Estévez, Tina Galindo, Ricardo Rentarías, María Elena Martínez Tamayo, José Hernández y Armando Cuspineira; los autores Willebaldo López, Enrique Ballesté y José Emilio Pacheco; la escenógrafa Félida Medina y el crítico Ignacio Bernal; además de numerosos alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA y de la escuela de teatro de la UNAM.

## Centro Universitario de Teatro

El 1 de marzo de 1973, Héctor Mendoza fue designado Jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM, en sustitución de Héctor Azar. Al momento de su designación, Mendoza era maestro en el Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras y representante del gremio de maestros en las negociaciones que siguieron al conflicto del grupo Fantoche con Héctor Azar. Su designación fue avalada por CLETA.

El Centro Universitario de Teatro, fundado por Azar en 1962, abrió nuevamente después de que su sede del Foro Isabelino (en Sullivan número 43) fuera tomada por los estudiantes del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, el 21 de enero de 1973. Bajo el impulso de Mendoza, el CUT se instaló provisionalmente en la torre II de Humanidades y luego, el 7 de mayo de ese mismo año, en el anexo a la Escuela Nacional de Arquitectura.

Con Héctor Mendoza, el centro se orientó hacia los estudiantes, tanto de manera física —en CU—, como en lo que respecta a sus propósitos de formación de actores y directores a nivel universitario. Durante la gestión de Héctor Azar el CUT ofrecía cursos y conferencias al público en general, que no pertenecía las más de las veces a la Universidad ni tenía tampoco una conexión directa con el teatro; mientras que los estudiantes no tenían un fácil acceso al centro y sus actividades, tanto por los precios, como porque estaba alejado de los lugares de estudio y porque la temática de los cursos no llenaba sus expectativas de formación teatral.

El cambio de orientación del centro hacia la formación y entrenamiento de actores y directores teatrales, propuesto por Héctor Mendoza, se basaba en un plan de cursos de tres años complementados con clases teóricas en la Facultad de Filosofía y Letras. Aunque tenía un claro sentido profesional, los estudiantes no obtenían un certificado a nivel licenciatura, únicamente a nivel de diplomados.

Los requisitos para participar en estos cursos fueron: que los interesados hubieran concluido su bachillerato, llenar una solicitud en las oficinas del Departamento de Teatro, cursar un examen médico y otro de aptitudes artísticas. Las inscripciones estuvieron abiertas del 9 al 26 de abril, pues los cursos se iniciaron a partir del 30 de abril.

La nueva modalidad funcionó estrechamente ligada con el Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, a cuyo cargo se encontraba el dramaturgo Carlos Solórzano, porque buscaba complementar teoría y práctica. El plan de estudios que ofrecía este departamento planteaba la formación de críticos, escritores, investigadores y maestros de teatro, y aunque cubría las especialidades de actuación y dirección no las desarrollaba en forma práctica.

Héctor Mendoza conocía por experiencia propia la situación, ya que —como hemos dicho— él mismo impartía clases en el departamento:

Yo tengo un Seminario de Experimentación Teatral en la Facultad en el que estudio con los alumnos la obra en su estructura, las posibilidades de puestas en escena, pero cuando la quieren dirigir los estudiantes, se ven forzados a echar mano para este trabajo de elementos de fuera de la Facultad, porque no hay actores entre ellos mismos.<sup>17</sup>

Así, los estudiantes que se inscribieron a esta modalidad en el nuevo CUT, cubrieron las materias teóricas como Iniciación a la dirección, Didáctica de la representación escénica e Introducción al teatro griego, entre otras, en el Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras; mientras que las materias prácticas como Actuación, Dicción, Gimnasia, Danza, Canto, etcétera, las cubría el CUT. La plantilla de maestros incluía a artistas en activo como José Luis Ibáñez, Dirección; Tulio de la Rosa, Coreografía; Luis Rivero, Voz; Rocío Sanz, Música; o el mismo Héctor Mendoza que impartía la clase de Actuación.

Un año y medio después de que iniciaran los trabajos del nuevo CUT, se presentó la primera obra montada con el grupo de estudiantes dirigidos por Héctor Mendoza, en la nueva sede del centro, ubicada en San Lucas 16 en Coyoacán. El sitio era una casa adaptada como escuela y el montaje se llevó a cabo en un salón de clase en el que podían acomodarse cerca de cuarenta espectadores por función.

La obra se tituló *Reso*, basada en textos de la tragedia homónima atribuida a Eurípides y de Homero (el Canto X de *La Ilíada*). Junto con los alumnos

<sup>17</sup> Olga Harmony, "Héctor Mendoza y el teatro universitario. Entre las mafias y la renovación" en *Diorama de la cultura* suplemento cultural de *Excélsior*, 25 de marzo de 1973, p. 13.

del centro había también actores profesionales integrados al experimento escénico. El objetivo, explicaba Héctor Mendoza, era: “preparar gente dentro de un nuevo método de entrenamiento para actores, así como la búsqueda de otros medios de expresión dentro del teatro: un laboratorio de búsqueda teatral, una búsqueda de actuar dentro de otro tipo de conciencia (un estado de conciencia alterada).” Por ello consideraba que entre los actores alumnos y los profesionales no había casi “diferencia, pues aunque se hable de alumnos no es propiamente una escuela y todos forman un grupo dedicado a la experimentación. En cuanto a la labor del director, se siguen las indicaciones del mismo, pero llevadas a un extremo de creación. Esa es la diferencia entre el teatro de autor y el teatro de director y actores”.<sup>18</sup> En este caso, según explicó, se limitó la autoría del texto a una función de colaboración que estaba al mismo nivel que la del escenógrafo, el iluminador o el director musical.

*Reso* duraba una hora cincuenta minutos. Actuaron: Luis Rábago, Alfredo Sevilla, Juan Stack, Horacio Pedrazzini, José Luis Moreno, José Tapia, David Verduzco, Delia Casanova, Juan Carlos Baltasar y Óscar Yoldi. La música era de Luis Rivero y la coreografía de Tulio de la Rosa. A la primera representación asistió el rector de la Universidad, Guillermo Soberón.

Otro de los proyectos que realizó Héctor Mendoza, como Jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM, fue que los estudiantes de la Universidad, tanto de preparatorias como de facultades y escuelas profesionales participaran en la integración de grupos del Teatro Estudiantil Universitario. Para Mendoza se trataba de atender, con este proyecto, antes que nada, la formación de un público teatral entre los universitarios. Así lo expresó en una entrevista:

Yo no pienso que de estos grupos nazcan realmente profesionales del teatro, aun cuando existan casos aislados. El propósito es crear un gusto por el teatro dentro de la población estudiantil universitaria, por lo que incrementación quiere decir en este caso mayor promoción de esta actividad.<sup>19</sup>

Mendoza comprometió también el apoyo financiero para una puesta en escena anual del Departamento de Arte dramático de la Facultad de Filosofía y

<sup>18</sup> “*Reso*, en el teatro de la UNAM” en *El Universal*, 2a. sec., 31 de julio de 1974, p. 6.

<sup>19</sup> *Idem*.

Letras y continuó produciendo un teatro experimental de alcances profesionales. El teatro de la Universidad, en la avenida Chapultepec 409, presentó en 1973, tres obras de teatro de búsqueda: *Sodoma y Gomorra* espectáculo de Luis de Tavira, *Él* de E.E. Cummings con dirección de Juan José Gurrola y *Los insectos* de los hermanos Capek dirigida por Julio Castillo; lo que permitió a un determinado público presenciar lo más representativo del teatro vanguardista mexicano.

Por estas mismas fechas, Héctor Mendoza fue seleccionado por el consejo del Departamento de Arte dramático, para inaugurar un nuevo espacio para el teatro universitario —Escenario 2— con el estreno de *El melancólico* de Tirso de Molina, bajo su dirección y actuado exclusivamente por jóvenes estudiantes del departamento: Margarita Castillo, Rogelio Rojas, Carlos Téllez, Adolfo Alcántara, Juan Stack, Alfonso Alba, Gustavo Torres, Mercedes de la Cruz y Héctor Berthier.

Cabe mencionar que el nuevo local —Escenario 2, antes Teatro Milán— fue rentado con la autorización del Rector, para que los alumnos del Departamento de Arte dramático mostraran al público sus búsquedas, hallazgos y adelantos técnicos. Con ello también se respondía a las demandas que los estudiantes habían planteado durante el conflicto que terminó con la toma de las instalaciones del primer CUT.

## Capítulo 1

# Del conflicto de Fantoche a la fundación del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)

### Crónica de la fundación del CLETA

Algunos antecedentes inmediatos al estreno de la obra *Fantoche* y que contribuyeron al espontáneo estallido del movimiento artístico estudiantil, estuvieron relacionados con la presencia en México del director Carlos Giménez y el grupo Rajatabla, así como con los cambios en la escuela de teatro del INBA.

El grupo de teatro venezolano Rajatabla, con Carlos Giménez como director, llegó a México por primera vez en la primavera de 1972 y presentó con éxito *Venezuela tuya*, espectáculo de protesta y rebeldía. Las funciones se llevaron a cabo primero en el Teatro de la Danza de la Unidad Artística y Cultural del Bosque; luego, en el teatro Comonfort —ambos bajo el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes—, para cerrar su temporada mexicana en el Teatro de la Universidad.

Por su parte, en 1972 Emilio Carballido fue nombrado director de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes. Su nombramiento generó controversias en la comunidad académica porque las autoridades del INBA destituyeron a su antecesor Marco Antonio Montero. Como director, Emilio Carballido se planteó resolver el problema de la falta de docentes en la Escuela de Teatro “con maestros nacionales y con maestros sobresalientes traídos especialmente del extranjero, capaces de ilustrar sobre las corrientes más importantes del teatro”.<sup>1</sup>

El éxito de Giménez en México y el plan renovador de Carballido en la escuela confluyeron en la contratación del director de escena sudamericano para integrarse como docente invitado y dirigir un montaje con integrantes de la comunidad escolar. Su éxito fue más allá de Bellas Artes porque la

<sup>1</sup> Alejandra Zea, “Entrevista con Emilio Carballido nuevo director de la Escuela de Teatro de Bellas Artes” en *La Cabra*, núm. 23/ 24, 15 de marzo de 1972.

dramaturga Luisa Josefina Hernández, directora a su vez del Departamento de Arte dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, también le solicitó un montaje con un grupo de estudiantes de la institución que dirigía. *Torquemada* fue la obra seleccionada para Bellas Artes, mientras que para la UNAM, *Fantoche*.

Y así fue como se estrenó *Fantoche* en el Foro Isabelino de la UNAM, el martes 16 de enero de 1973. *Fantoche* era la versión mexicana del texto de Peter Weiss, *Canto del fantoche lusitano*, traducido por Jacobo Muñoz, con textos adicionales de Gastón García Cantú, Luis González de Alba, Mauricio González de la Garza y Miguel León Portilla. El escenógrafo fue Kleomenes C. Stamatiades; la música de Enrique Ballesté —interpretada por Alfredo Álvaro López (bajo), Víctor Valencia (batería) y el mismo Ballesté (guitarra)—; y todos ellos bajo la dirección escénica del argentino-venezolano Carlos Giménez. El grupo de actores, que inicialmente formaba parte del Taller de Actuación que dirigía Aimmé Wagner para el Departamento de Arte dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, y que luego adoptaría el nombre de Fantoche, lo formaban: Alfonso de Alba, Adolfo Alcántara, Victoria Brocca, Margarita Castillo, Daniel Galaviz, José Antonio Herrero del Rello, Inés Jácome, Alfonso Marroquín, Francisco Quintana, Mayra Rojas, Juan Stack, Carlos Téllez, Antonio Valderrábano, Gloria del C. Young y Alejandra Zea.

El proceso de este montaje estuvo lleno de peripecias. Durante dos meses Héctor Azar —quien llevaba más de diez años como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM y quien era también funcionario de teatro del INBA— rechazó la solicitud del grupo para representar la obra en el Foro Isabelino; luego: “la falta de presupuesto para la temporada, (suplida) a medias por un préstamo personal de Luisa Josefina Hernández y (el intento de obstaculizarla) por un anuncio que se hizo al grupo: tenía que pagar siete mil pesos por sueldos y gastos de tramoya y taquilla”. Esto último terminó de desmoralizar al elenco pues, de acuerdo con las declaraciones de Carlos Giménez:

Quienes tienen la obligación de ayudarlos, no lo hacen, hay actores que han tenido que poner dinero en efectivo para la cartelera de los periódicos, otros aportaron para pagar las invitaciones del estreno.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Mauricio Peña, “Los de la obra *Fantoche* protestan por los malos tratos de Héctor Azar” en *El Heraldo de México*, 21 de enero de 1973, pp. 21 y 22.

La respuesta del elenco al comunicado que exigía tal pago fue la suspensión de la función del viernes 19 de enero y la convocatoria pública y telefónica a la solidaridad. Para el grupo en ese momento no se trataba de tomar el foro —como consigna Mauricio Peña— sino de hacer: “un llamado a las autoridades universitarias para que se nos tome en cuenta como un núcleo dependiente de la Universidad; con derecho a gozar de su presupuesto”. Sin embargo, para Héctor Azar, que no se encontraba en la ciudad, al parecer fue necesario tomar precauciones y por ello —como señaló también Mauricio Peña— los trabajadores del teatro:

Sacaron los archivos y los demás útiles del Centro Universitario de Teatro, ubicado dentro del mismo edificio, al haberse corrido la voz [de] que los actores de *Fantoche* y aspirantes a la Licenciatura... habían “tomado” el Foro Isabelino.<sup>3</sup>

La solidaridad despertada fue inmediata y aunque al día siguiente el grupo representó otra vez *Fantoche*, para el domingo 21 de enero nuevamente suspendieron la función y tomaron definitivamente el Foro. En esta ocasión contaron con el apoyo de los 70 alumnos del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como de algunos grupos independientes organizados en el Frente Artístico Revolucionario Organizado (FARO): Mascarones, Nakos y el grupo Examen de la Escuela de Teatro del INBA, con Claudio Obregón a la cabeza. También contaron con el apoyo de artistas profesionales y del público en general, conformado sobre todo por estudiantes. El grupo continuó dando funciones, pero ahora la entrada era gratuita, y como coloquialmente se dice, se pasaba el sombrero al final. También buscaron ser un movimiento con reconocimiento a nivel nacional, ateniéndose a sus propios recursos, o sea, a lo que el público aportaba voluntariamente en cada función.

Cabe señalar que la desconfianza, tanto hacia las autoridades como entre ellos mismos, fue desde sus inicios una característica que limitó el desarrollo de este movimiento. Cuando los representantes del movimiento entraron en comunicación con el doctor Leopoldo Zea —quien además de ser jefe de Difusión Cultural de la UNAM era padre de una de las integrantes del elenco, Alejandra Zea—, negociaron, pero a pesar del compromiso del

<sup>3</sup> *Idem.*

doctor para intervenir favorablemente, el elenco no desistió de la toma definitiva del Foro. Las contradicciones de los estudiantes universitarios fueron señaladas por el periódico *El Día*, el cual informó que a pesar de que el grupo afirmaba que no se habían puesto en contacto con Héctor Azar, el periódico sabía que si había habido comunicación telefónica y que Azar: “les ofreció que los gastos de montaje de *Fantoche* los cubriría la Dirección de Difusión Cultural”. Además, *El Día* dio a conocer que el mismo viernes 19 de enero cuando estalló el conflicto, el doctor Zea envió un oficio a Héctor Azar —con copia para el representante de los actores universitarios, Alfonso Alba— donde reiteraba el acuerdo inicial establecido con el grupo para que pudieran hacer uso del Foro hasta el 11 de febrero, que el pago a los técnicos entraría en el presupuesto del Departamento de Teatro, y que: “los ingresos que se obtengan por la venta de boletaje le será entregada [*sic*] al grupo al finalizar la temporada”.<sup>4</sup>

En la comunicación con el jefe de Difusión Cultural de la UNAM, el grupo entregó un pliego petitorio con los siguientes puntos:

- a) La creación de un presupuesto adecuado para la realización total de nuestros estudios.
- b) Que la escuela tenga el derecho de señalar las fechas en que habrá de utilizar los teatros de la Dirección de Difusión Cultural.
- c) Que como alumnos tengamos una participación directa en el manejo del presupuesto.
- d) La posibilidad de una práctica profesional para los alumnos egresados de la carrera mediante la creación de una compañía de teatro que funcione permanentemente.
- e) El mejoramiento del nivel educativo del profesorado así como el intercambio con otros grupos de teatro nacionales o extranjeros.

Firmaba el documento la comunidad del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Asimismo, los representantes acordaron con el doctor Zea crear una comisión con integrantes de la asamblea estudiantil, de maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y representantes de Difusión Cultural.

<sup>4</sup> “Elementos extraños en el teatro de la UNAM: el taller de filosofía” en *El Día*, 21 de enero de 1973.

Para nombrar a sus representantes, la comunidad teatral universitaria realizó una asamblea el día 25 de enero, en donde, entre otros puntos tratados, nombraron un consejo paritario provisional formado por los maestros Aimmé Wagner, Néstor López, Ignacio Merino y Héctor Mendoza; y los alumnos Victoria Brocca, Alonso Marroquín, Jorge Ortiz y Ricardo Govela. En esta asamblea se inició la discusión de un punto polémico: la opción de abrir el foro a otros grupos.

Es precisamente en este punto en el que no llegaron a ponerse de acuerdo; tampoco lo lograron en la reunión del día 26. En el elenco de *Fantoche* surgieron dos posturas encontradas: la de Margarita Castillo, Juan Stack, Alfonso de Alba, Adolfo Alcántara y Carlos Téllez, que no estaba de acuerdo en que se invitara a los grupos independientes, ni en que se hicieran denuncias contra Héctor Azar ni en que se enfrentaran a la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM. Esta facción proponía más bien buscar un arreglo interno. Y la otra postura, de otra parte del elenco, se caracterizaba por su voluntad de denunciar frontalmente la administración de Azar, y por buscar el apoyo externo como posibilidad para incidir de un modo más profundo sobre la problemática del campo cultural mexicano. Ambos puntos de vista fueron radicalizándose hasta llegar a la confrontación abierta.

De esta manera, los cinco actores moderados se retiraron del montaje sin previo aviso el día 27; así, se produjo un cisma en el elenco de *Fantoche*. Los integrantes que se separaron del grupo convocaron a una asamblea e intentaron devolver el Foro con un documento a las autoridades.

La respuesta de quienes permanecieron fue sustituir en 24 horas a los actores que desertaron. De esta manera, la función del día 28 de *Fantoche* se llevó a cabo con un grupo de nuevos integrantes: Antonio León, Adrián Matheus, Lilia Rubio y Ricardo Govela, estudiantes de la UNAM, así como Luis Cisneros y Fernando Morales, quienes tomaban clases con Carlos Giménez en la escuela de teatro de Bellas Artes. Por otro lado, realizaron una asamblea abierta y permanente con ocho grupos universitarios e independientes, varios artistas y personas interesadas en apoyar el movimiento, que se prolongó durante varios días. El día primero de febrero, dieron a conocer su primer manifiesto: CLETA-UNAM: El teatro como práctica de la libertad, con el que fundaban el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA-UNAM), y establecían un programa de acción y una línea

ideológica, proponiendo la creación de un frente de trabajadores de la cultura, que se abocara a las siguientes tareas:

- 1.- Transformar el Foro en un Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), administrado por los trabajadores de la cultura.
- 2.- Iniciar una lucha organizada y permanente contra la censura.
- 3.- Romper el monopolio oficial y abrir teatro para el pueblo.
- 4.- Crear CLETAS ambulantes para evitar la rutina y la burocratización manteniendo el contacto vivo con el pueblo y enriqueciéndonos con su crítica.
- 5.- Prestar ayuda técnica a las comunidades para la organización de sus propios centros.
- 6.- Que los alumnos y maestros de las escuelas especializadas conjuguen teoría y práctica, con el fin de crear auténticos trabajadores de la cultura.
- 7.- Que los CLETAS organicen seminarios de estudio sobre la realización artística, para evitar el colonialismo.

En sus inicios CLETA estableció un mínimo de obligaciones y derechos para sus integrantes, así como una estructura provisional de funcionamiento. Entre las obligaciones estaban: la adhesión al Manifiesto, a la crítica y la participación en discusiones, tener participación activa en los seminarios; tener discusiones a nivel estético con el Comité de Experimentación y ceder el 20% de los ingresos de las funciones a un fondo común. Entre los derechos se otorgaba a los grupos la inmediata entrada a la programación así como la posibilidad de participar en festivales extranjeros —concretamente Nancy y Manizales—, y préstamos económicos para el montaje de las obras.

En cuanto a su estructura, la democracia directa por medio de asambleas servía para acudir a la base y legitimar, sobre todo, sus posturas políticas. Era común que las asambleas renovaran constantemente a sus representantes, lo que mermaba su capacidad ejecutiva. Las diversas actividades artísticas fueron cubiertas con varios comités provisionales de investigación y experimentación, finanzas y programación de actividades, aparte de un comité coordinador que estaba formado por los representantes del resto de los comités, como: Lourdes Pérez Gay (Grupo Mascarones), Claudio Obregón (Grupo Examen-Tlatelolco), y Ricardo Govela y Enrique Ballesté (Grupo Fantoche).

Lourdes Pérez Gay, del Comité de Administración, señaló en una entrevista con Olga Harmony que CLETA contaba para sostenerse “con el 20% cedido por diferentes grupos, además de la cafetería, la venta de discos y pósteres, una revista en la que se difundían los trabajos de los seminarios y libros”.<sup>5</sup>

Por su parte, el rector de la UNAM, Guillermo Soberón, designó el 31 de enero, a algunos de sus nuevos colaboradores dentro del plan de reestructuración administrativa de la institución. Entre ellos, como titular de la Dirección General de Difusión Cultural, dio posesión al profesor Gastón García Cantú, catedrático de la facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en sustitución del doctor Leopoldo Zea.

El 2 de febrero, Héctor Azar, jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural y director del Centro Universitario de Teatro, presentó su renuncia a dichos cargos a Gastón García Cantú, quien la aceptó. En su lugar, como hemos dicho, nombró al maestro y director de teatro Héctor Mendoza.

Mientras tanto, el miércoles 14 del mismo mes, el CLETA perdió a Carlos Giménez, director del grupo Fantoche, quien fue deportado por la Secretaría de Gobernación a su país junto con otros tres connacionales. Aunque CLETA había venido denunciado ante el secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia “una serie de presiones”<sup>6</sup> contra el director argentino para que saliera del país, la Secretaría, por conducto de su Dirección General de Información, expidió el siguiente comunicado: “la jefatura de inspección del Departamento de Migración de la Secretaría de Gobernación expulsó hoy del país a los argentinos Juan Carlos Ernesto Ramón Uviedo, Carlos Jiménez Gallardo, José Omar Massini Abdalá y Carlos Antonio Traficante Molas, que cometieron diversas violaciones a la Ley General de Población, por haber estado trabajando sin estar autorizados para ello, por haber vendido su documentación migratoria y por dedicarse a actividades distintas a las que se les había autorizado originalmente”.<sup>7</sup> Ese mismo día, CLETA ofreció una función de medianoche, donde denunciaron la deportación y

<sup>5</sup> Olga Harmony, “El controvertido espectáculo del Foro Isabelino. Fantoques, cletas y politización” en *Diorama de la Cultura* suplemento cultural de *Excélsior*, 14 de febrero de 1973, pp. 11 y 14.

<sup>6</sup> “El grupo CLETA pide protección para Carlos Giménez” en *Excélsior*, sec. A, 20 de febrero de 1973, p. 20.

<sup>7</sup> “Queja de artistas teatrales contra el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM” en *El Día*, 16 de marzo de 1973, p.3.

acordaron publicar una carta abierta, la cual apareció, el viernes 16, en el periódico *Excélsior*.

## Fantoche

*Canto del fantoche lusitano*, de Peter Weiss, es una obra que recrea los procedimientos injustos e inhumanos de la conquista de las posesiones portuguesas en África. Es una obra densa y compleja con personajes simbólicos, el Fantoche expresa los poderes del capital, de la iglesia y del ejército, con lo cual el autor denunciaba al dictador portugués Antonio de Oliveira Salazar. Según J. M. Carandell:

En el desarrollo dialéctico de la obra, el autor recurre al artificio de las incidencias de la vida miserable de unos pobres nativos para representar la agonía, en el más genuino sentido unamunesco... En resumen, se trata de la tragedia de todo un pueblo contada y cantada con la maestría tal vez no superada de Peter Weiss.<sup>8</sup>

La construcción de la puesta de *Fantoche*, de Carlos Giménez, resultaba una cosa diferente. La obra de Weiss se tomaba como base y estaba adaptada con textos de otros autores intercalados para ubicar al espectador en la dimensión latinoamericana, tanto en su historia como en el presente, y referirlo al ambiente político nacional. La puesta era una vehemente protesta contra las conquistas e invasiones del suelo nativo por naciones extranjeras, las cuales llevaban como principal fin la explotación de los nacionales y el enriquecimiento voraz del conquistador por cuantos medios estaban a su alcance. De esta manera, Giménez buscó enriquecer el texto de Weiss con los textos agregados, con sus coros y sus movimientos plásticos permanentes. Así, un fragmento textual de León Portilla traía la conquista de Tlatelolco a escena, otro de Fernando Benítez recordaba que los indios de Yucatán también sufrieron la explotación, y uno de Gastón García Cantú no dejaba dudas de que el grupo teatral consideraba al Fantoche como representante del imperio estadounidense.

Carlos Giménez consideró en una entrevista que este trabajo “fue valorado como algo excepcional para el momento; tú sabes que en la puesta se

<sup>8</sup> Peter Weiss, *Canto del fantoche lusitano*, México, Grijalbo, 1972.

introdujeron textos de *La visión de los vencidos*, y se trasladó la problemática del campesino en Angola a la del campesino mexicano” y, agregaba, “hicimos Fantoche con referencia a los henequeneros de Yucatán”.<sup>9</sup>

La puesta en escena contaba con música de Enrique Ballesté, quien compuso la letra y música de las canciones, una de ellas era “Fantoche”.

### Fantoche

En la selva, en la montaña  
 en el valle y junto al mar  
 se preparan nuevas palabras  
 ya se escucha un nuevo cantar  
 son obreros, son campesinos  
 es el pueblo trabajador  
 es la sangre que se desborda  
 exigiendo un corazón.

Eres tú, eres tú, somos todos a la vez  
 del gran sol de un país  
 que no logra amanecer  
 mas si tú y si yo y si todos a la vez  
 sin temor damos fin  
 al que oprime a su poder  
 se sabrá compañeros, se sabrá  
 que en tu voz y en mi voz  
 la mañana comenzó.

“Fantoche” se convirtió en el himno de muchos grupos de teatro independiente, que la cantaron incansablemente en las calles del país.

Por su parte, la valoración que la crítica hizo de esta obra fue polémica. Mientras que para Olga Harmony se trataba de “teatro político, del bueno... Del que hemos visto poco en México”, no por ello dejaba de resaltar algunos aspectos negativos: “Quizás la dicción de algunos actores no sea todo lo clara,

<sup>9</sup> Miguel Ángel Pineda Baltazar, “Carlos Giménez. Independencia a Rajatabla” en *Temas de Teatro*, México, CNCA, 1995 (colección periodismo cultural), p.110.

precisa y vibrante, que el momento requiere. Posiblemente la intercalación de textos sobre la realidad mexicana sea un tanto cuanto excesiva”.<sup>10</sup>

Para Malkah Rabell, cuyo juicio también sopesaba aciertos y desaciertos,

a menudo se pierde la ilación, no se sabe quién es quién, ni en dónde situarlo, si en México, en Mozambique o en cualquier otra parte del mundo. La moda de los “collages” que ya se hizo tendencia generalizada entre los jóvenes directores, resultó en las manos de Carlos Giménez, un roto-montaje tan repleto de imágenes que las ideas eran escamoteadas en un verdadero laberinto. Estéticamente el espectáculo perseguía trozos de auténtica belleza, expresados con jugosa imaginación por el director y con no menos jugoso entusiasmo por esos jóvenes intérpretes de la Facultad de Filosofía y Letras, entre quienes se destacaba una muchachita de rostro opresivo, a menudo doloroso, con su trenza en la espalda, con su sencillez, con su voz que manejaba con igual delicia el diálogo y el canto: Margarita Castillo.<sup>11</sup>

Para Marco Antonio Acosta, “Jiménez (*sic*) busca así un espectáculo integral: pintura, música, danza, escultura, literatura, historia, actores, sonido, luz, cuerpo y arquitectura, para expresar así un teatro colectivo, épico en el conjunto en sí y no en la exposición del conjunto”.<sup>12</sup>

Sin embargo, los sucesos que acompañaron al estreno de *Fantoche* —como hemos visto— fueron mucho más significativos que la presentación de la obra, no sólo desde la perspectiva periodística, noticiosa o crítica, sino también desde los puntos de vista social, cultural y teatral.

<sup>10</sup> Olga Harmony, *op. cit.*

<sup>11</sup> Malkah Rabell, “Cultura de hoy. *El fantoche*: ambicioso desde el espectáculo” en *El Día*, p. 13, 23 de enero de 1973.

<sup>12</sup> Marco Antonio Acosta, “*Fantoche*: una delirante dirección de Carlos Jiménez” en *El Nacional*, 2a. sec., 26 de enero de 1973, p.8.

## Capítulo 2

### El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, de 1973 a 1974. De la fundación de CLETA al desarrollo del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro

#### Primeros integrantes

Para que las demandas expresadas durante el conflicto desatado en torno al grupo *Fantoche* tuvieran éxito, era necesario que el elenco buscara el mayor apoyo posible. Sin embargo, en realidad nunca imaginaron cuánta gente los apoyaría. Lo que también percibían es que si su movimiento teatral ya contaba con un espacio escénico, tenía necesariamente que contar también con un repertorio mínimo y un programa de acción a seguir para sostener su lucha.

Después de la toma del Foro Isabelino, los primeros grupos que apoyaron al elenco de *Fantoche* fueron los grupos independientes Mascarones y los Nakos, así como el grupo estudiantil Examen-Tlatelolco. Otros grupos que acudieron paulatinamente a apoyar la toma del foro fueron grupos marginales e independientes como Tlamachkalli, Libertad, La Nopalera, Rubén Jaramillo, Matlatzincas y Esperpento; todos ellos, al igual que los dos primeros, agrupados en el Frente Artístico Revolucionario Organizado (FARO).

También acudieron al llamado de solidaridad diversos artistas profesionales que de manera individual se sumaron a la causa, entre ellos, Alejandro Luna, Julia Marichal, Luisa Huertas, Felio Eliel, Germán Castillo, Martha Verduzco, Salvador Flores, Adam Guevara, Martha Aura, Iván García, Roberto Dumont, Edith Kleiman, Eduardo López Rojas, Mabel Martín, Teresa Selma, Guillermo Gil, Ramón Barragán; además de varios artistas de otras áreas, “grupos de teatro de Bellas Artes, grupos políticos, grupos de canción, pintores, escultores” según el testimonio de Ismael Colmenares.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ismael Colmenares, fundador del grupo Los Nakos, entrevista con Julio César López, 24 de septiembre de 2004. En Fondo documental CLETA/ CITRU.

Asimismo fue importante el apoyo a este movimiento por parte del público que acudió masivamente al Foro Isabelino durante la temporada de *Fantoche* y de donde surgieron muchos activistas, entre ellos estudiantes de bachillerato —principalmente de los CCH's— y de algunas licenciaturas de las facultades de la UNAM y de las escuelas del Instituto Politécnico Nacional. Numerosos grupos, personas de diferentes tendencias estéticas e ideológicas, se hicieron presentes.

A escasos días de su iniciación como movimiento teatral, la fuerza de CLETA había crecido considerablemente. José Lara T. hizo un recuento en *El Día* del 25 de febrero donde informaba que ya eran “más de 500 miembros pertenecientes a 26 grupos teatrales diferentes. A las distintas actividades culturales presentadas por el CLETA asisten diariamente más de mil personas”.<sup>2</sup>

CLETA se convirtió así en un espacio referencial y en un movimiento artístico de gran diversidad que, sin embargo, fue un fenómeno importante en el desarrollo teatral de la época. Su conformación disímbola y la diversidad de intereses que ahí convivieron dieron como resultado un movimiento complejo.

La impotencia y la rebeldía provocadas por las masacres estudiantiles en 1968 y 1971, motivaron una actitud impugnadora frente a las injusticias del poder institucional. Grupos como los Nakos y Mascarones habían sido parte de las brigadas culturales del movimiento estudiantil del 68, y luego, en 1971, junto con otros grupos como Libertad, Emiliano Zapata, Tlamachkalli, La Nopalera, Rubén Jaramillo, Francisco Villa, Matlazinkas, Crepúsculo, decidieron agruparse para desarrollar una labor más efectiva. A su lado había artistas de diversas áreas, como Judith Reyes, José de Molina, Leopoldo Ayala, José Hernández Delgadillo y Juan Alejandro, entre otros, que venían desarrollando una labor artística “revolucionaria”. Poco a poco también se unieron al CLETA.

Según Ismael Colmenares, en 1971:

Surge la necesidad de hacer el FARO porque pensábamos que había que agruparse, tener una intercomunicación, defender puntos de vista hacia fuera y trabajar

<sup>2</sup> Lara T., José., “El Centro Libre de Experimentación Teatral cuenta ya con 500 miembros. Reúne 26 grupos de teatro y en breve iniciará sus actividades” en *El Día*, 25 de febrero de 1973, p.16.

colectivamente, algunos lo hacían a su manera y otros lo hacíamos a nuestra manera pero había ya ese trabajo colectivo; por ejemplo, a mí me tocó participar en Arte Colectivo en Acción en donde era una especie como de performance en el fondo, porque se presentaba Molina, luego presentaba unos poemas Leopoldo Ayala, luego cantábamos nosotros, luego venía Juan Alejandro y mientras estaba pasando todo esto, Delgadillo hacía un mural hecho la madre y lo firmaba y así aparece esta necesidad. Y es el antecedente del CLETA, pues el FARO duró del 71 al 73, como un año y medio. Por eso los grupos del FARO fueron los primeros que apoyaron el movimiento de Fantoche porque se fue generando una necesidad de participar colectivamente.<sup>3</sup>

## Los Nakos

La formación de grupos como Los Nakos muestra que aunque muchos de estos jóvenes ya practicaban la música u otras artes antes del 68, fueron producto directo del movimiento estudiantil porque a partir de entonces adquieren una estructura artística y una intencionalidad política. El fundador de Los Nakos, Ismael Colmenares, ha descrito sus orígenes:

El grupo nació en 1968 con una brigada estudiantil, como brigada informativa, nos propusimos hacer una brigada musical que fuera a cantar. Éramos dos amigos que nos conocimos desde antes del movimiento, Armando Vélez e Ismael Colmenares y nos acompañaba otro muchacho que estaba en Radio UNAM que se llama Ramón, pero cuando la toma de CU o en el Zócalo —no recuerdo en cuál de los dos lugares—, lo detuvieron y salió después, pero como que se alejó de todo esto y entonces ya nada más siguió el dueto. La función de la brigada era subirse a los camiones, cantar, alguien explicaba de lo que se trataba el movimiento y se pedía dinero en unos botes... hicimos tres canciones, las únicas tres que habíamos cantado: *La balada del granadero*, parodia que nosotros hicimos y que realmente nos trascendió porque todo mundo la cantaba y empezaron a aparecer en cancioneros y cosas por el estilo; hacíamos una canción que se llama *Indios* y otra canción que teníamos de la resistencia española *La tortilla*, entonces poco a poco empezamos a armar nuestro programa en ese sentido y de alguna

<sup>3</sup> Ismael Colmenares, *op. cit.*

forma el grupo era resultado de ese momento porque estábamos viendo una justicia terrible y la imposibilidad de participar políticamente, desde mi punto de vista democrático, la represión y todo esto de las muertes todo esto que te va cargando y que tú vas sacando.<sup>4</sup>

### *Introducción a la historia I*

*Introducción a la historia I* comparte su proceso de gestación con *Máquinas y burgueses*, obra del grupo Mascarones. Ismael Colmenares recuerda:

Cuando surgen los Colegios de Ciencias y Humanidades hubo dos etapas; una fue del Colegio de Azcapotzalco, Naucalpan y Vallejo que fueron los tres primeros; el siguiente año fue Oriente y Sur. Entonces los maestros del CCH Oriente empezaron a tener relaciones con la gente que andábamos en lo de la cantada; nos dijeron que ellos estaban dando unos cursos de Materialismo Histórico los sábados y pretendían que estos cursos se complementaran con espectáculos teatrales o con poesía o con música o con todo esto; nosotros estábamos en una organización que era el FARO... a raíz de esta propuesta que nos pareció muy interesante y además nos permitía vincularnos con el CCH se decidió dividir en cuatro partes el trabajo. Una parte que era *Introducción a la Historia*, que nosotros la hacíamos; otra parte que era ubicar las cosas a partir de la transición del feudalismo al capitalismo, lo de las monarquías absolutas que es donde nace *Máquinas y burgueses*; otra parte, que era el capitalismo y sus guerras, y la última que era sobre el socialismo, recuerdo que la hizo Leopoldo Ayala. Se presentaron y hubo una respuesta muy interesante, realmente fueron espectáculos populares que se hacían en las explanadas, primero en el CCH Oriente y luego fuimos a los otros CCH's con esta propuesta de estos maestros y a raíz de ahí nace este texto: *Introducción a la historia I*.<sup>5</sup>

Las obras *Introducción a la historia* y *Maquinas y burgueses* se presentaron en el mismo programa. Colmenares comenta:

<sup>4</sup> *Íbid.*

<sup>5</sup> *Íbid.*

Como consecuencia de que la entrada a ver *Fantoche* fue creciendo porque esto salió en la televisión y en las noticias, que un grupo de jóvenes de Filosofía y Letras apoyados por Mascarones..., entonces la gente dijo pues vamos a apoyarlos y de pronto estaba eso hasta la madre en todos sentidos... hubo mucha demanda, de tal suerte que se hacían funciones desde la mañana hasta la noche y en esa demanda que había hubo la propuesta de que por qué no incorporáramos estas obras que ya existían, entonces ahí hicimos un experimento: nosotros hacíamos la primera parte y el Grupo Mascarones hacía la segunda parte; fueron las únicas veces que se presentaron juntas.<sup>6</sup>

### Mascarones

Otro grupo de jóvenes que se unió de inmediato a CLETA fue Mascarones, formado en la Escuela Nacional Preparatoria (cuyo edificio sede era conocido con ese nombre) en 1962. En sus inicios hicieron teatro de sala bajo la dirección de varios de sus maestros. Luego crearon una técnica para representar poesía coral al aire libre, actividad que se volvió constante y les permitió hacer giras por el interior de la República. Obtuvieron premios tanto a nivel individual como grupal en concursos de poesía y teatro, a nivel estudiantil, de aficionados y también de profesionales. Sin embargo, en 1968 los fundadores del grupo establecieron otras prioridades que orillaron a algunos a dejar la actividad teatral. El grupo pasó su primera crisis y durante 1969 comenzaron con la creación de nuevos grupos teatrales en las nacientes Preparatorias Populares, con los que se renovaron y dieron un giro a su repertorio. Pasaron de teatralizar poesía coral a desarrollar panfletos políticos que respondían a expectativas tanto sociales como de vivencias inmediatas de sus integrantes. Cuando se integró a CLETA, el grupo Mascarones estaba formado por 20 personas, todos jóvenes, estudiantes, que dedicaban la mayor parte de su tiempo al teatro.

Sus presentaciones se llevaban a cabo en los mercados, en los ejidos, en las fábricas, en las calles. Jamás cobraban por su espectáculo. Ellos lograron mantenerse gracias a las donaciones que su mismo público les hacía. Mascarones y los grupos que de él derivaron, se planteaban la “búsqueda

<sup>6</sup> *Íbid.*

y consecución de un estilo (teatral) propio que surgiera de las raíces y del lenguaje del pueblo pobre”.<sup>7</sup>

El grupo Mascarones cobró gran relevancia en la etapa de 1973-74, pues no sólo aportó obras de su repertorio para la programación de CLETA, sino que influyó de manera determinante en la elaboración del Primer Manifiesto. Junto con el grupo Los Nakos presentaron sus obras de manera escalonada en el Foro Isabelino y sostuvieron la cartelera de este espacio cuando menos por seis meses mientras las obras *Fantoche* y *Torquemada* salían de gira por Sudamérica y participaban en los festivales de Manizales y Caracas (1973). Siendo el grupo más experimentado, ejerció su influencia en la formación de uno de los primeros grupos que se crearon a partir de la existencia de CLETA, La Azotea, y sus integrantes negociaron el desarrollo del Quinto Festival Chicano que se realizaría en la ciudad de México. Además ejerció influencia sobre otros grupos. Sabemos, por ejemplo, que su ingreso al Centro Libre de Experimentación lo hizo junto al grupo Tlamachkalli, organizado por el propio Mascarones en una de las colonias populares de la ciudad de México (de donde tomó su nombre).

Mascarones era en este momento el grupo de mayor experiencia en el teatro popular, gracias a su colaboración en movimientos sociales en los estados de Veracruz y Morelos y de su participación desde 1970 en Tenaz —Teatro Nacional de Aztlán—, organización de teatros chicanos:

En la práctica, nuestra Organización sentó las bases para el desarrollo de un teatro libre y para la liberación, que ahondara en las raíces mexicanas y de esta manera nos integramos en la búsqueda del lenguaje continental de nuestra América, ligados a la realidad y lucha de nuestros pueblos.<sup>8</sup>

Cabe señalar que mientras Los Nakos sólo participaron en CLETA de manera esporádica hasta su temprana salida, el grupo Mascarones participó de tiempo completo hasta su expulsión en agosto de 1974. Las obras de su repertorio que aportó a la programación del centro fueron: *Don Cacamafer*, *Las calaveras de Posada* y *Máquinas y burgueses*.

<sup>7</sup> Centro Mexicano de Teatros Rascuachis, documento interno del grupo Mascarones, agosto de 1974. En Fondo documental CLETA /CITRU.

<sup>8</sup> *Idem*.

*Don Cacamafer*

Fue una obra que denunciaba la explotación de los campesinos cacahuateros en el estado de Morelos y su lucha por organizarse en contra de los acaparadores y los monopolios norteamericanos. José Manuel Galván, El Topo, parte del grupo Mascarones en esa época rememora su creación:

Morelos era una región que tenía un conflicto frontal con latifundistas y acaparadores del lugar, en especial con el monopolio de Mafer (empresa cacahuatera). Entramos en contacto con los campesinos, familias del área primero presentando el repertorio, que por cierto ya había crecido, y nos planteamos la tarea de una obra con esa problemática y que nosotros trataríamos de resumir en el terreno artístico, desde el escenario. Las explicaciones y actividades diarias con aquella gente hermética y sencilla nos motivaron a crear. Nosotros trabajábamos en el escenario tratando de producir la imagen teatral estilizándola, tratamos de representar las diferentes etapas del crecimiento del cacahuate con danzas y pantomimas. La risa franca de los campesinos nos daba la medida de dónde estábamos, a veces nos acercábamos a una versión naif y humorística de su realidad y nos trataban de corregir. A veces nosotros les tratábamos de explicar qué era el trabajo de creación en el escenario. Cuando nos dábamos cuenta de que llegábamos a concretar algo importante era cuando sarcásticamente ellos nos decían: “es la primera vez que vemos crecer maíz en cemento”, ante la risa de todos. Las improvisaciones se hacían en el escenario después de una breve planeación; yo las recogía en una grabadora y con otros compañeros las oíamos y elaborábamos lo que creíamos que era lo más cercano a la idea. Así concretamos la obra *Don Cacamafer*: tres campesinos de un mismo pueblo con variantes en su problemática van tomando conciencia de su situación y lo hacen a través de un viaje de sus raíces con la danza de la lluvia dedicada a Tláloc y con un encuentro con el espíritu de Zapata donde le piden su opinión sobre su difícil situación.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> José Manuel Galván, CD conmemorativo de los 30 años del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro, febrero de 2003.

*Las calaveras de Posada*

Eran imágenes de la vida política nacional vistas a través de los personajes de José Guadalupe Posada; para ello, los actores se caracterizaban imitando a las famosas calaveras e interpretaban canciones, poemas y escenificaciones de fragmentos de algunas obras. Durante diez años, el grupo Mascarones había presentado esta obra teatral en diferentes partes del país. Su autor, el doctor Guillermo Contreras, había escrito entre otras obras La biografía de Silvestre Revueltas, Posada y la muerte y poemas y ensayos sobre Goitia y Diego Rivera; y en 1973, otra de sus obras teatrales La pulquería, había alcanzado nueve meses de presentaciones consecutivas.

Respecto a una de sus representaciones en la Casa del Lago, el periódico *Novedades* destacó que: “las tribunas al aire libre se hallaban totalmente llenas de familias”, y que:

...la duración, aunque parezca increíble, fue de cuatro horas, mismas que aquel público de todas las edades permaneció atento, feliz, sin dejar de aplaudir un sólo instante el trabajo agotador de los componentes del grupo Mascarones. Ni el sol ni las bancas de cemento hicieron que aquel público formado por cerca de mil gentes se cansara o distrajera en algún momento. Era demasiado importante lo que ahí se decía; jóvenes y viejos respetuosos no perdían detalle... nosotros fuimos testigos del interés del pueblo.<sup>10</sup>

*Máquinas y burgueses*

José Manuel Galván, El Topo, rememora también cómo se hizo la obra *Máquinas y burgueses*:

Otro experimento de esos tiempos fue la obra *Máquinas y burgueses*, propuesta de un maestro del naciente Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Oriente, fue un proceso hermoso. Grupos como el Emiliano Zapata, Francisco Villa, Matlazinkas, Libertad, Mascarones y algunos otros amigos sólo nos encargamos

<sup>10</sup> Marisol, “Un domingo con los Mascarones” en *Novedades*, 3a. sec., 18 de diciembre de 1973, p.12.

de la Revolución Industrial, la Revolución Francesa, el Ludismo, el Cartismo, los Fisiócratas, el capitalismo naciente y todas las demás luchas del proletariado, también la propuesta del socialismo según los grandes teóricos, o sea que, desde Sócrates a Carlitos Marx pasando por todos los demás, nada más. Fue muy interesante trabajar en equipo pues no sólo éramos de un grupo sino que trabajábamos con otros compañeros que le entraron a los círculos de estudio y que siguieron un método acordado por todos, se planteaban las improvisaciones y un equipo se encargaba de registrarlas y después de varias reuniones se entregaba el libreto el cual se ajustaba en el escenario hasta tener una escena más clara. La introducción por ejemplo, fue una síntesis del *Popol Vuh* musicalizado por los compañeros que tocaban guitarra, los otros apoyaban con sus cuerpos varias coreografías que pasaban por el origen del universo, la aparición del hombre y la evolución del mundo. Maratónicas presentaciones. El mismo plantel escolar del CCH transformado en escenario múltiple. Después el grupo base Mascarones pulió la propuesta y mantuvo en repertorio la obra *Máquinas y burgueses* por mucho tiempo.<sup>11</sup>

### Grupo Examen-Tlatelolco

Entre los grupos estudiantiles de teatro que apoyaron al CLETA estuvieron el de la Prepa 7, el de los CCH's, Examen-Tlatelolco de la escuela de teatro de Bellas Artes y ENCB-Teatro del Politécnico. De entre ellos, Examen-Tlatelolco fue el primero en adherirse al movimiento en esta etapa de presentación de sus primeras puestas en escena.

Como hemos señalado, en 1972, cuando Emilio Carballido fue nombrado director de la Escuela de Arte Teatral del INBA, la escuela pareció dividirse en dos bandos: un fuerte grupo de profesores y alumnos opuso tenaz resistencia a su nombramiento, abanderando una serie de principios que fueron de lo político a lo meramente técnico. Los integrantes de este grupo, a través de la asamblea general de la escuela, habían planteado al escritor Sergio Galindo, director de Bellas Artes, el reconocimiento de un cogobierno como organismo rector en los niveles académicos, administrativos y políticos; la entrega de mayores recursos económicos y la formación de una comisión

<sup>11</sup> José Manuel Galván, *op. cit.*

reestructuradora de los planes de estudio. En fechas recientes, el plantel atravesaba diversos problemas debido a que el presupuesto se había reducido e “impedía la contratación de maestros capacitados y provoca injusticias en el pago de los que actualmente trabajan.” El problema económico imposibilitaba también la realización de producciones teatrales.

El grupo Examen surgió de esta situación; eran estudiantes recién egresados de la escuela que rechazaban a Emilio Carballido como director y que presentaban una obra de creación colectiva. Tomaron su nombre de la puesta en escena.

Francisco Kuy Kendal, uno de los integrantes del grupo resume el conflicto en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes:

(Marco Antonio) Montero, el anterior director de la escuela, ya se había ido, ya le habían dado cuello porque Montero propició, al menos... no propició sino apoyó, vio con buenos ojos, que nosotros estuviéramos creando el autogobierno en la escuela... como alumnos, que pudiéramos incidir en los programas, en los métodos, en el presupuesto. Traíamos esa actitud... Entonces pues se dan cuenta las autoridades y entra Carballido, al rompimiento. Hacen renunciar a Montero, lo hacen renunciar, entonces se dan cuenta siete maestros, entre ellos (Claudio) Obregón, Felio Eliel, etcétera, no me acuerdo muy bien de los demás, y se sale en solidaridad con Montero. Y entonces ya después queda el lugar libre para Carballido, pero no contaba con que nosotros como alumnos lo íbamos a repudiar. Entonces, el día que presentamos este trabajo que le llamamos *Examen-Tlatelolco* que empezaba con *Las preciosas ridículas* y termina con creación colectiva, hasta Carballido se paró y nos aprobó prácticamente a todos. El examen, como ya lo dije, fue un éxito, porque la verdad rompimos. Nadie se había atrevido a hacer esas cosas en ese momento. Entonces lo que hicimos todos los actores fue encaminarnos al proscenio, sacamos la credencial que ya llevábamos lista, la rompimos y se la aventamos a Carballido y muy disciplinadamente nos salimos del teatro; ya fuera de la escuela para siempre, ya no regresamos para nada. Y ahí, bueno, pues, surgieron una serie de proyectos ya personales de aquellos maestros.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Francisco Kuy Kendal, integrante del grupo Examen-Tlatelolco en 1973, entrevista con Julio César López, 19 de marzo de 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

La participación de este grupo aunque importante al inicio del movimiento fue efímera. Sólo se presentaron en el mes de abril en el Foro Isabelino, lo que generó que en una de las resoluciones de la asamblea general del CLETA-UNAM, que se llevó a cabo el 15 de octubre de 1973, se les hiciera un llamado de atención y se les exhortara a integrarse al trabajo y a la disciplina. En esa asamblea también se decidió expulsar al pintor José Hernández Delgadillo, por indisciplina. Tanto Examen como el grupo Matlazincas prefirieron dejar CLETA UNAM, bajo pretexto de solidarizarse con Hernández Delgadillo, mismo camino que siguió el cantante Juan Alejandro, sin dar mayor explicación.

Matlätzincas, fundado en 1971 en la Preparatoria Popular Tacuba, como producto de la etapa de formación de grupos que implementó el grupo Mascarones en las preparatorias populares, se integró al CLETA en agosto de 1973. Entre sus integrantes estaban los fundadores Marco Antonio León y Manuel Chávez, así como Mario Galindo que se unió al grupo en 1974. Este grupo montó *El gran acuerdo internacional del tío patilludo*, de Augusto Boal, obra que también fue representada varias veces en el CLETA por diversos grupos.

### *Examen-Tlatelolco*

Sobre la propuesta escénica, Kuy Kendal recuerda cómo surgió la estructura, el tema y la forma en que trabajaron el método de la creación colectiva:

Ya era el examen final y comenzamos a hacer una obra que se llamó *Las preciosas ridículas*, de Molière, queríamos vernos bien picudotes para el examen. Entonces yo les dije: “¿cómo *Las preciosas ridículas*?, vamos a hacer otra cosa”, y vino la discusión. Además alentada porque ahí había maestros de tendencia izquierdista pues que también estaban de acuerdo de que eso se discutiera. Y Obregón pues que de alguna manera traía antecedentes del Partido Comunista. Entonces digo: “Pues, no sé, pues debe hablar del 68, de algo de nuestro tiempo, más actual, algo que la gente quiera saber, reflexionar, ¿no?, que el mismo a nosotros nos sirva para analizar de qué se trata este movimiento, por qué fue así, por qué lo reprimieron. En fin hay tantas interrogantes: qué provocó, qué lo provocó, cuáles fueron las consecuencias, que sea algo que esté vivo en la gente”, pues era una época en que nadie se atrevía a hablar de eso, ¿me entiendes? Porque

todos lo que estábamos ahí, sobre todo, por ejemplo, el Julio Martínez, el Rafael Cortés, todos éramos jóvenes, estábamos muy afectados afortunadamente por el 68. La Lilia Rubio, una gringa que se vino pa' México, de origen mexicano, o sea regresó a su país, también estaba con las causas de acá. Le deprimieron. Y a Obregón pues le pareció magnífica idea y dijo: "Pues ¿cómo le hacemos?" Y pues... pues nosotros, como inquietos, decimos que podíamos hacer una creación colectiva. Entonces se hace eso.

No todos los alumnos traemos este prendimiento, sólo algunos de los alumnos y el maestro, que afortunadamente fue sensible. En aquel tiempo entendíamos por creación colectiva que todos aportábamos una idea, ¿no?, entonces haz de cuenta que decía Claudio Obregón: "a ver, que cada quien traiga la historia de un hecho, o de algo que le haya pasado, o algo que le hayan contado, ¿sí? y que lo cuente como si fuera en primera persona, como si le hubiera sucedido a él." Nada más. Entonces exactamente así fue.

La obra la empezamos con *Las preciosas ridículas*, de Molière, y al empezarla de repente llega un grupo de asalto y empiezan a decir que cómo era posible que se estuviera haciendo este tipo de teatro, para que se diera la controversia. Sí, el teatro dentro del teatro. Y entonces ya que se daba ese debate decían los otros: "¿bueno entonces ustedes qué propondrían que se hiciera?" Y entonces dicen: "¿podemos hacer la propuesta?" Y se apagan las luces y de repente surgen linternas que te dicen: Policía Judicial, FBI, Policía de Caminos, Policía de Granaderos y que iban aprendiendo, agrediendo la faz del espectador con las lámparas. Y de repente la oscuridad total y luego se prendían lámparas y se presentaban los personajes. Para estructurar las distintas historias creamos un narrador que en un momento va diciendo justamente lo que va pasando sobre estas historias, hilando todas las historias. Y mientras sucedía esto sucedía lo otro, etcétera. "Yo soy fulano de tal, soy El Sardina, yo trabajo para la corporación, me dijeron que me van a ascender", etcétera. Y entonces ya comenzaban una escena de cuentos, se iluminaba, aparecía el comandante y "a ver, Sardina, venga para acá", y yo ya me incorporaba, ya hacíamos la escena y después se apagaba y otro más se presentaba y contaba su historia. Yo me imaginé al madrina de un guarura, que yo era el madrina de un guarura, con toda la historia que esto significaba, y que estaba al servicio de mi comandante, que el comandante me iba a enseñar ahora cómo usar armas de mejor calibre y que ese comandante, si yo lo obedecía y hacía las cosas que él me decía, pues al ratito me iban a dar ya la posibilidad de ingresar a la corporación, ¿no? Y él así me traía, pero mientras

yo era el que le llevaba las tortas, le traía el refresco, o madreaba a los que él quería que yo madreara, ¿no? Sí, hasta que un día me dice que ya llegó la oportunidad de mi vida. Y esa oportunidad de mi vida es que sucede que ahora pues ya sabes los guapos andan haciendo mucho desmadre en la ciudad y pues ya es necesario acabarlos. Y entonces, pues casi, casi en la locura, le digo “¿Y entonces podré disparar la ametralladora?”. “Sí, cómo no Sardina, tú puedes hacer eso.” Sí porque ya me veo matando a tanto pinche loco, ja, ja, ja, ja, ja. Me volvía loco ahí, como idiota, y me interrumpía diciendo: “ándeles Sardina, ya váyase por las tortas. Y me trae un refresco.” ¿No? Y al final ya todos nos íbamos arrastrando como... como masacrados, como masacrados de la muerte que habíamos vivido.<sup>13</sup>

### La participación de los artistas profesionales

A partir de la toma del Foro Isabelino, éste se abrió para todos los grupos censurados y marginados, en un inicio sin distinción ideológica, política o artística; cumpliendo con una amplia programación. Salvador Flores señalaba así su importancia: “Había como un resurgimiento —agrega—, algo pasaba en el ambiente que dejaba indicar que sucedería algo importante, es decir, la renuncia de Héctor Azar, el nombramiento de Héctor Mendoza en el Departamento de Teatro de la UNAM”.<sup>14</sup>

Varios fueron los artistas que trabajaban ya en condiciones profesionales que se acercaron también al CLETA; algunos se retiraron casi inmediatamente, otros intentaron quedarse a través de sus propuestas artísticas. Los menos trataron de integrarse, a su manera, al movimiento, sin embargo la radicalización ideológica terminó por alejarlos.

Así, en sus inicios CLETA dio cabida en su programación a grupos conformados con artistas profesionales, que fueron sus simpatizantes o apoyaron de diversas maneras sus actividades. El lunes fue el día que se fijó para la presentación de grupos profesionales que les pedían el teatro. Cabe recordar

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> Marco Antonio Acosta, “Con Martha Verdusco y Salvador Flores. El teatro de vanguardia en México” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 21 de octubre de 1973, pp. 6 y 7.

aquí el problema de falta de espacios escénicos suficientes en la ciudad de México así como los problemas con las administraciones del teatro oficial que se regían con criterios unipersonales. Así que el nuevo foro generó expectativas en diversos artistas profesionales.

Algunas de las obras que los grupos profesionales presentaron en el foro Isabelino fueron: *Los siete contra Tebas*, con Martha Verduzco y Salvador Flores, *Ginecomaquia*, con Hugo Hiriart como autor y director del grupo Circo, Maroma y Teatro; *La constatación* con Zonia Rangel; teatro infantil con el grupo de Josefina Brun; *La noche*, textos de Ernesto Cardenal, bajo la dirección escénica de Germán Castillo; *El juego sagrado* de Wilberto Cantón dirigida por Juan Antonio Llanes, con el grupo La Fontaine; pantomima con el grupo Tao; y *El retablo de un flautista* con el grupo El Gesto, entre otros.

La acción de CLETA promovió también la comunicación continua entre el público y los artistas mediante debates abiertos. El debate con el público al final de las representaciones resultó sin embargo en materia de conflicto con los grupos invitados. Los miembros del Centro Libre argumentaban que ahí no había censura sino obligación de sostener un diálogo con el público. Pero su público no era necesariamente un público de teatro y sí en cambio gente ideológicamente afín al movimiento.

De acuerdo con algunos testimonios, lo que sucedió con los grupos invitados fue que inmediatamente se confrontaron las prioridades políticas con las estéticas. En el debate que siguió a las representaciones de *La constatación*, la gente dijo:

“...pues sí, está muy bonito, pero no la entiendo y no me interesa”, y ella (Zonia Rangel) comprendió que no era éste el público que buscaba. Germán Castillo se enojó porque le dijeron que su obra era melodramática; les echó la culpa a los actores y acabó diciendo que le importaba madre lo que el público pensara. Aquí se truena, pero es el público quien decide.<sup>15</sup>

Para otros, como Salvador Flores y Martha Verduzco, CLETA “había sido un movimiento, en un principio, bueno, que luego cayó en la demagogia... lo orientaron con un matiz completamente político. Lo que importaba para

<sup>15</sup> “*Conjunto* opina. Insurgencia teatral mexicana: CLETA” en *Conjunto*, núm. 16, abril-junio de 1973, p.33.

ellos era la política y no el teatro. Ellos dividían así: el teatro tiene que ser político, y nosotros decimos: el teatro antes de ser político es teatro”. Y acabaron de decepcionarse de este movimiento cuando vieron de qué se trataba el debate con el público: “Después de la función hubo un debate, una discusión y nos dimos cuenta que toda esta cosa que se había logrado en un principio era importantísima, pero, desgraciadamente no iba a llegar a ningún lado por el sectarismo de estas personas.”<sup>16</sup>

Dada esta situación, los grupos de teatro invitados terminaron por irse o alejarse paulatinamente del CLETA. De alguna manera, muchos de ellos encontraron otra alternativa en el Movimiento de Teatro Independiente que se dio alrededor de los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, donde algunos de estos artistas tuvieron oportunidad de presentar sus propuestas teatrales.

La respuesta de CLETA careció de autocrítica y sus miembros justificaron lo que sucedía argumentando que estos grupos preferían volver a “su élite preciosista” de un teatro profesional nacido de la falta de contacto con los sectores sociales marginados y que respondía a los esquemas de una cultura al servicio de esa misma élite.

Si bien los fundadores de CLETA vieron con buenos ojos el acercamiento de los artistas profesionales, quienes con su apoyo fortalecieron el movimiento, no lograron incorporarlos al proyecto de teatro popular que se estaba gestando. Esta actitud se puede corroborar en uno de los puntos del Primer Manifiesto de CLETA-UNAM en 1973: “que los alumnos y maestros de las escuelas especializadas conjuguen teoría y práctica con el fin de crear auténticos trabajadores de la cultura”.<sup>17</sup> Esta percepción radical despreciaba otros discursos que no consideraban el teatro popular como prioritario.

Los excesos que contaminaron ambas posturas se perciben de manera aún más clara en los planteamientos del grupo Mascarones después de su expulsión:

En esta primera etapa, numerosos grupos, personas de diferentes tendencias estéticas e ideológicas, se hicieron presentes en CLETA y con un entusiasmo digno de mejor destino, duraban una semana, quince días o un mes, para luego

<sup>16</sup> Marco Antonio Acosta, *op. cit.*

<sup>17</sup> Centro Mexicano de Teatros Rascuachis, *op. cit.*

alejarse, lo que da idea de su tambaleante ideología. Surgió el oportunismo que fue combatido por las posiciones serias de trabajo que se iban conformando en la naciente organización, que llevaba al arte a comprometerse con las luchas de los trabajadores, cuestionando a grupos y personas, que por un lado buscaban ganar prestigio, CLETA como escalón, o que al no coincidir con sus intereses personales las acciones y programas, acaban por retirarse. Por otro lado el radicalismo verbal enfermo se hizo presente, pero la práctica mostró la incapacidad de esos grupos, directores o artistas revolucionarios, que no se atrevían a sacrificar la comodidad de un local cerrado, para salir a las plazas o espacios abiertos donde están los sectores populares. Esto se combatió fuertemente porque reforzaba las actitudes de un teatro o arte de élite. Algunos grupos, aun cuando se atrevían a salir a la calle, por mero formalismo de cumplir con CLETA-UNAM, al confrontar su obra con el pueblo, que sí vive en la realidad concreta de nuestro país, su lenguaje y formas estéticas quedaban cuestionados ante la gente, ya que sus formas artificiales, colonizadas e intelectualoides, acabaron por resultar aburridas e inoperantes ya que estaban muy lejos de cumplir una función liberadora.<sup>18</sup>

El momento de mayor compromiso de los artistas profesionales que se acercaron al CLETA se dio con la puesta en escena de *Torquemada*, de Augusto Boal. Este montaje estaba propuesto como el segundo de Carlos Giménez en México y con su deportación había quedado inconcluso. Así que concluir el montaje se convirtió en un desafío y en una respuesta de solidaridad a la represión que había sufrido Giménez.

Para reconocer las motivaciones más profundas en el terreno artístico de estos artistas profesionales, la reflexión de Luisa Huertas, integrante del grupo *Torquemada*, es pertinente:

Actualmente se necesita un tipo de teatro específico. Una de las necesidades más grandes, es que esta manifestación llegue a todos los núcleos, que sea un arte popular que pueda proporcionar conocimiento, información y que forme conciencia, especialmente, que hable de los problemas actuales, que sea vigente.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> Estela Vaylón, “El teatro debe tratar problemas actuales y llegar al gran público. Por ahora es un espectáculo de élites, dice la actriz Luisa Huertas” en *El Día*, 6 de octubre de 1973, p. 16.

El testimonio de Luisa Huertas nos permite entender por qué los diversos, y a veces, hasta antagónicos sectores que constituyeron el CLETA se sentían identificados con una función social en el arte: llevar a los sectores populares, a través de sus actuaciones, no sólo distracción, sino conciencia del momento que vivían.

En este caso, al igual que en los anteriores, el trabajo del grupo *Torquemada* fue descalificado con criterios extraestéticos como era el hecho de que si los integrantes de este grupo participaban o no en otras actividades de organización del Centro Libre, además de las propias de la puesta. Sin embargo, en el artículo “*Torquemada: contra viento y marea*”, de Gerardo de la Torre, se narra, entre otras cosas, la asistencia del crítico a un ensayo de esta obra en donde presencié que:

A pocos días del estreno, todo el mundo —muchachos y muchachas ojerosos, fatigados, pero llenos de vitalidad— corren, se preocupan por pintar paredes, colocar luces, barrer camerinos, poner botones. Ensayan tarde, noche y madrugada, se critican y se autocritican, a veces se hacen pedazos. Y todavía tienen tiempo para platicar con un observador ocioso y desvelado.<sup>20</sup>

### *Torquemada*

Los integrantes de esta puesta en escena fueron Ramón Barragán, Felio Eliel, Gabriel Frago, Luisa Huertas, Juan Antonio Llanes, Julia Marichal, Enrique Muñoz, Mario Oropeza, Álvaro Ramírez, Pedro Sainz, Teresa Selma, Quirino Velasco, Eduardo Vigil y Jorge Wimer; música Enrique Ballesté y Eduardo Vigil; Alejandro Luna, escenógrafo, y Claudio Obregón, quien al inicio del montaje era parte de los actores, fueron los coordinadores y directores del montaje; la asistente de dirección fue María Crespo.

Claudio Obregón destaca su posición en esa época:

...en el periodo de 1970 a 1975 hice algunas películas más o menos importantes: *Reed, México insurgente; Actas de Marusia* y algunas otras películas del movi-

<sup>20</sup> Gerardo de la Torre, “*Torquemada: contra viento y marea*” en *El Nacional*, 18 de mayo de 1973.

miento cinematográfico echeverrista; además, en 1972 di clases en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes; en el 72 o 73 tomo parte activa en la creación del CLETA... dirigí *Torquemada* de Augusto Boal, precisamente para CLETA..., en 1974 ingreso al Partido Comunista, ese año hago unas tres obras sin mayor relevancia.<sup>21</sup>

El viernes 18 de mayo de 1973 se estrenó *Torquemada*, de Augusto Boal, en el Foro Isabelino y se mantuvo dos meses en temporada. La obra se refiere a los procedimientos de violencia y tortura de la dictadura brasileña. Juan Antonio Llanes, actor de la obra, da una idea de cómo se construyó: “cada uno de nosotros fue sugiriendo ideas, por ejemplo, la escena de ‘El salón de belleza’ no estaba en el original; los diálogos fueron escritos por las intérpretes Teresa Selma, Julia Marichal, Luisa Huertas, nosotros dirigimos la escena, además se cambiaron de orden otras escenas.”<sup>22</sup> Por la situación del montaje, los actores experimentaron dirigiéndose colectivamente, representaron cada uno varios papeles intercambiables. La escenografía también participó en la búsqueda de nuevas formas:

...gruesos barrotes rodean al público haciéndolo sentir la sensación de estar en una gran cárcel. Tratan de integrar a la audiencia, rodeándola con la acción y otras en medio de ella para entablar al final un debate que consideran esencial en su trabajo.<sup>23</sup>

La Asociación de Críticos y Cronistas de Teatro otorgó el premio de Mejor Grupo de Búsqueda de 1973 al grupo *Torquemada*, así como el reconocimiento a la mejor música para la misma obra. Estos premios fueron rechazados ya que ninguno de los componentes de esta asociación asistió a las funciones, “era ilógico otorgar un premio así”. Para Enrique Cisneros rechazar el premio fue un acto de coherencia, sostenido principalmente por Obregón y reconoce que:

<sup>21</sup> M.V. “Acudir a nuestras raíces prehispanicas. Entrevista con Claudio Obregón” en *Conjunto*, núm. 50, octubre- diciembre de 1981, pp.76-80.

<sup>22</sup> Leo, “En este año se hizo buen teatro en México: Juan Antonio Llanes” en *El Nacional*, 28 de diciembre de 1973, p. 16.

<sup>23</sup> Teresa Castro, “Teatro. El Teatro de Vanguardia” en *La Onda* suplemento dominical de *Novedades*, 24 de junio de 1973.

Claudio fue de los que pugnó porque el resto de Torquemada rechazara el premio... Este rechazo no lo hicieron por la libre, pues fue consultado con las incipientes instancias de la organización. En la premiación se leyó un documento donde preguntaban por qué habían sido premiados si la mayoría de los críticos no había ido a ver la obra. ¿Era casualidad que el premio se tuviera que compartir con otro que le dieron a Héctor Azar?<sup>24</sup>

Este montaje también fue llevado a Sudamérica, al Festival Teatral de Manizales, Colombia y al I Festival Internacional de Caracas. Al regreso de esta gira por Sudamérica el grupo Torquemada se desintegró y los artistas que lo conformaban se alejaron del CLETA.

### La participación de los estudiantes

Otro sector que es importante tener en cuenta para entender por qué adquirió fuerza el movimiento de CLETA es el de los estudiantes, quienes acudieron masivamente al foro Isabelino durante la puesta de Fantoche y apoyaron activamente el inicio de este movimiento. De los estudiantes de bachillerato y de algunas licenciaturas surgieron muchos activistas. Principalmente de los CCH's, preparatorias oficiales y populares, de las facultades de Economía, de Ciencias Políticas y Sociales y de Filosofía y Letras de la UNAM y de las escuelas del Politécnico. También se integraron profesores de estas escuelas. Muchas de estas personas estaban ligadas a diferentes tendencias ideológicas, o eran miembros del Partido Comunista Mexicano, el Partido Popular Socialista o de grupos maoístas y troskistas. No era extraña su presencia en este movimiento porque desde 1968, estos eran los componentes esenciales de las manifestaciones estudiantiles.

Los sucesos sangrientos de 1968 y 1971 golpearon a este sector que era uno de los más involucrados. Impotentes frente a las fuerzas represivas, muchos jóvenes canalizaron su necesidad de búsqueda por medio de diversas actividades: algunos se hicieron hippies, consumieron drogas, otros

<sup>24</sup> Enrique Cisneros, *Si me permiten actuar*, prólogo Alberto Hajar, México, CLETA, 1986, p.39.

integraron grupos de guerrilla, otros más asumieron una actitud política y algunos se dedicaron al arte de protesta.

Sin embargo, lo que no hay que creer es que esta actitud sólo tuviera una arista política; más bien la actividad artística que desarrollaron los jóvenes fue un reflejo de una sociedad urbanizada, plural e ilustrada de forma desigual, y sobre todo, inconforme y carente de medios para expresar sus puntos de vista.

Desde antes de que ocurrieran los sucesos sociales que marcaron la historia del país como un innegable parteaguas, algunos jóvenes estaban encauzados a las actividades artísticas por instituciones oficiales, que por lo común no se atrevían a experimentar y se limitaban a cumplir mínimamente la enseñanza de los clásicos. Tampoco era muy grande el número de jóvenes inscritos en estas instituciones. Se podría decir que en general había un letargo.

Este contexto empujó a los jóvenes de clase media, estudiantes del bachillerato y de educación superior, a buscar nuevas formas de expresarse porque enfrentaban unos férreos controles gubernamentales en los medios de comunicación, tanto impresos como televisivos. Algunos de estos jóvenes encontraron una propuesta de vida en el teatro.

Entre ellos, había grupos que lo que más les importaba era la política y no el teatro. En su caso, el teatro tenía que ser político porque sólo era un medio en su naciente lucha social. Se trata de quienes desarrollaban una actividad artística por placer y decidían pasar a representar un teatro de agitación y propaganda.

Por ejemplo, los integrantes del grupo Emiliano Zapata de la Preparatoria Popular fueron parte de la manifestación que en 1971 fue reprimida por los Halcones. Como respuesta, las nuevas obras que producen estuvieron marcadas por las experiencias vividas por los integrantes en el movimiento estudiantil, como antes lo habían sido *De Tlatelolco a Tlatelolco* y la creación de *Volveremos*, dos obras que nos ofrecen una idea de las búsquedas teatrales iniciadas en el año 69.

Rubén Dac, miembro entonces del grupo Emiliano Zapata, recuerda que su práctica teatral de entonces sólo era una actividad complementaria de sus estudios curriculares de bachillerato que se volvió un medio vital de denuncia:

En ese tiempo yo no comulgaba mucho con el teatro, en sentido de vocación, yo quería terminar la carrera... sin embargo, para definirme por el teatro político... pues fue la matanza del 10 de junio, porque yo estaba decidido a terminar la prepa en dos meses, exactamente era en junio, pues aquí yo digo *c'est fini* teatro y meterme a la carrera completamente. Se da la matanza, vemos a compañeros que caen. Y por primera vez te das cuenta: las autoridades mienten. Si antes, más o menos, como no habíamos vivido el 68, creías en las autoridades. Cuando te tocan a ti de cerca los cocolazos dices: No. Están mintiendo. Mintiendo completamente. Y se crea la obra del 10 de junio. Y participamos en la obra del 10 de junio, más por una cuestión emotiva, visceral. No era tanto por un teatro político de crear conciencia, sino [que] era una denuncia contra Echeverría, contra Martínez Domínguez y contra todas las autoridades mentirosas. Cada presentación era: Ellos están mintiendo, nosotros tenemos la verdad. Y se presentó con el repertorio todo el 71.<sup>25</sup>

Estos sucesos dejaron una huella imborrable entre muchos estudiantes que decidieron practicar el teatro como un medio de conciencia que habla de los problemas que ellos consideraban eran los de la gente marginada; son sectores juveniles que se sienten responsables de un arte con clara función social. De ahí la necesidad de agruparse para desarrollar una labor más efectiva.

### Los grupos de CLETA

No todos los jóvenes que se integraron al CLETA participaron del teatro, Por eso, se crearon diversos grupos. Muchos fueron creados para organizar y fortalecer al movimiento. Otros sí fueron grupos teatrales que en muchos casos tuvieron una vida efímera, sus integrantes saltaban de uno a otro. Pero igualmente hubo algunos que se consolidaron e incluso lograron generar propuestas artísticas y tener incidencia en las directrices de la organización. Entre estos grupos destacan La Azotea, La Raza, Laboratorio-Fantoche, Soldado Raso, La Antipastorela, Informe, La Calle y Teatro Nuevos Temas.

<sup>25</sup> Rubén Dac, integrante del grupo Mascarones en 1971, entrevista con Julio César López, 22 de junio de 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

## La Azotea

En marzo de 1973 surgió uno de los primeros grupos teatrales, La Azotea, organizado y formado por Arturo Gómez, “El Negro”, miembro de Mascarones. Sobre su conformación, Mercedes Nieto, integrante del mismo, rememora:

Era un grupo que se formó ahí mismo. Había muchachos actores que llegaron y que no se integraban a ningún grupo, ¿sí? Querían integrarse a grupos de los que ya estaban trabajando pero como no se podía porque pues sus necesidades de montaje estaban ya cubiertas, se decidieron a formar un grupo. Nos llamábamos La Azotea porque no había otro espacio para ensayar... En este grupo como actriz participé en una obra que se llamaba *La taravisión*. Nos dábamos cuenta de todas nuestras limitaciones. Llegaban muchas personas, sobre todo latinoamericanos, en ese tiempo en que la escalada militar estaba muy canija en el Cono Sur. Llegan muchachos argentinos, chilenos, expatriados, que tenían también la necesidad de expresarse y entre ellos llegó Modesto López. Él fue nuestro director en La Azotea y un muy buen director además. Ahí nos dimos cuenta también de que el teatro era otro mundo. Él era un actor y un director formado. Venía de una escuela. Cuando nos dirigió nos dimos cuenta de que nos hacía falta muchísimo, muchísimo.<sup>26</sup>

Este grupo participó en el Primer Encuentro Nacional por un Teatro Libre y para la Liberación Salvador Allende, en enero de 1974, en el Foro Isabelino. Presentaron *Los posesionarios*, creación colectiva; además de Actos campesinos, presentada con motivo de la Semana de Solidaridad con Bolivia. Participaron también como una de las 15 brigadas teatrales —organizadas y formadas por Mascarones— que hicieron presentaciones en calles, plazas, mercados, camiones y colonias, para dar a conocer la jornada de Solidaridad con Chile. Esta jornada culminó el domingo 4 de noviembre de 1973, en el estadio de prácticas de la Ciudad Universitaria. Con la ayuda de 35 organizaciones progresistas y de izquierda, reunieron 12 000 espectadores y los fondos recaudados fueron entregados a la resistencia chilena.

<sup>26</sup> Mercedes Nieto Pérez, integrante de CLETA, entrevista con Julio César López, junio, 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

## La Raza

Formado en 1973 no logró consolidarse. Representó *La huelga*, de Jaime Barbin, bajo la dirección y actuación de Luis Cisneros —según su currículum, aunque un calendario de presentaciones del Primer Encuentro Nacional consigna a Modesto López como director. También participó en las brigadas de solidaridad con Bolivia y Chile.

Otro montaje fue *Soldados* donde Mercedes Nieto, integrante de ambos grupos, participó en la dirección de este texto resultado de la creación colectiva del grupo Teatro Experimental de Cali (TEC), Colombia. Sobre la dinámica de estos grupos, la propia Mercedes aclara:

Se fueron formando más bien como satélites de los grupos grandes. En ese tiempo nosotros lo que queríamos eran técnicas, maestros y aprender realmente el arte, saber cómo movernos en un escenario. Y encontrábamos que los grupos por su misma dinámica, que era tan rápida y tan urgente no nos estaban preparando. Entonces más bien fue una situación de autogestión. Los grupos hacíamos teatro porque queríamos hacer teatro, pero había muy poca dirección. Sabíamos que queríamos romper una estructura social que nos ahogaba, que no nos daba un espacio de expresión. Esta estructura que queríamos romper no era solamente a nivel político porque nuestra formación era muy incipiente. Más bien era querer romper un esquema familiar, social, un escape para muchos.<sup>27</sup>

Para Abraham Vidales, la formación de estos grupos respondía a que:

Había una actividad muy dinámica dentro del Foro, que en ocasiones se terminaba una obra y después se tenía que tener otra para meterla en temporada. En algunas ocasiones los grupos no tenían el tiempo suficiente como para crear un nuevo montaje. Sus mismos compromisos que ya traían les impedían meterse en temporada. Otros no tenían una obra de calidad, por eso se montaron muchas obras, que sí tenían una calidad y estructura específicas, una fuerza política, teatral, artística. Se planteaba retomar esas obras, montarlas para estar en temporada de un mes, dos meses, dentro del Foro y después cambiarla por otra, cuando

<sup>27</sup> *Idem.*

regresaba uno de los grupos fuertes a hacer sus montajes tradicionales que ya traían cada grupo bien cimentados.<sup>28</sup>

### *Antipastorela*

En varios casos, el nombre del grupo y de la puesta en escena coincidía porque se creaban sólo con ese fin. Para ello existía la figura del “comodín”, que era justamente el prestar una persona de un grupo determinado para que se integrara a otro grupo, que ayudara al trabajo, a la dinámica del grupo. La integración de un grupo con actores de otros grupos y sólo para un montaje es el caso de La antipastorela. Abraham Vidales, resume estas situaciones:

No tenían mucho trabajo en relación a sus montajes o no les hacía falta algún compañero que podía ser cubierto por otros y entonces se formaban grupos para un trabajo específico. Caso concreto, la pastorela, aunque me parece que también fue la de *Extraños seres de otros mundos* donde también participaron diferentes personas de diferentes grupos (...) se formaba la obra, se presentaba, tenía su temporada y ya se volvían a reintegrar a sus grupos.<sup>29</sup>

Mercedes Nieto recuerda otros casos donde la misma dinámica de teatro los llevaba a conformar grupos express:

Había por ejemplo un director que planteaba cierto trabajo y necesitaba determinada cantidad de gente. Entonces preguntaba “¿Y qué te parece, te integras?”, “Pues sí”. Así sin formar parte del grupo pero estábamos dentro del montaje. Así hicimos muchas obras de teatro infantil, teatro de títeres, o sea, nos movíamos en muchos niveles pero no había un grupo determinado, sino que nos juntábamos para hacer determinado trabajo. O una gira, qué se yo, que necesitábamos de repente: “Oye, que esta compañera no puede, ¿cómo ves, te integras?”, “Sí,

<sup>28</sup> Abraham Vidales, integrante de CLETA, entrevista con Julio César López, junio, 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

<sup>29</sup> *Idem.*

sí, sí” y estábamos ya en este trabajo pero no formábamos de hecho parte del grupo. Los grupos estaban muy definidos.<sup>30</sup>

El desarrollo de esta obra no fue diferente, según se puede confirmar en la entrevista que hace Maruca González al autor y director de ese montaje, Antonio Herrero, Tonino, uno de los actores de Fantoche:

...el desarrollo de la gente se inició con el proceso de selección natural. Fueron dos meses (aproximadamente 10 horas semanales) en las cuales el trabajo determinó a la gente que quería y podía participar, y se eliminó a aquella que no cumplía con las condiciones mínimas que el trabajo requería. Ésta fue una primera etapa, en la segunda el grupo que quedó tuvo un desarrollo y se reflejó en el aprovechamiento del método. También creo que en el trabajo teatral se ve el desarrollo de la forma y el fondo. Por ejemplo: en el grupo hay gentes que han desarrollado más la forma [de la] expresión corporal que el fondo (mensaje, palabras de su personaje) y también lo opuesto, compañeros que dan bien su mensaje, voz, dicción, volumen, pero que no tienen expresión corporal.<sup>31</sup>

Arturo, otro de los integrantes del grupo, afirmó:

...ha sido una buena experiencia que nos ha servido para tratar de conocernos un poco más; para realizar un trabajo tan importante como éste debemos tener conocimiento de las cosas que piensan nuestros compañeros de trabajo, como dijo Tonino hubo que decidir cosas y sanear el grupo. La forma en que entendemos el teatro y lo que representa para cada uno de nosotros, tendría que ser cuidadosamente revisado, tanto como para los que piensan seguir haciendo teatro como por los que no, para que les sirva en sus otras actividades como experiencia y que efectivamente nos haga cambiar algunas de nuestras actitudes.<sup>32</sup>

Con esta obra, además de presentarse en el Foro Isabelino, el grupo hizo una gira que los dejó satisfechos: “en Milpa Alta los campesinos nos acep-

<sup>30</sup> Mercedes Nieto Pérez, *op. cit.*

<sup>31</sup> Maruca González, “Entrevista con los pastorelos” en *Chido*, núms. 15 y 16, enero de 1980, p. 14.

<sup>32</sup> *Íbid.*

taron bien y nos estimularon. El público siempre nos aporta algo. Es el que nos ve y nos enseña qué tan didáctico y claro es nuestro trabajo.”<sup>33</sup>

Abraham Vidales, recuerda haber sido el Diablo:

Traía nada más unos cuernos. La esposa de Tonino, era la virgen; Tonino era Belcebú. En la obra se acusaba a Santa Clos y el Diablo era el revolucionario, era el rojo, era el político. Y la Virgen decía, “No, es que tú eres un mentiroso. No puedo creer. Pero mira ese gordo, que anda ahí riéndose, está transando con la Navidad está haciendo esto, está haciendo lo otro. No, no, no te puedo creer a ti porque tú eres el Diablo y tú dices muchas mentiras”. O sea, situaciones de ésas, diferentes obras que nos prestábamos o que nos integrábamos momentáneamente para determinados montajes. La *Antipastorela* se creó cuando se venía diciembre y no había una obra que pudiera sostener el Foro Isabelino en ese momento.<sup>34</sup>

### *Soldado Raso*

Otro montaje similar fue *Soldado raso*, dirigido por Abraham Vidales junto con Mireya Vidales, su hermana. Abraham además fue el soldado, La Muerte era Fernando Morales, pareja entonces de Mireya.

### Grupo Informe

También se formó en 1973, en la gira por Sudamérica. En Panamá, Enrique Ballesté, Tonino, Lilia Rubio y Adrián Matheus, integraron el grupo Informe con los cineastas Leo Gabriel y Adrián Carrasco. Después de presentarse en Manizales y Caracas siguieron hacia el sur, hasta Argentina.

Uno de los fundadores, Leo Gabriel, de origen austriaco, señaló en entrevista:

El grupo Informe regresa y reside en Cuernavaca. Fue muy importante porque nosotros nos relacionamos aquí con los teatros independientes y Armando

<sup>33</sup> *Íbid.*

<sup>34</sup> Abraham Vidales, *op. cit.*

Soriano con los campesinos. Nosotros siempre estábamos, digamos, identificados más con las luchas políticas directas. Como surgimos a través de esta gira que nos permitió conocer los procesos revolucionarios que existieron en muchas partes, por ejemplo Argentina, en aquel entonces, después los reprimieron a casi todos y triunfó nada más Nicaragua, pero como procesos sí se siguieron y en esto nos identificamos.<sup>35</sup>

Entre los eventos en que participaron estuvieron el II Encuentro Nacional de Teatro que se desarrolló en San Luis Potosí, en 1975, y en el Primer Festival de Teatro Popular de Nueva York. En la minuta de las Conclusiones de la Reunión Nacional, celebrada en San Luis Potosí, los días 3 y 4 de junio de 1976, se informa de la desaparición del grupo y del acuerdo que responsabiliza al grupo Los Mugrosos, de Morelos, del cuidado del material cinematográfico del grupo Informe.

### Grupo Katarsis

Es un ejemplo de los grupos ya conformados que se acercaron a CLETA buscando espacios escénicos dónde representar sus propuestas. Su participación se encuentra registrada en el calendario de presentaciones del Primer Encuentro Nacional por un Teatro Libre y para la Liberación Salvador Allende, realizado en enero de 1974. Ahí presentó las obras *Hambre*, collage de creación colectiva, bajo la dirección de Benjamín Paz Muñoz y *La pancarta*, de Jorge Díaz, con dirección de Arturo Reyes Patiño.

El grupo se había formado en el segundo semestre del 69 con elementos jóvenes de la ciudad de México que compartían su labor entre el teatro, los estudios y el trabajo. Su objetivo inicial respondía a una inquietud primaria: la interrelación social y cultural entre jóvenes. Luego pasaron a trabajar también con un sector mucho más amplio y significativo políticamente hablando, el sector popular. Es decir vieron y se plantearon la necesidad de hacer un teatro que respondiera a las necesidades culturales, sociales y políticas de los sectores marginados de la población. En un prin-

<sup>35</sup> Leo Gabriel, fundador del grupo Informe, entrevista con Julio César López, agosto de 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

cipio trabajaron con obras de autores famosos, con obras de la dramaturgia universal, por ejemplo *El rey se muere* de Ionesco, a la que aplicaron sus estudios sobre Stanislavski y Meyerhold, entre otros.

Posteriormente entendieron la necesidad de estudiar la realidad latinoamericana como temática de su teatro. En un principio, ellos mismos se encargaban de buscar los lugares en donde se llevaran a cabo sus presentaciones.

Partimos de una inconformidad con el sistema, entonces es cuando se une a la gente y decide hacer algo por ella. Cuando se vive en un sistema aperturista como el nuestro, que no convence aunque se esfuerce en embaucar a todos tratando de dar una imagen distinta de lo que es en sí mismo, uno rechaza todo eso y nace la inquietud y la necesidad como hombre y como ente social. Estamos también contra el teatro oficialista, burgués, un teatro que adormece, un teatro de vedettes y súper estrellas.<sup>36</sup>

#### ENCB-Teatro, Teatro La Calle y Teatro Nuevos Temas

ENCB-Teatro, grupo de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas, fue un grupo estudiantil del Politécnico que llegó a CLETA ya conformado y se reagrupó varias veces, bajo diferentes nombres, en la medida que no todos sus integrantes estuvieron de acuerdo en comprometerse a fondo con el movimiento.

ENCB-Teatro funcionó, de 1969 a 1973, bajo la dirección fundamentalmente de Roberto Galván Ruiz; en septiembre de este último año se integró a CLETA y unos meses más tarde se transformó en el grupo La Calle. Después de su participación en el Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano y Quinto Festival de los Teatros Chicanos desapareció y algunos de sus integrantes se reagruparon como Teatro Nuevos Temas (TNT). Bajo los dos últimos nombres, el grupo realizó giras; con el primero por colonias populares del D.F., así como por Michoacán, Estado de México, Guerrero, Puebla y Oaxaca, entre otros. Y con el segundo, con obras de creación colectiva, principalmente por San Luis Potosí, Jalisco, Aguascalientes, Nayarit,

<sup>36</sup> “Entrevista al grupo Katarsis” en *Tía CLETA*, núm. 8, julio de 1974, pp. 20 y 21.

Sinaloa, Sonora, Baja California, Michoacán, Guerrero, Morelos, Estado de México e Hidalgo, entre otros, hasta que desapareció en 1975.

Durante las tres etapas del grupo se afirmó la presencia de Felipe Galván, quien actuaba, escribía y dirigía en todas ellas con diferentes niveles de responsabilidad. En 1972, Galván dirigió además un grupo de teatro comunitario popular en la colonia Pantitlán, llamado Crepúsculo.

Los primeros antecedentes del grupo ENCB datan de 1971, cuando trabajábamos obras tradicionales, con las cuales el grupo tuvo sus primeras experiencias. Un ejemplo de este tipo de trabajo dentro de esta etapa fue *Calígula* de Albert Camus. [...] Mientras nosotros vivíamos enmarcados en un teatro tradicional (o más propiamente teatro elitista), nuestro país vivía un proceso artístico renovador que empezó a influir en el grupo. Así, en enero de 1973, el grupo de la ENCB inició una segunda etapa en la que se empezó a buscar una identidad social con el trabajo. La segunda etapa se inició con el montaje de una obra ya escrita: *Pic-nic en campaña* de Fernando Arrabal. El estudio del autor nos llevó a descubrir un documento suyo, dirigido al dictador Francisco Franco. Por voluntad propia, Arrabal se exilió en Francia desde el triunfo de Franco en 1938. Basados en este documento, el grupo adaptó y montó su segundo trabajo, que es a la vez su primer acercamiento al Teatro Documento: *Carta a Franco*. Posteriormente, ya como miembros de CLETA-UNAM, montamos el tercer trabajo del grupo: *Documento latinoamericano*, el cual fue producto del grupo Crepúsculo.<sup>37</sup>

*Documento latinoamericano* es una de las primeras obras que escribió y montó Felipe Galván. Él recuerda que Mariano Leyva, director del grupo Mascarones:

Nos invitó en la Prepa Popular... y nos metimos en la aventura que se concretó con CCH Oriente... Con el grupo Crepúsculo, de la Pantitlán, escribimos *Documento latinoamericano*, y a la hora que nos íbamos a presentar estalló la huelga universitaria y ya no lo presentamos. Lo retomamos tiempo después,

<sup>37</sup> “Grupo La Calle (CLETA – ENCB)” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, p. 9.

ya en CLETA. No con el grupo Crepúsculo sino fue el grupo La Calle quien la representó.<sup>38</sup>

En los grupos ENCB-Teatro y La Calle, también participó Eduardo González, “El Lobo”, integrante en el reparto de *Documento latinoamericano*, puesta en el Foro Isabelino en 1973. Más adelante, en el Quinto Festival de los Teatros Chicanos, el montaje en el que participó con La Calle fue *Espíritu araucano*, obra que hace referencia a la situación política en Chile. Finalmente El Lobo salió de este grupo y formó otros.

Abraham Vidales, uno de los actores comodines que también fue parte del grupo La Calle, realizó en esa época otros trabajos y su llegada a este grupo fue a través de varias peripecias:

Me habían pedido que apoyara o que dirigiera un grupo de enfermeras que querían montar *La madre* de Bertolt Brecht. Esa decisión me llevó a apoyar al grupo de Enfermería del Politécnico en esta obra. Y estuvimos trabajando durante el Quinto Festival y montamos la obra, nos quedó muy bien. La única situación fue que los papeles masculinos salían muy femeninos, con voces muy chillonas. Por más que tratamos de modificar, de modular la voz, era muy poco el tiempo que teníamos para eso. Y viendo mi trabajo y estando cerca del Politécnico, Enfermería estaba a un lado de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas, en alguna ocasión, sabiendo de mi participación también en Mascarones y lo que estaba haciendo yo en CLETA, Felipe Galván me llama y me pide que me integre al grupo de ellos, ENCB. Yo le dije que todavía pertenecía al grupo Mascarones. Cuando termina el Quinto Festival, el Foro se queda vacío porque no hay obra teatral que presentar, porque todos salen a buscar dinero. Se mete el grupo de las enfermeras y sostenemos el Foro Isabelino durante un mes y medio. Lo sostenemos con la obra que se había montado, *La madre*. Pero las enfermeras eran un grupo de niñas que pues... su carrera era lo importante, el teatro era nada más una pantalla, un relax, una manera de distraerse.

Después de eso me integro al grupo La Calle, al de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas. El que se puso, que se denominaba La Calle. Ante CLETA era el grupo La Calle. Ahí lo que pasa es que Roberto Galván, era el director del

<sup>38</sup> Felipe Galván, integrante del grupo Teatro Nuevos Temas, entrevista con Julio César López, marzo de 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

grupo, él cobraba por dar clases de teatro al Politécnico. Él les cobraba un sueldo por dirigir y Felipe Galván lo influyó para que el grupo se integrara al CLETA y participara políticamente. Había dos o tres gentes, salvables, políticamente hablando, entre ellos estaban “El Lobo”, Eduardo González, Felipe Galván, Sara, que posteriormente se integró al grupo Zero, Marielena Torres y Genoveva Ramírez. Se salieron después porque el grupo no les aportaba lo suficiente. Yo ahí conocí a Marielena Torres, que fue con quien me casé posteriormente. Pero, la intención del grupo era poner obras como *El juego que todos jugamos* que en ese momento hacía una especie de revolución teatral y no, no era lo que estábamos acostumbrados a hacer en CLETA.<sup>39</sup>

También recuerda que en el grupo La Calle montó *La muerte tiene permiso*, que es una adaptación del cuento de Edmundo Valadés y que no tenían problema de autor porque Genoveva, la hija del autor estaba trabajando con ellos.

Uno de los últimos actos que vivió el grupo La Calle como tal, antes de que desapareciera, tuvo que ver con la agresión y represión policíaca que sufrieron dos compañeras integrantes de este grupo. Así se notificó en un informe fechado en septiembre de 1974, donde se especificó:

El día 23 de agosto pasado, un grupo de investigadores de la policía detuvieron a las compañeras María Magdalena Hernández y Cristina Pimentel, del grupo La Calle, perteneciente a nuestra organización; así como al compañero Gonzalo Rivero, representante de la Federación Nacional de Teatro Popular del Perú. Este último, quien viniera a México representando a su organización ante el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano, recientemente llevado a cabo por CLETA-UNAM y TENAZ. Ambas compañeras fueron fichadas e interrogadas, posteriormente dejadas en libertad, mientras que el compañero peruano, después de haber permanecido cuatro días incomunicado fue deportado del país so pretexto de no tener en regla sus papeles migratorios. La mencionada agresión fue originada debido a la demanda que la Universidad Nacional Autónoma de México hiciera en contra de Luis Cisneros y Fernando Leyva, por daños en la Casa del Lago. Éste no ha sido más que un pretexto legal

<sup>39</sup> Abraham Vidales, *op. cit.*

utilizado por la Universidad para alterar nuestro trabajo y presionar a nuestra organización a dejar su lugar de trabajo y sede.<sup>40</sup>

Luego, de 1974 a 1975, el grupo se refundó como Teatro Nuevos Temas (TNT). Felipe Galván evoca cuando junto “con Carlos Escobar, y nuestro hoy indigente amigo ‘El Gato’, entre los tres fundamos el TNT, donde practicamos la creación colectiva, en varias obras que luego nos sirvieron para irnos de gira por varias partes de la República, iniciando con la escritura de *Mexicanos al grito de guerra*”.<sup>41</sup> Aunque también presentaron obras de autor como *Mínimo quiere saber*, obra teatral de Enrique Ballesté. Esta obra fue montada de octubre a noviembre del 74, en el Foro Isabelino. En este grupo también participó Fernando Morales, actor que estuvo en *Fantoche* y en varios grupos más.

*Mínimo quiere saber* pertenecía a las expresiones de teatro comprometido, o politizado, en que se denunciaban vicios del sistema social establecido. La esencia del argumento, que fue una adaptación del grupo, es la confrontación de las clases populares con las sociedades elitistas de la cultura, la ciencia y el dinero. Carmen Tapia, del periódico *El Universal*, señaló que: “los clanes formados alrededor de todos los bienes materiales conforman una muralla de egoísmo y ambiciones que incomunica a los mínimos, a todos los que no saben, que no tienen alcances de ninguna especie”.<sup>42</sup>

La obra gira en torno a tres personajes: Mínimo, un oscuro policía; Zotopek, y el científico Einstein. En acción que salta temporalmente, Zotopek (Víctor) y Einstein (Felipe), un célebre jugador de fútbol y un científico, representaban a los niños y al mismo tiempo a los adultos de la clase social alta (los elitistas); Mínimo (Carlos) representaba a las mayorías débiles, “sin alcances, vencido por la fuerza de los que tienen la razón del poder”. Los actores, según Carmen Tapia: “interpretan en un tono bufonesco, desbordado a la manera de una pista de circo, los diálogos de su propia

<sup>40</sup> “Injusta detención de un actor, se queja CLETA” en *Excélsior*, sec. B, 26 de agosto de 1974.

<sup>41</sup> Felipe Galván, *op. cit.*

<sup>42</sup> Carmen Tapia, “*Mínimo quiere saber*: un teatro de búsqueda” en *El Universal*, 2a. sec., 2 de noviembre de 1974, pp. 4 y 7.

inventiva, mezclados con los textos de la obra original, en ocasiones estableciendo diálogo con el público”.<sup>43</sup>

### Grupo Laboratorio-Fantoche

Este grupo se formó con la intención de investigar y experimentar, al inicio con algunos de los jóvenes que se habían acercado al centro y más tarde con el apoyo de los integrantes del grupo Fantoche, quienes después de andar de viaje por Sudamérica (Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú), venían también con la disposición de hacer trabajo teatral experimental. Otros de los miembros del reparto original se habían integrado al grupo Informe durante la gira.

Mercedes Nieto, una de las jóvenes participantes, considera que:

...tratábamos de aprender más. Creamos un grupo, el Laboratorio de teatro, en el que trabajamos como tres años, con las mismas personas de las que habían hecho sus solicitudes y que querían integrarse al teatro. Los llamamos, llegaron varios que eran de Bellas Artes, otros de la ANDA, muchachos todos, y cada uno estaba ahí aportando las diferentes técnicas y todo lo que estaban aprendiendo en sus escuelas. De momento llegamos a ser en el laboratorio como quince o dieciséis personas, todos ellos tomando técnicas de biomecánica, de ejercicios de improvisación, de todo, tratábamos de darnos a nosotros mismos una formación teatral. Pero también nos interesaba mucho la cuestión política.<sup>44</sup>

Mientras que en un boletín informativo, se apunta:

Empezamos nuestro trabajo con técnica de expresión corporal basada en Grotowsky, así como intentos de psicodrama. Pretendíamos crear en la gente, cuyo trabajo es la cultura, en especial el teatro, la conciencia de que la herramienta básica de su trabajo es el cuerpo, el gesto antes que la palabra, queríamos transmitir un mensaje de concientización de la realidad que nos rodeaba y preocupaba.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Mercedes Nieto Pérez, *op. cit.*

<sup>45</sup> “Grupo Laboratorio” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, p.7.

Antonio Sámano, otro de los integrantes del Laboratorio, puntualizó:

Enrique Ballesté, que acaba de regresar de su gira por Latinoamérica con el grupo Fantoche, viene y se acerca al Laboratorio. Entonces, en ese momento nosotros éramos como unos 10, 12 elementos que estábamos trabajando una obra que ni recuerdo cómo se llamaba. El primer montaje que hicimos fue *Crucificado*. Luego se cambió el nombre por Laboratorio-Fantoche. Ahí estaba Luis Cisneros, Mario Galindo, Enrique, Tonino, de los que son más conocidos, estaba mi compadre Williams El Pataloca, y Carlos Cruz, Sergio El Cámara que todavía anda por ahí, y algunos otros elementos que no recuerdo.<sup>46</sup>

Y más adelante, agrega: “[El] propósito era continuar en la investigación dramática para así lograr obtener un canal de comunicación claro, objetivo y artístico a la vez, con el cual podamos ayudar a concientizar a nuestros pueblos”.<sup>47</sup>

*El crucificado*, de Carlos Solórzano, escrita en 1958 y segunda puesta en escena de este grupo, trataba según Margarita Ruiz Regalado, de:

...un grupo de hombres del campo que escenifican la Pasión de Cristo un Viernes Santo. El campesino que representa a Jesucristo resulta verdaderamente crucificado, por hombres totalmente embrutecidos de ignorancia. Piensan que las cosas son así porque está escrito, pero no saben dónde. Bajo los efectos del alcohol olvidan el trabajo, olvidan sus necesidades, llegan a vivir la fantasía como si fuera realidad. Y es así porque la religión actúa sobre el hombre de manera alucinante y es el principal medio con que cuentan los explotadores para someter al pueblo. El autor nos enfrenta una vez más al hombre americano, narcotizado por la religión y el miedo. Solórzano no requiere de la utilización de vocabulario obsceno, expresiones vulgares ni escenas grotescas. Su crueldad es completamente intelectual, pero no deja de ser comprensible para cualquier tipo de público... No escribe un teatro panfletario sino partidario: su postura es junto a los hombres americanos, sus personajes son casi siempre los indios y mestizos que integran la mayor parte de la población centroamericana conti-

<sup>46</sup> Antonio Sámano, integrante del grupo Zumbón, entrevista con Julio César López, mayo de 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

<sup>47</sup> *Idem*.

nental... Es un autor reconocido internacionalmente. Hombre de gran cultura y sensibilidad, ha sabido captar muy bien el fondo trágico que se oculta tras las costumbres tradicionales, bañadas en guitarras y tequila.<sup>48</sup>

### Grupo Teatro Infantil

Presentó *La hormiga*, original de Jaime Silva. El grupo estaba integrado por Antonio del Rello, Patricia Reyna, Eduardo Reyna, Jaime Rogerio, Mireya Vidales, Víctor López, Fernando Morales, Miguel Yedra y Mayra Rojas.

Respecto a *La hormiga*, Juan Miguel de Mora escribió que los problemas que presentaba:

...son humanos, pero se desarrollan entre insectos, con música y canciones. Hay un grillo malo, unas hormiguitas buenas, catarinitas, gusanos, escarabajos y otros. El grillo quiere aprovecharse del trabajo de las hormigas mientras recibe a su amigo el escarabajo. Pero grillo y escarabajo son sordos, lo cual da lugar a situaciones cómicas, las que los niños celebran con grandes risas. La participación infantil se vuelve parte misma de la obra cuando los espectadores hablan a gritos al sordo grillo, para que sepa que alguien toca en su puerta y otras cosas.<sup>49</sup>

En la valoración que el crítico hizo de esta obra destaca: “Lo más agradable fue la enorme cantidad de niños que acudieron a presenciarlo, la mayoría de ellos solos” y más adelante destaca: “sin aristas ni dolores ni problemas capaces de preocupar a los menores.”<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Margarita Ruíz Regalado, “Cuatro obras de Carlos Solórzano” en *Conjunto*, núm. 17, julio-septiembre de 1973, pp. 107-109.

<sup>49</sup> Juan Miguel de Mora, “Butaca 13. *La hormiga*” en *El Heraldo de México*, sec. C, 5 de marzo de 1974, p. 6.

<sup>50</sup> *Idem*.

## Otras actividades de CLETA

También, en los dos primeros años de CLETA, fue alentador para sus integrantes advertir que el público siguió sus actividades y acudió a sus locales y espectáculos, pues mostraba interés por una actividad artística, que de alguna manera, se pronunciaba sobre la vida que se vivía entonces.

Las programaciones teatrales alternaron con representaciones de ballet y recitales de música y de poesía, funciones de cine, exposiciones de carteles.

La conformación disímbola del CLETA, lo mismo con muralistas, cantantes del folclor y de música de protesta y latinoamericana, poetas, cineastas, conferencistas, teatreros con desarrollos artísticos disparejos, artistas internacionales, grupos chicanos —que fueron interesantes descubrimientos para el público mexicano—, así como la realización de funciones de marionetas dedicadas especialmente a los niños, pantomimas, festivales culturales con fines políticos altruistas, y una que otra airada declaración denunciando las presiones, conformaron una programación frecuentemente caótica durante sus dos primeros años de existencia.

Entre los artistas y grupos que estuvieron presentes destacan: el Taller Coreográfico de la UNAM bajo la dirección de Gloria Contreras; la soprano Gloria Zúñiga; Juan José Calatayud, gran músico cuyo prestigio como intérprete y creador llenaba los auditorios donde se presentaba; el Cuarteto Mexicano de Cuerdas de la UNAM; el Coro de la Facultad de Ciencias de la UNAM; el Grupo de Teatro Experimental Colombiano que presentó la obra *Génesis*, creación colectiva; el grupo de Música del Cuerpo, que presentó sus conciertos de multimedia con la sala llena; el grupo de jazz Sun Ra, que fue un éxito total en medio de una juventud entusiasta; el conjunto venezolano Guaraguao, quienes además se presentaron en la televisión y otros lugares.

Cabe mencionar que los grupos de la UNAM, pertenecientes a su Dirección de Difusión Cultural, que se presentaron como parte de la programación de CLETA venían confrontando diferentes problemas. Por ejemplo, en el coro, el STEUNAM amagó con irse a paro si no removían a su director, Luis Berber, con quien tuvo problemas Gloria Zúñiga; o, el problema del Taller Coreográfico, al que le habían reducido el presupuesto y pretendían las autoridades desconocer cualquier vínculo laboral con la UNAM.

De estos grupos, sólo el Taller Coreográfico continuó presentándose en el Foro Isabelino, cerca de un año; pues además de participar en homenajes

a Picasso, sus integrantes impartieron en su “estudio” un Seminario de Iniciación a la Danza, donde participaron estudiantes de arte dramático, de la Escuela de Arquitectura, así como varios grupos artísticos de CLETA, el de la Música del Cuerpo del Conservatorio y el del Escenario del Arte de Coyoacán, “quienes toman diariamente clases de ‘controlología’ (una técnica desarrollada por Gloria Contreras, que permite la fortaleza y flexibilidad de cada una de las partes del cuerpo y su utilización en la escena).” Sin embargo, el Taller Coreográfico siempre mantuvo su independencia de CLETA e incluso se presentó paralelamente en diversos foros institucionales y en el Foro Isabelino, sin ningún problema.

### Jornadas de Solidaridad

Una actitud particular, compartida por el gobierno de Luis Echeverría y por el CLETA, fue la solidaridad con los pueblos de América que sufrieron intervenciones, amenazas y estallidos sociales durante los años setenta. En las acciones frente a la situación vulnerable de los países latinoamericanos confluyeron una tradición de solidaridad de la política exterior mexicana con la politización de la vida universitaria; quizás el único espacio de coincidencia entre dos enemigos irreconciliables.

Así fue en los casos de Cuba, República Dominicana, Nicaragua, Bolivia, El Salvador, Argentina, Uruguay y particularmente de Chile, situación que generó incluso algo inimaginable, el desarrollo de actividades conjuntas entre el gobierno mexicano y el CLETA. Inimaginable si pensamos en el contexto de irrupción del movimiento cultural y en que, tiempo más tarde, la organización de eventos como el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro y el Quinto Festival de los Teatros Chicanos, en donde una parte del CLETA buscó el apoyo gubernamental, dividió a los miembros del movimiento e incluso le costó la expulsión al grupo Mascarones.

Sin duda, en la simpatía de los universitarios por esa política exterior mexicana jugaba un papel importante el hecho de que una parte significativa del exilio español, chileno y argentino, se ligó de inmediato con la UNAM pues estaba constituida por intelectuales, artistas y profesores.

### Solidaridad con Cuba

El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística organizó una Semana cultural de solidaridad con el pueblo cubano, para conmemorar el XX aniversario del asalto al cuartel Moncada —inicio de la Revolución Cubana—, del 22 al 29 de julio de 1973 en el Foro Isabelino.

Las actividades presentadas fueron una exposición de carteles cubanos y un festival de poesía, teatro y canción revolucionaria y social con León Chávez Texeiro, Julio Solórzano, Juan Alejandro, Missael, el grupo Mascarones y el grupo ACRA. Mascarones presentó un espectáculo de poesía negra y el grupo ACRA de poesía revolucionaria; las obras de teatro fueron *Soldado raso* y *Revolución*. También se exhibieron el cortometraje *Nosotros venceremos* y las películas *Aquí Bolivia, la hora de los generales* —que fue un estreno— y *Del Escambray al campesino*.

### Solidaridad con Nicaragua

Del domingo 24 de noviembre al primero de diciembre de 1974 se realizó una Jornada Cultural de Solidaridad con el pueblo nicaragüense, simultáneamente en el Foro Isabelino, la Casa del Lago y en distintos auditorios de la Universidad, así como en barrios populares; con la que se denunció la represión somocista y se pidió la liberación de los presos políticos de aquel país.

La inauguración se realizó en el Foro Abierto de la Casa del Lago, con la participación del escritor Juan de la Cabada. También incluyó sesiones de música, poesía, teatro y mesas redondas. Participaron cantantes como Judith Reyes, Mario Orozco Rivera y Texeiro, Pucho Toledo, Carlos Mejía Godoy, José de Molina, Ñancahuazu, Tepeyolotly y poetas como Thelma Nava, Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Eraclio Zepeda, Ernesto Mejía Sánchez, Otto Raúl Hernández, Joaquín Sánchez Mc Gregor y Francisco de Asís Fernández; y los grupos TNT (Teatro Nuevos Temas) y Nakos, quienes clausuraron la Jornada en el mismo foro.

En la UNAM se presentaron, entre otros espacios, en el Auditorio Che Guevara, con un acto político musical con la participación de Antar y Margarita, Tecuicanime, Carlos Mejía Godoy, Mario Orozco Rivera, Texeiro, Nakos, Ñancahuazu, Tepeyolotly y Judith Reyes.

## Solidaridad con Chile

CLETA programó cinco días de actividades artísticas y culturales como una forma de expresar su solidaridad con Chile, del 25 al 29 de febrero de 1973.

El domingo 25 la jornada se inauguró en la Casa del Lago, con un espectáculo de canciones, poesía y teatro latinoamericano, con la intervención de Chabuca Granda, Juan Alejandro, José Carlos, Mario Orozco Rivera, Julia Marichal, Antar y Margarita, Judith Reyes, Mario Ávila, Claudio Obregón, los grupos Los Nakos, Matlatzintlas, Peña Tecuicanime, Nopalera, el grupo On" Tá, Los Folkloristas, que entonaron melodías de toda Latinoamérica; los Mascarones cantaron las melodías Ni chicha ni lemonada y Vamos subiendo la cuesta, dedicadas al pueblo chileno; y el grupo Fantoche hizo una actuación con el poema *Peleas y Melisanda* de Pablo Neruda. Ante un numeroso auditorio —según la prensa—, en un evento que duró gran parte del día.

Más tarde el mismo domingo, se presentaron una exposición de carteles alusivos a la problemática latinoamericana, y en el Foro Isabelino, los grupos Fantoche y Examen con la obra *Examen Tlatelolco*.

El lunes 26, en el Foro Isabelino se llevaron a cabo las siguientes actividades: cine club con una película y un corto alusivo a la situación de Chile; un recital poético; y se presentó el grupo independiente del CCH de la UNAM, con la obra *Los siete contra Tebas* de Esquilo.

El martes 27, se presentó una mesa redonda acerca de la situación chilena, en el Foro Isabelino; y el miércoles 28, el grupo Circo Maroma y Teatro con la obra *Ginecomaquía* de Hugo Hiriart.

El grupo Fantoche se presentó el jueves y después de la función se declararon clausurados los cinco días de solidaridad con Chile. Fueron invitados los agregados culturales de las embajadas y autoridades de la UNAM, IPN, SEP y del INBA.

Ocho meses más tarde, debido a la amenaza de golpe de Estado que vivía Chile, CLETA efectuó nuevamente una semana de solidaridad nacional con el pueblo chileno, del 28 de octubre al 4 de noviembre. Hizo un llamado a todas las agrupaciones democráticas, independientemente de la línea política o ideológica que fueran. Más de 30 agrupaciones culturales, además de CLETA, respondieron al llamado. Radio Universidad, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura, participaron al lado de más de 40 organismos sindicales, obreros, políticos y

académicos y personajes de todos los campos. Entre los grupos estuvieron: el Taller Cinematográfico de la UNAM, Los Cantores de América, el Taller Coreográfico de Gloria Contreras, los Mascarones, los Folkloristas, la Unión de Folkloristas, Los Nakos, Nancahuazu, el grupo Peña Tecuicanime, las Brigadas de teatro campesino de CONASUPO, el Grupo de Danza Chinastli y el Taller de Danza Obrera. Entre los personajes que se sumaron al acto estuvieron Juan José Calatayud, Guadalupe Trigo, Mario Orozco Rivera, Margarita Bauche, Froylán López Narváez, Judith Reyes, José de Molina, Heberto Castillo, los poetas mexicanos Óscar Oliva, Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Thelma Nava, Margarita Paz Paredes, Carmen de la Fuente y Aguilar de la Torre; y ciudadanos chilenos de la Unidad Popular.

La jornada consistió en mesas redondas, conferencias, actos culturales y expresiones artísticas. Se presentó teatro relativo a Chile y se exhibieron películas referentes al gobierno de la Unidad Popular; también se rindieron homenajes a Pablo Neruda. Para finalizar la jornada de solidaridad se llevó a cabo un programa maratónico en el Estadio de prácticas de la UNAM.

Distintas entidades dieron un amplio apoyo. Radio Universidad intensificó su programación dedicada a Chile; el Canal 11 del IPN le dio amplia difusión al evento; Sofía Ibarra, la jefa de Difusión Cultural del IPN, presentó poesía de Neruda y este centro de estudios proporcionó locales para distintas actividades artísticas; en la UNAM hubo presentaciones en varios locales estudiantiles y auditorios, así como en organizaciones obreras como el Sindicato Mexicano de Electricistas, en el Foro Isabelino, la Peña Tecuicanime y Cónдор Pasa, Teatro Escenario del Arte (Coyoacán), Peña Raúl Helmer, Sala de la Librería Independencia, Comunidad del Niño y Peña del Anual, así como en mercados y plazas públicas, con improvisaciones de pequeños actos con duración de quince o veinte minutos en los que se aludió a la Unidad Popular.

En la Casa del Lago de la UNAM, la jornada del domingo 28 de octubre se conformó con presentaciones de pequeñas obras de teatro, danza, poesía y cantos latinoamericanos. El poeta Enrique González Rojo participó con la lectura de sus más recientes poemas. De Juan Bañuelos se escenificó el espectáculo *No consta en actas*, con los actores Mabel Martín, Eduardo López Rojas, Ana Ofelia Murguía, Héctor Bonilla y Delia Casanova, bajo la dirección de Germán Castillo. También se presentaron “Nuevas actitudes estéticas, diálogos audiovisuales de Sebastián y su arte de geometría pura”;

el Grupo Morgana con su jazz joven; la película *El Quijote de la Mancha*; y el actor argentino Yoel Novoa con su teatro ritual 666.

También como parte de la semana de solidaridad con el pueblo y la resistencia chilena, el Taller Coreográfico de la Universidad y Claudio Obregón rindieron un homenaje al poeta Pablo Neruda, el 3 de noviembre, en el local del Foro Isabelino. Presentaron un programa especialmente elaborado para la ocasión, en el que se integró la danza y la poesía. Gloria Contreras lo detalló en una entrevista:

...con *Isostasia*, que es el primer número del programa, la plástica corporal se continúa en el canto de Neruda, *Amor América* y enseguida en los cantos 11 y 12 de Las alturas de Macchu Picchu; la danza continúa unida a la palabra y se vuelve un todo. Para el segundo ballet que es Danza para mujeres con música del Stabat Mater de Pergolesi, elegimos En su llama mortal que corresponde al libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Por último, Claudio Obregón empieza con Los muertos en la plaza, continuamos nosotros con *Opus 32* y la música electrónica de Bruno Maderna y terminamos con *Las masacres* y *Siempre*, poesías que corresponden, igual que las de la primera parte del programa, al *Canto General*.<sup>51</sup>

Para este evento contaron con la difusión que hizo Gloria Contreras, quien unos días antes se presentó en el Canal 8, en el programa del escritor Luis Spota, donde con el Taller Coreográfico ofreció un adelanto del programa e invitó al pueblo para que con su asistencia se solidarizara con la causa chilena.

Neruda Presente fue otro recital en homenaje al poeta chileno que se llevó a cabo los lunes 8, 15 y 22 de octubre, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes y del 15 al 22 del mismo mes, en el Teatro del Zócalo de la Plaza de la Constitución. El recital tenía como base los poemas del chileno, y los dijeron Óscar Morelli, María Eugenia Ríos, Claudio Obregón y Raúl Dantés, con la dirección de Sofía Ibarra.

La jornada culminó con un programa de cuatro horas en el Estadio de Prácticas Deportivas de Ciudad Universitaria, el domingo 4 de noviembre. En un evento lleno de colorido, cantantes, escritores, actores, poetas, pintores,

<sup>51</sup> Eladio Pintos, "Gloria Contreras y Claudio Obregón. Neruda es Chile" en *El Nacional*, 3 de noviembre de 1973, p. 11.

danzantes y oradores políticos expresaron su mensaje de solidaridad. También participaron representantes de la intelectualidad chilena asilada en México desde el golpe militar al régimen del presidente Allende: el ex consejero cultural de la Embajada de Chile en México, José de Rokna; Sergio Macías, presidente de la Asociación de Escritores de Chile y Efraín Barquero, así como Hugo Vigorena, ex embajador de Chile en México; las hijas de Allende, María Isabel y Carmen Paz y muchos dirigentes del gobierno de Unidad Popular.

Aunque se anunció la presencia de la cantante norteamericana de ascendencia mexicana, Joan Báez, en el festival con que culminó la Jornada Nacional de Solidaridad con Chile, ésta sólo envió un mensaje que fue leído en el evento. Asimismo, fue leído el mensaje de Angela Davis, intelectual norteamericana luchadora contra el racismo.

Al término del programa, se entregaron 50 000 pesos recaudados al doctor Ignacio Millán, presidente del Comité de Solidaridad y Apoyo a Chile.

Al cumplirse un año del golpe en contra del gobierno de Salvador Allende, el gobierno mexicano anunció que no habría más relaciones diplomáticas con la junta militar. Por su parte, el CLETA presentó primero, en agosto de 1974, al Grupo Teatro de la Universidad Javeriana de Colombia con la obra *La historia del zoológico*, de Edward Albee, en su local del Foro Isabelino; y luego, del 15 al 30 de septiembre, el montaje escénico *La denuncia*, en el que participaron actores mexicanos y chilenos, bajo la dirección de Antonio del Rello, del grupo Fantoche, como parte de la Jornada de Solidaridad con la Resistencia Chilena. Y el lunes 19 de agosto, se presentó la película *Trabajadores al poder*, realizada por cineastas mexicanos y chilenos, y que rememora los tiempos del gobierno de la Unidad Popular.

Otro evento conmemorativo lo realizó el Taller Coreográfico de la Universidad, presentando en la primera función de su X Temporada Universitaria (en el Teatro de Arquitectura) el día 1 de octubre, su Homenaje a Pablo Neruda, con la participación del actor Claudio Obregón y de algunos conjuntos folclóricos. En estas fechas también se anunció el disco de larga duración con canciones de Víctor Jara, en la edición preparada por Casa de las Américas; junto con otros discos de Violeta Parra y de Ángel Parra.

## Solidaridad con Bolivia

CLETA realizó, del 20 al 26 de agosto de 1973 en el Foro Isabelino, una Semana de Solidaridad con el pueblo de Bolivia. Participaron en ella el grupo de Música Folclórica de Latinoamérica de Nina Acosta, el grupo Ñancahuazu, Jorge Calvimontes con poesía boliviana, el grupo Latinoamérica Canta y los Folkloristas, único grupo en cuya presentación se cobró la entrada; el grupo Mascarones presentó la obra *Máquinas y burgueses*; además, se presentó algo de cine político: *Aquí Bolivia, la hora de los generales*. Para la clausura, el domingo 26 en la Casa del Lago, en la mañana, se presentó el Gran Festival de Poesía y canción boliviana, y por la noche, en el Foro Isabelino una Mesa redonda con la participación de los críticos latinoamericanos Francisco Juliao y Mario Monteforte.

## Jornada Cultural con Amnistía Internacional

Amnistía Internacional, asociación humanitaria e “independiente de cualquier gobierno, ideología o filiación política”, que fundó Peter Bensen en Londres, en 1965, es una organización reconocida con carácter consultivo por las Naciones Unidas y el Consejo de Europa. Sus estatutos están basados en la Declaración de los Derechos Humanos de la ONU, que defienden la libertad en todas sus formas, siempre y cuando las personas no traten de ejercerla por medio de la violencia.

La presidenta de Amnistía en México era la señora Alicia Escalante de Zama, quien fue entrevistada por el periódico *Excélsior*, el 24 de marzo de 1974, y ahí señaló que el objetivo de una jornada contra la tortura, en México —que ya se había efectuado en París y otras grandes capitales— era para presionar a los gobiernos del mundo para que evitaran la brutalidad. La creación de este tipo de actividades había sido un acuerdo de su último congreso, celebrado en París, en diciembre de 1973. En ese año, Amnistía tenía 60 países miembros y Costa Rica era el único país de América Latina en que no se aplicaban tormentos a los presos. Destacaban en cambio, como países que empleaban la tortura, España, Brasil, Grecia y Rusia.

El desarrollo de este evento abarcó la exposición de los fines y actividades de Amnistía, por parte de los miembros del CLETA-UNAM, en la Casa del

Lago, donde exhortaron a los asistentes para que los apoyaran durante las diferentes actividades de la jornada contra la tortura. Cabe señalar que el arquitecto Villanueva, director de la Casa del Lago, manifestó su acuerdo con estas actividades, pues en una declaración expresa que “sin demérito alguno de las libertades a que tienen derecho no sólo los universitarios, sino los mexicanos, sólo pedía se respetara la programación de los sucesos culturales”<sup>52</sup> que se realizaban paralelamente en ese centro cultural. Nuevamente aparecieron las alianzas de CLETA-UNAM con las autoridades para el desarrollo de un evento. También se publicaron tres artículos de difusión de las actividades, así como otro donde aparecía una reseña del discurso del escritor Juan José Arreola, y uno más, en la plana editorial del periódico *Excelsior*, por Pablo Latapí, quien expuso una semblanza que mostraba el número de presos políticos a nivel mundial y las reacciones que habían generado las actividades de Amnistía en diferentes países.

El programa completo que presentaron Amnistía Internacional Sección Mexicana y CLETA-UNAM en la Jornada Cultural Pro-abolición de la Tortura en el Mundo, del 25 al 31 de marzo de 1974, en el Foro Isabelino, estuvo integrado por un acto de Inauguración, en el que estuvieron presentes Juan José Arreola, Hugo Vigorena, Claudio Obregón, Susana Alexander, Blanca Sánchez, y se presentaron escenas de la obra *Torquemada*; el día 26 se presentó música folklórica venezolana con el grupo Los Guaraguaos; el 27, música folklórica latinoamericana con el grupo Peña Tecuicanime y Antar y Margarita; el 28 se llevó a cabo una mesa redonda: “La tortura en el mundo”, con la participación del sacerdote Luis del Valle, el doctor Arturo Almada, el psiquiatra Ignacio Millán y el licenciado Carlos Fernández del Real; el 29 se presentó el estreno de la película *El tigre saltó y mató; pero murió, murió*, filmada en Chile después del golpe, en homenaje al cantante Víctor Jara; el 30, presentación de la película *La sangre del cóndor* y, en seguida, el Grupo Zopilote de CLETA-San Luis Potosí, con la obra *Canta, ahora canta*, en el Foro Isabelino; el día 31 fue la clausura, en la Casa del Lago, con la participación de grupos artísticos y personalidades de diferentes países y organizaciones de América Latina; y en el Foro Isabelino, el grupo Zopilote presentó la obra *El gran circo de los hermanos Gandalla*, en función doble.

<sup>52</sup> Enrique Basalto Jaramillo, “Trabajan los miembros del CLETA ‘en pro de la paz’” en *El Universal*, 18 de marzo de 1974, p. 10.

Además, dentro de las actividades de clausura se difundió el mensaje del escritor Juan José Arreola, el cual fue publicado el lunes primero de abril en el periódico *Excelsior*.

### Homenaje a Picasso

El 8 de abril de 1973 murió en Mougins, Francia, el pintor y escultor español Pablo Picasso, a los 92 años. En ocasión de su adhesión al Consejo Mundial de la Paz, Picasso había hecho el famoso dibujo La paloma de la paz, en 1949. También había recibido el Premio Internacional de la Paz en 1955 y había militado en el Partido Comunista Francés hasta su muerte.

El departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes rindió un “homenaje vivo” a Pablo Picasso, el martes 24 de abril de 1973. Asistieron poetas, pintores, escultores, músicos, cantantes; entre ellos, José Luis Cuevas, Pilar Fernández, Juan José Arreola, Eduardo Lizalde, Vlady, Juan García Ponce, Arnaldo Cohen, Manuel Felgueres, Alberto Girone-lla y Mario Orozco Rivera. Por su parte, Antonio Hernández Campos, director de prensa del INBA, hizo una breve semblanza de Picasso. En el homenaje hubo canciones de protesta, versos, textos alusivos a Picasso; *collages*, maquetas dibujos, óleos, prosas fúnebres, formaban el conjunto presentado por los artistas presentes; banderas blancas y rojas y palomas adornaban el vestíbulo.

Por su parte, el CLETA rindió un “homenaje debate” a Picasso, el miércoles 25 de abril de 1973, en el Foro Isabelino. Más de cien personas, en su mayoría jóvenes, asistieron y algunos de ellos intervinieron. Participaron, entre otros, el pintor Hernández Delgadillo, la coreógrafa Gloria Contreras, el poeta Leopoldo Ayala y el profesor Fausto Trejo. El acto fue complementado con lectura de poemas y canciones españoles (textos de García Lorca, León Felipe, Luis Cernuda y Pedro Garfías) a cargo del poeta Leopoldo Ayala y la actriz Beatriz Munch; además, Juan Alejandro cantó piezas de protesta.

## Festivales de teatro

La década de los setenta vio una proliferación de grupos teatrales estudiantiles con muy diversos propósitos y destinos. El fenómeno se dio a nivel nacional con algidez, y al parecer, fue evidente también para las autoridades de las instituciones culturales y de educación superior, pues los concursos y festivales de teatro estudiantil “volvieron a funcionar después de un largo receso”.<sup>53</sup>

Para los grupos estudiantiles, representar públicamente sus trabajos era una gran motivación. Y como lo señaló Malkah Rabell, aunque existía “una falta de selección; pese a un exceso de torpezas e ingenuidades de aficionados, que a menudo nada en absoluto tenían que ver con el teatro, de tanto en tanto, acá y allá, nos hemos encontrado con futuras promesas...”<sup>54</sup>

Estos festivales sirvieron también para que los grupos estudiantiles del CLETA tuvieran una oportunidad de dar a conocer sus trabajos y difundir su movimiento, así como conocer a otros grupos cuyos objetivos fueran similares. Cuando el Centro Libre realizó su propio festival, en enero de 1974, algunos de estos grupos fueron invitados y así fortalecieron al movimiento.

## Festival Nacional de Teatro Estudiantil

Del 1 de marzo al 14 de abril de 1973 se realizó el Festival Nacional de Teatro Estudiantil en el D.F. y en Oaxaca, organizado por el Consejo Nacional de Difusión Cultural, integrado por el Departamento de Difusión Cultural del IPN, INBA y UNAM. Participaron 34 grupos, de los cuales 16 eran de provincia. Las presentaciones se efectuaron en el Teatro del Zócalo de la ciudad de México y en la Sala Juárez de la ciudad de Oaxaca. Los grupos debían presentarse en ambas ciudades. El interés de los jóvenes estudiantes por la

<sup>53</sup> Malkah Rabell, “Espectáculos. Teatro III ¿A quienes premiar?” en *El Día*, 17 de diciembre de 1973, p.14.

<sup>54</sup> *Idem.*

actividad teatral se puede constatar observando la numerosa participación que generó este festival.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> El Festival Nacional del Teatro Estudiantil se estrenó con la pieza *Strip-Tease*, del dramaturgo polaco Slawomir Mrozek, bajo la dirección de Nicolás Núñez en una traducción de Sergio Pitol, interpretada por el grupo Vampiro, del Distrito Federal. El grupo de Teatro Universitario de Monterrey, bajo la dirección de Sergio García, participó con la obra *La orgía*, del dramaturgo, director y maestro colombiano Enrique Buenaventura. El grupo Examen Tlatelolco, de CLETA- UNAM, presentó la creación colectiva *Examen*, bajo la dirección de Claudio Obregón. El Taller de Teatro El Magisterio, de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, montó *Acto sin palabras* y *La última cinta*, de Samuel Beckett, bajo la dirección de Alfredo Palacios. Este mismo director chiapaneco presentó luego *El pájaro azul*, de Maurice Maeterlinck. El grupo ESIME, del Instituto Politécnico Nacional, bajo la dirección de la profesora Lola Bravo montó *Esperando a Godot*. El grupo Nueva Generación, de la ESCA, bajo la dirección de Ramón Sevilla escenificó *Sumergidos*, de N. Stuart y L.V. Shaw. El grupo Arte Moderno en Escena, del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, dirigido por David Moctezuma representó *El juego de Zuzanka*, de Milos Macousek. El Teatro Universitario de San Luis Potosí, bajo la dirección de Francisco Javier Pratt escenificó *Los invasores*, de Egon Wolf. El grupo Teatro Artístico Popular, de la Casa de la Cultura de Toluca, Estado de México, bajo la dirección de Raúl Cáceres Carenzo puso *El derecho de gritar*, de Antón Chejov. El grupo Médicos Cirujanos, de la Facultad de Medicina Homeopática, bajo la dirección de Luis Ramón Alvarado, presentó *El hijo de mi padre* de Francisco Barrera. El grupo Ruth Rivera, del IPN, presentó *Cuando los pájaros vuelan* de Tomás Pérez Castillo, que este mismo dirigió. El grupo del Distrito Federal, Prisma Trece, dirigido por José Luis Uribe, presentó *El suplicante* de Sergio Magaña. El grupo Fantoche, de CLETA-UNAM, presentó *Fantoche*. El grupo Teatro Experimental de Celaya, Guanajuato, presentó *Estudiantes Setentas* de José Bravo. Otro grupo del Instituto Politécnico Nacional, dirigido por Juan José Hernández, presentó *El Tuerto es rey* de Carlos Fuentes. Un grupo dirigido por Luis Fernando de Tabita presentó *La señora en su balcón* de Elena Garro. Otro, bajo la dirección de Ignacio Sotelo, puso *Tangentes* de Emilio Carballido. El grupo Taller de Comedia, dirigido por José González Márquez, escenificó *El loco amor viene* de Jorge Ibargüengoitia. Un grupo de la Universidad de Chihuahua presentó *Un mono*, de Michael de Ghelderode, obra dirigida por Efrén Mateo. El grupo Vanguardia, de la Universidad de Veracruz representó *Comedia* de Samuel Beckett, con dirección de Reynal Bernyz. El Taller Práctica Escénica, de la Academia de la ANDA, montó *Una persona por los senderos del invierno a la primavera*, creación colectiva. El grupo Centro 12, del Centro de Acción Educativa No. 72, bajo la dirección de Albertano Montelongo, representó la obra *Historia de un anillo* de Luisa Josefina Hernández. El grupo Nueva Era, del Centro Social Aquiles Serdán, dirigido por Antonio Bullely, escenificó *El juego que todos jugamos* de Alejandro Jodorowsky. El festival terminó con la puesta en escena de la obra *Clamor en la tierra* de María de la Luz Servín, dirigida por Juan Juárez Gómez e interpretada por el grupo teatral del Instituto Zacatecano de Bellas Artes. Véase Antonio Magaña Esquivel, "El teatro. Magnífico éxito del festival estudiantil" en *Novedades*, 4a. sec., 18 de abril de 1973

La cantidad de grupos inscritos rebasó las expectativas del comité organizador pues consideraban que el evento duraría quince días y se prolongó “a un mes y medio y todavía doce grupos no pudieron presentarse”.<sup>56</sup> Como incentivos para los grupos en la ciudad de México se cobró un donativo de seis pesos, aunque un 50% eran pases de cortesía. Del dinero recaudado, la mitad era para el grupo, aunque, cuando la entrada era mínima se les daba el total. Sofía Ibarra, una de las organizadoras, señalaba sobre las entradas: “Aquí (en el D.F.) lo menos que hemos tenido han sido 55 o 60 gentes. En Oaxaca todos han sido llenos”. Además, ofrecieron a los grupos “que estén bien, no muy bien, sino en general los que estén bien, tengan temporadas rodantes en los auditorios del Politécnico”.<sup>57</sup>

La crítica teatral coincidió en la importancia y relevancia del evento. Antonio Magaña Esquivel, quien estuvo al pendiente del desarrollo de este festival, consideró al igual que Malkah Rabell, que:

Por supuesto, no todo fue de plausible calidad; pero sí sería de recomendar que algunos grupos y determinadas obras, particularmente las de autores mexicanos, algunas inéditas, se presentaran en temporadas especiales para que el público, el mejor público aficionado al teatro, tenga oportunidad de conocerlas, calibrarlas, aplaudirlas.<sup>58</sup>

La gran cantidad de grupos ligados a instituciones de educación superior, muchas de ellas del interior de país, comprueba la importancia de estos espacios de expresión para las inquietudes juveniles y el clima de libertades que disfrutaban las universidades, lo que hacía que las prácticas artísticas encontraran un doble estímulo: por una parte, locales y apoyo financiero (con todas las limitaciones que se quiera); y por la otra, un público potencial enorme, si se toma en consideración lo exiguo de nuestros públicos en todas las manifestaciones artísticas.

y en Antonio Magaña Esquivel, “El teatro: estudiantes setentas” en *Revista Cultural de El Universal*, 15 de abril de 1973, p.13.

<sup>56</sup> “El festival estudiantil, un esfuerzo para descentralizar el teatro, dice Sofía Ibarra” en *El Día*, 19 de abril de 1973, p.16.

<sup>57</sup> Humberto Musacchio, “Habla la organizadora. Festival Nacional de Teatro Estudiantil” en *El Nacional*, 29 de marzo de 1973, p.11.

<sup>58</sup> Magaña Esquivel, Antonio, *op.cit.*

## Primer Encuentro Nacional de Teatro Libre y para la Liberación “Salvador Allende”

Por su parte, CLETA-UNAM organizó con grupos estudiantiles e independientes el Primer Encuentro Nacional de Teatro Libre y para la Liberación Salvador Allende. El encuentro se realizó del 16 al 27 de enero de 1974, con funciones diarias en el Foro Isabelino y los domingos en espacios públicos (plazas, parques y jardines de la ciudad), con la intención de llegar a la población que, por diferentes motivos, no asistía a los teatros.

La programación estuvo integrada por 23 grupos, tanto del D.F. como de la provincia, además de la Mime Troupe de San Francisco, California, invitado especial como representante del teatro chicano. Dentro de las actividades de este Primer Encuentro Nacional de Teatro, se efectuaron los seminarios: La función del teatro en una sociedad en cambio, Arte e ideología, El movimiento artístico de la provincia, CLETA y la renovación del arte en México, El concepto de trabajador de la cultura, Formación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura y Problemas de los grupos independientes.

También se llevaron a cabo algunas mesas redondas sobre los temas Estética y Política, Teatro y Realidad, El Nuevo Teatro Latinoamericano, Teatro Popular y Comercial, Reunión de directores, grupos e invitados. Estas mesas redondas estuvieron abiertas al público. Y se ofrecieron cursos de: dicción, actuación, producción teatral, maquillaje y vestuario, organización de un grupo teatral y elaboración de máscaras.

El objetivo era “sentar las bases de una organización a nivel nacional que invite a todos los grupos de teatro de contenido social, con lo cual quedaría integrado el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura”.<sup>59</sup> Un incentivo más fue que los trabajos escénicos que según la propuesta del público fueran considerados los más valiosos, serían invitados a participar en el próximo Encuentro Latinoamericano de Teatro a celebrarse en junio de 1974.

El encuentro fue inaugurado por integrantes de la Unidad Popular de Chile. Las obras y grupos que se presentaron en este evento —según los periódicos consultados— fueron: *La orgía* de Enrique Buenaventura por el

<sup>59</sup> Humberto Musacchio, “Primer Encuentro Nacional de Teatro” en *El Nacional*, 11 de enero de 1974, p. 13.

grupo de la Universidad de Nuevo León que dirigía Sergio García; la San Francisco Mime Troupe de California; *Tienda de democracia y corridos*, con la brigada Kal-Cetín, de CLETA-UNAM, dirección colectiva; poesía coral con el grupo Tlamachkalli de la colonia Nopalera, Distrito Federal, y dirección colectiva; *El candado*, con el grupo Dopsa de Veracruz, dirigido por el autor de la obra Alberto Viades; *Hambre* (collage), con el grupo Katarsis, del D.F., bajo la dirección de Benjamín Paz Muñoz; *Documento latinoamericano*, de Galván-Perea, con el grupo ENCB Teatro, de CLETA, con dirección de Felipe Galván; *El gran circo de los hermanos Gandalla* de José Ignacio Betancourt, con el Grupo Asociación de Ideas de San Luis Potosí, dirigido por Fernando Betancourt; *Vida y obra de Dalomismo* de Enrique Ballesté, escenificado por el grupo ESQUIE del IPN, dirigido por Ignacio Enciso; *El cerro de los jumiles*, por el grupo Tespis, de Toluca, bajo la dirección de Antonio Alberto Salgado; *Macario* de Juan Rulfo, por el grupo Tres más cuatro, de Guadalajara, bajo la dirección de Miguel Contreras Melchor; *Acto de los ambulantes*, por el grupo de vendedores ambulantes de Puebla, con dirección colectiva; *Los Fantoques* de Carlos Solórzano, por el grupo LET (Laboratorio Experimental de Teatro), del CCH Naucalpan; *Carta a Franco*, de Arrabal-Galván, por el grupo ENCB-Teatro, del Politécnico, bajo la dirección de Roberto Galván; *Máquinas y burgueses*, por el grupo Mascarones, bajo la dirección de Mariano Leyva; *Edipo era el rey*, adaptación de textos de Sófocles y Esquilo, por el grupo de Psicología de la Universidad Autónoma de Nuevo León, de Monterrey, adaptación y dirección de Adolfo Torres Peña; *Bandera Negra*, de Horacio Ruíz de la Fuente, por la Compañía Teatral Desnoyer, del D.F., bajo la dirección de Xavier Desnoyer; *Un largo juego de cartas*, de Alberto Huerta, por el grupo Los Juglares, del INJUVE de Aguascalientes, bajo la dirección de José Luis Cardona; *Los posesionarios*, por los grupos Azotea y Brigada José Martí, de CLETA-UNAM, bajo la dirección de Arturo Gómez; *Revolución de una época*, por el grupo Nacoa Rusiate o *La lucha de los pobres*, de la Escuela Normal del Estado de Chihuahua, bajo la dirección de Sandra Luz Caballero; *La huelga* de Jorge Barbín, por el grupo La Raza, de CLETA-UNAM, bajo la dirección de Modesto López; *Un día con otro*, de Guillermo Villegas, por el grupo Revolución, del D.F., bajo la dirección de Dinorah Mayeli; *La pancarta* de Jorge Díaz, por el grupo Katarsis, del D.F., bajo la dirección de Arturo Reyes Patiño; *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes, por el grupo vanguardia, del D.F., bajo

la dirección de Juan José Hernández Valdéz; *Sucedió en la calle Zacatecas*, por el grupo Qué Caramba, del D.F., bajo la dirección de Boris Gerson; *El interrogatorio* de Roberto Daniel Desaloma, por el grupo de teatro del Instituto Alemán, de Guadalajara, bajo la dirección de Werner Ruzicka, y teatro infantil con el grupo Kataplum Kataplero. El evento lo clausuraron los cantantes Judith Reyes y José de Jesús Chávez.

El evento tuvo una buena difusión y recibió una amplia valoración crítica en la que destacan los artículos de Humberto Musacchio, Félix Cortés Camarillo, Manuel Blanco y Juan Miguel de Mora. Aunque algunos de estos críticos consideraron que el resultado del encuentro era bastante bueno porque algunos grupos “mostraron muy alta calidad”,<sup>60</sup> las opiniones generales subrayaron los desequilibrios artísticos.

Para Juan Miguel de Mora, columnista de *El Heraldo de México*, la obra *El gran circo de los hermanos Gandalla* del grupo independiente Asociación de Ideas —que luego del encuentro cambiaría su nombre por el de Zopilote— de San Luis Potosí, tenía varios aciertos. Uno de ellos lo encontraba en el texto y su autor:

Con un sentido del teatro absolutamente actual, José Ignacio Betancourt ha construido una pieza de la más moderna factura; teatro que rompe con todos los moldes de la forma y del fondo... ha prescindido de las unidades de tiempo y lugar, aventurándose a las más modernas formas teatrales en las que cada actor puede ser innumerables personajes y ninguna situación requiere una escenografía especial...

Y remata su valoración positiva señalando que la obra: “plantea las cosas con un desenfado y una audacia que si en los más provocara risa y aplauso no dejará de ser motivo de vituperio para mentes cerradas a los nuevos cambios de la cultura”.<sup>61</sup>

Algunos otros aspectos que valoró este crítico fueron la actuación y la dirección. Del trabajo de actuación señaló positivamente: “Los intérpretes se desempeñan bien y con soltura, con gran oficio en algunas escenas de

<sup>60</sup> Juan Miguel de Mora, “Butaca 13. Festival de CLETA-UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. D, 18 de enero de 1974, p. 5.

<sup>61</sup> Juan Miguel de Mora, “Butaca 13. *El gran circo*” en *El Heraldo de México*, sec. C, 12 de febrero de 1974, p. 6.

difícil resolución y de indiscutible audacia”. En cuanto a la dirección escénica de Fernando Betancourt, fue más agudo: “tiende a dar movilidad a la representación pero en alguna parte no lo logra lo suficiente.”<sup>62</sup>

Por su parte, el crítico del suplemento “La Cultura en México” de la *Revista Siempre*, Félix Cortés Camarillo, se refirió negativamente a la puesta de Mascarones, *Máquinas y burgueses*:

Si alguien piensa que el inspirador del *collage* es un texto ya famosísimo de Federico Engels sobre el surgimiento de la propiedad privada, la familia y el Estado, está en lo cierto y ya puede irse a casa si lo leyó siquiera superficialmente: no habrá un sólo aporte teatral, no habrá una recreación ni siquiera pseudoapantallante... El grupo Mascarones ha entendido el teatro didáctico como el teatro simple y el público a politizar como masa-no-pensante... Lástima que su vehemente canto de amor al proletariado y denuncia de sus explotadores se quede en el camino del panfleto poco convincente.<sup>63</sup>

Otros aspectos que Félix Cortés Camarillo valoró de modo negativo fueron la actuación y la dirección:

Lo que no está bien es la uniformidad de mediocridad en la actuación, el descuido patente del director, los lugares comunes... El camino del teatro revolucionario, digamos, está empedrado de disculpas por la mala calidad artística del espectáculo, en aras de un mensaje cada vez más elemental, cada vez menos exigente, cada vez más dogmático, cada vez menos de avanzada, cada vez más simplón.<sup>64</sup>

Y sin embargo, lo que sí parecía sorprenderle era que “el Foro Isabelino es el único teatro donde no hay lugares vacíos, es el único teatro al que la gente joven va y lo llena”,<sup>65</sup> tal vez porque el público estudiantil que acudía compartía las inquietudes políticas de CLETA.

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Félix Cortés Camarillo, “CLETA/UNAM. Un entusiasmo justificado no exento de panfletomanía” en *La Cultura en México* suplemento de la *Revista Siempre!*, 6 de febrero de 1974, p. XVI.

<sup>64</sup> *Íbid.*

<sup>65</sup> *Íbid.*

Otra descripción que permite observar el curso artístico de este encuentro se la debemos una vez más a Juan Miguel de Mora, quien además de festejar ampliamente la puesta del grupo estudiantil de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey (*La orgía* del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura), hace alusión a otros trabajos presentados.

De la dramaturgia, consideraba que “El lumpenproletariat es el ambiente de la pieza y por más que en ella se quieran o puedan ver muchos simbolismos, no es un teatro que corresponda al momento actual en general y menos aún en México. Su corte es de clara inspiración europea.”<sup>66</sup> Aunque reconocía la puesta en escena del director Sergio García:

...fue la mejor de las tres que hemos visto, y no por una pequeña diferencia, sino por una gran ventaja. El trabajo de los tipos de los mendigos ha sido hecho cuidadosamente, las caracterizaciones son minuciosas y las actitudes, los movimientos y las palabras van acordes con ese cuidado... El papel de la madre (que en esta pieza es ya tradicional que lo haga un hombre) fue muy bien actuado por Javier Serna. El mudo lo desempeñó admirablemente Gilberto Hidalgo y en los mendigos se lucieron y trabajaron muy bien Juan Alaniz, Héctor Robles, Guillermo Vergara y Magdalena Hidalgo. Podrá interesar o no la pieza (a nosotros no nos interesa, como dijimos) pero nadie que tenga sentido de lo que es el arte del teatro puede dejar de aplaudir esta puesta en escena que enaltece, desde el punto de vista artístico, a la Universidad Autónoma de Nuevo León como poseedora de un grupo teatral de muy buena factura.<sup>67</sup>

A De Mora, como a Cortés Camarillo, también lo asombró la asistencia del público y señaló:

Con gran asistencia, de público, la inauguración del festival CLETA-UNAM fue todo un éxito y no solamente llevó a numerosos jóvenes a llenar el local, sino que asistieron personalidades tan distinguidas como algunos escritores de página editorial, sin duda interesados en ver qué papel hacía la universidad regiomontana.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Juan Miguel de Mora, *op. cit.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

Cabe señalar que este grupo regiomontano ya había presentado esta obra en el Festival de Teatro Estudiantil, en abril de 1973, y su participación había generado buenos comentarios, e incluso que había obtenido “varios premios en distintos festivales, entre ellos el Concurso Nacional de Teatro Clásico en el I Festival Internacional Cervantino celebrado en Guanajuato”.<sup>69</sup>

El mismo Juan Miguel de Mora comentó el desempeño de otros grupos participantes, lo que deja ver las disparidades del encuentro:

Completaron el programa otros grupos, como dos excelentes malabaristas de San Francisco California, el grupo de la Mime Troupe y la Brigada Kalcetín, de jóvenes no muy expertos y que tuvo desde el punto de vista meramente artístico, aciertos y errores, y un grupo Tlamachcalli, de poesía coral, que está demasiado verde aún.<sup>70</sup>

Para CLETA, desde el punto de vista de la organización, lo importante del Primer Encuentro Nacional fue el establecimiento, con los grupos participantes de provincia —que en muchos casos funcionaron mejor que los del D.F.—, de la Corporación Mexicana de Centros Libres de Experimentación (COMEC). Estos grupos formaron los CLETA de San Luis Potosí, Aguascalientes, Veracruz, Jalisco, Nuevo León, Chihuahua y Estado de México.

Esta tarea no siempre fue fácil, pues los vientos de intolerancia institucional aún resoplaban en diversas zonas del país, según podemos ver en el hecho de que los integrantes del grupo de la Normal de Chihuahua “fueron amenazados de expulsión del plantel si se presentaban en este evento, por el director de la escuela”.<sup>71</sup>

Otros tres objetivos que resultaban fundamentales para los organizadores del encuentro eran: uno, crear un Frente de Trabajadores de la Cultura, sección México, que ellos habían comprometido en su gira por Sudamérica con grupos que expresaban un compromiso político similar en sus propuestas. Por eso, aunque había una efervescencia de los jóvenes por el quehacer artístico, CLETA delimitó la participación de los grupos a sólo aquellos que tuvieran un claro compromiso político.

<sup>69</sup> “Festival de Teatro Estudiantil en el ‘Zócalo’” en *Novedades*, 2 de mayo de 1973, p.6.

<sup>70</sup> Juan Miguel de Mora, “Butaca 13. Festival de CLETA-UNAM”..., p.5.

<sup>71</sup> “Descentralización de la cultura, pide el Encuentro del grupo CLETA” en *Excelsior*, sec. B, 17 de enero de 1974, p. 7.

Dos, la representación en foros públicos de los trabajos presentados en este Primer Encuentro buscaba concientizar a los espectadores, sin importar el nivel de la expresión artística. Para la mayoría de estos grupos lo importante era contar con un espacio para expresar sus ideas.

Tres, la selección de “los trabajos que según la propuesta del público sean considerados los más valiosos (para) participar en el próximo Encuentro Latinoamericano de Teatro”.<sup>72</sup> Sin embargo, el mejor grupo del Encuentro Nacional, el elenco regiomontano, no participó en el Encuentro Latinoamericano.

### Presencia internacional

Poco tiempo después de su fundación, algunos grupos de CLETA realizaron una gira por Sudamérica, en cuyos avatares es posible observar que las motivaciones de los integrantes del Centro Libre fueron similares, en mayor o menor medida, con las que habían animado a los estudiantes en el movimiento del 68; movimiento en el que algunos de ellos habían participado y cuya efervescencia aún permeaba la atmósfera. De acuerdo con el estudio de Gerardo Estrada, líder magisterial en el movimiento del 68, la motivación central de los estudiantes era:

...la necesidad de vivir, en la gloria del movimiento, la aventura que una vida cotidiana, gris, opaca, habrá de negar. [Necesidad] comparable con la del aventurero de Sartre y Camus más que con la del militante político pretendidamente revolucionario. Vivían una solidaridad más circunstancial que permanente, nacida del sentimiento y no de la convicción política. Entre la afirmación de la personalidad propia del joven y la difícil identidad de clase mediero, se busca la identificación con los desposeídos.<sup>73</sup>

La necesidad de aventura y de realizar alguna proeza parece ser la motivación última que llevó a los grupos Fantoche y Torquemada de CLETA a realizar una gira de varios meses por Sudamérica, misma que resultó suma-

<sup>72</sup> Humberto Musacchio, *op. cit.*

<sup>73</sup> Gerardo Estrada, *op. cit.*, p. 194.

mente accidentada. Como bien señala Vázquez Villalobos, columnista de *El Heraldo de México*: “Menos mal que los chavos resisten todo, e incluso disfrutan como locos esas aventuras.”<sup>74</sup>

### Gira por Sudamérica

Esta gira por sudamérica arrancó a principios de julio de 1973, los grupos Fantoche y Torquemada de CLETA llevaban un repertorio que comprendía, además de la puesta que les daba nombre como grupo, *Las abejas*, pieza de teatro infantil dirigida por Ricardo Govea, y Benito Gómez, adaptación de una obra para radio de Dürrenmatt, realizada y dirigida por Enrique Ballesté.

El elenco estaba integrado por Ricardo Govea, Enrique Ballesté, Alejandra Zea, José Antonio León, Mayra Rojas, Fernando Morales, José Antonio Herrero, Victoria Brocas, Germán Gil, Víctor Valencia, Francisco Quintana, Mireya Vidales y Antonio Valderrábano. Pretendían llegar hasta Manizales, Colombia, con sólo 200 dólares y en una camioneta —con la utilería e instrumentos musicales— que se les descompuso en Veracruz. Luego, los integrantes tuvieron que diseminarse en Centro América y viajaron de aventón en grupos de dos o tres. Así, durante un mes, recorrieron Centroamérica.

Actuaron en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Guatemala, en el Teatro Nacional de El Salvador, en escuelas, en la Universidad y ante los trabajadores que construyeron la carretera del Darién en Panamá. Y de ahí, tras de que la universidad panameña depositó en el sombrero de los mexicanos un billete para el avión, la compañía arribó a Manizales.<sup>75</sup>

Por su parte, el grupo Torquemada se trasladó a Colombia en avión. Los actores que viajaron fueron Ramón Barragán, Felio Eliel, Gabriel Frago, Luisa Huertas, José Antonio Llanes, Enrique Muñoz, Mario Oropeza, Álvaro Ramírez, Teresa Selma, Eduardo Vigil y Jorge Wimer. Sin embargo,

<sup>74</sup> Vázquez Villalobos, “Qué, quién, cómo, dónde...” en *El Heraldo de México*, sec. C, 2 de agosto de 1973, p. 13.

<sup>75</sup> Leo Gabriel, *op. cit.*

también sufrieron incidentes, pues el primero de agosto, día que partieron, “al aparato de Avianca se le descompuso el tren de aterrizaje y tuvo que sobrevolar por los alrededores de la ciudad durante casi una hora arrojando el combustible, para aterrizar de emergencia”.<sup>76</sup> La aventura fue descrita por Julia Marichal, Mario Oropeza y Jorge Wimer a Vázquez Villalobos, columnista de *El Heraldo de México*, con mucho humor:

Mientras los adultos se entregaron a gritos, rezos, llantos e histeria, el resto del pasaje permaneció tranquilo. Y es que la mayoría era pura chaviza, integrante de la compañía mencionada y de otras dos procedentes de Nueva York y Los Ángeles...<sup>77</sup>

El sentido de la aventura era vital para los miembros de CLETA, por lo que nada los detendría, ni estos accidentes ni la noticia que les dieron cuando llegaron a Manizales, de que no estaban invitados oficialmente. Ellos afirmaban:

...que el autor teatral colombiano Enrique Buenaventura les había hecho una invitación para venir... y (que) debían sumarse —si no querían perder el esfuerzo, en tiempo y viaje— a los grupos colombianos y extranjeros no invitados, que realiza(ba)n una Muestra paralela.<sup>78</sup>

Incluso, después de su intervención en el Festival de Manizales, del 3 al 12 de agosto, tanto Fantoche como Torquemada permanecieron en Bogotá ofreciendo una temporada, junto con otros elencos que también participaron en este evento, y a principios de septiembre se trasladaron al Festival Internacional de Teatro del Ateneo de Caracas, realizado del 30 de agosto al 24 de septiembre. Luego, recorrieron las ciudades de Lima, Quito, Santiago de Chile, Mendoza y Buenos Aires, para atender invitaciones de los grupos que conocieron en estas giras y en todas estas ciudades ofrecieron algunas representaciones.

<sup>76</sup> Vázquez Villalobos, *op. cit.*

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Antonio Martínez Marín, “Festival teatral de Manizales: se discuten las obras, se comentan las dificultades políticas” en *El Heraldo de México*, sec. C, 9 de agosto de 1973, p. 14.

## Festival de Manizales

El Quinto Festival Internacional de Teatro y Primera Muestra Internacional en Manizales se realizó del 3 al 12 de agosto y asistieron grupos de teatro de diez países, así como reconocidos actores y críticos teatrales.<sup>79</sup>

El Festival tendría lugar únicamente en el teatro Los Fundadores; sin embargo, como fueron más los grupos no inscritos que los inscritos oficialmente, se realizó de manera paralela una muestra de teatro en los barrios de la ciudad. Participaron 18 grupos que se presentaron en parques, sindicatos, escuelas

<sup>79</sup> Los países participantes y las obras que se pusieron en escena, fueron: de Uganda, *Renga Moi* del director Roberto Serumaga. De Polonia, *La caída* de Tadeusz Rozewickz y *La clave de los sueños polacos*, montaje de varios autores. De Estados Unidos, *La madre* de Bertolt Brecht y el trabajo colectivo *Escándalo de San Francisco 73*. De Paraguay, *De lo que se avergüenzan las víboras*, trabajo colectivo sobre un tema indígena. De Chile, *Kataplum* del grupo Los mimos de Noisvander. De Venezuela, *La orgía* de Enrique Buenaventura. De Portugal, *Brincadeiras* y *¿A dónde vas?* De Costa Rica, *Aventura submarina*, sátira infantil a manera de fábula con marionetas, bajo la dirección de Juan Enrique Acuña. De México, *Cosas de muchachos*; *Vine, vi y mejor me fui*, ambas de Willebaldo López; así como *Torquemada* de Augusto Boal y *Fantoche* de Peter Weiss, representadas ambas por grupos de CLETA UNAM. De Perú, *De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos* de Peter Weiss y *La sopita*, *El dentista*, *El locutor* y *La estatua*, interpretación del peruano Jorge Acuña. De Argentina, *La mayonesa se bate en retirada* y *Contratanto*, representadas por Libre Teatro Libre, grupo de la Universidad de Córdoba, dirigido por María Escudero. De Brasil, *El evangelio según Zebedeo* de César Vieira, dirigida por Sydney Silqueira. De España, *Quejío*, *Castañuela 70* y *El Retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, interpretados por los grupos La cuadra de Sevilla y Tábano de Madrid. De Colombia, *La ciudad dorada*, con el grupo La Candelaria, bajo la dirección de Santiago García; *La denuncia*, con el grupo Teatro Escuela de Cali (TEC) y dirigida por Enrique Buenaventura; *La verdadera historia de Melciades Díaz*, con el grupo Teatro Independiente Popular de la Universidad Nacional de Bogotá, dirigido por Ricardo Camacho; y *Proceso, ejecución y muerte de una gallina* del guatemalteco Manuel J. Arce, con el grupo Teatro Popular de Bogotá (TPB), bajo la dirección de Jorge Alí Triana. Estos grupos fueron seleccionados en la Muestra Nacional de Teatro, que se había efectuado recientemente en Bogotá.

Entre los invitados especiales estuvieron el francés Jean Marie Binoche, el italiano Giacomo Lombardi, el español José Monleón y el polaco Henry Jerkosky, entonces secretario de la Unión Internacional de Marionetistas. Véase: “Hoy comienza el festival de teatro de Manizales; México concursa con 4 obras” en *El Heraldo de México*, sec. C, 3 de agosto de 1973, p.18 y en Mario Escobar, “Notas del festival de teatro de Manizales” en *El Día*, 5 de agosto de 1973, p. 6.

y conventos. Entre estos grupos estaban los de CLETA y el Teatro de Costa Rica, que puso en escena la obra *Función para butacas* de Santiago Román.

Al referirse al desarrollo del evento, Enrique Cisneros, coordinador de la gira del grupo Fantoche, dijo que prefirieron no presentarse en el Teatro Fundadores, porque “era muy cara la entrada para el público y las obras sólo podían llegar a un reducido número de personas.” El grupo Fantoche escenificó *Benito Gómez*, de Enrique Ballesté, en el palenque “Gallera de Versalles”, así como en sindicatos, plazas públicas y otros lugares.

Además Enrique Cisneros enfatizó:

Donde considerábamos pertinente, sacábamos nuestros instrumentos, poníamos números musicales de canción nueva latinoamericana (entre la que está también la expresión mexicana) y hacíamos una representación. Luego, pasábamos el sombrero. Los gastos de estancia, comida, hospedaje, etcétera, los sacábamos de ahí. *Benito Gómez*, de Enrique Ballesté... gusto mucho porque Benito Gómez, personaje extraído del lumpen de Peralvillo (México), es igual a los lumpen de cualquier parte de América Latina.<sup>80</sup>

### *Benito Gómez*

Obra estrenada en Manizales es una farsa que incluye diversas melodías (danzón, corridos y huarachas) con el fin de interesar más vivamente al público, así como el manejo del lenguaje popular de los barrios mexicanos. La obra ironiza sobre el poder del presidente, pero también juega con la suspicacia de los habitantes de la ciudad hacia sus representantes, así sean populares. Trata sobre la enfermedad del presidente en “su poderoso dedo” y de cómo dos representantes (Benito Gómez, ex futbolista sin piernas, y “El Caricias”, un ex boxeador ciego) olvidan transmitirle todos los mensajes que les habían dado sus representados cuando lo van a visitar al hospital, lo cual decepciona una vez más a los representados.

<sup>80</sup> “CLETA en el Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura” en *Excelsior*, sec. A, 2 de septiembre de 1973, p. 18.

## Valoración de la prensa internacional

Los integrantes de los dos grupos de CLETA consideraban que sus representaciones contenían aspectos de los problemas que vivían las mayorías en México y que eso era similar a lo que sucedía en Colombia; sin embargo, al parecer, las obras pasaron desapercibidas para la crítica colombiana que destacó los trabajos artísticos de países como Polonia, Portugal, Argentina y las del país anfitrión.

De *El evangelio según Zebedeo* de Brasil, valoraron que “su puesta en escena de una gran vitalidad, belleza, colorido y ritmo, impresionó a los asistentes, quienes a pesar de no entender mucho el portugués comprendieron la obra”.<sup>81</sup> Otras que recibieron buenos comentarios fueron *Quejío* del grupo La Cuadra, junto con *Contratanto*, del elenco argentino Libre Teatro Libre:

...hasta ahora las obras extranjeras que mayor éxito han tenido ante el público asistente al Festival de Manizales [...] la pieza *Contratanto*, demostró el tema del espacio específico y del deseo de educar con el teatro... A pesar de ser una obra hecha exclusivamente para los miembros del sindicato de la educación argentina, es tal su fuerza, que se desborda y hace una denuncia global de la situación latinoamericana.<sup>82</sup>

## Polémica

Al final del Festival de Manizales, algunos miembros de CLETA regresaron a México y entraron en polémica con Carmen Salinas, actriz en las obras de Willebaldo López que también se presentarían en Colombia. La actriz y el director denunciaron ante diversos medios periodísticos la mala organización y el caos que privó en el evento, de tal manera que decidieron retirarse sin presentar su obra *Cosas de muchachos*. Por su parte, Enrique Cisneros hizo su propia valoración al destacar que la utilidad del evento estuvo en las acciones políticas.

<sup>81</sup> Antonio Martínez Marín, *op. cit.*

<sup>82</sup> Mario Escobar, *op. cit.*

Apoyados en comentarios de la misma prensa colombiana, Salinas y López denunciaron la falta de un alojamiento cómodo, la mala comida, así como la actitud de “un público hostil, enardecido, intolerante y dispuesto a linchar a cualquiera que manifestara cualquier idea con olor a burguesía. Tal fue el caso de *Vine, vi y mejor me fui*, de Willebaldo López que interpretó la Salinas y que fue abucheadada supuestamente por el público”.<sup>83</sup> Aunque en otro medio Willebaldo aclaró que “no es el público propiamente sino algunos de los grupos participantes los que ven con malos ojos las obras que no están dentro del ‘teatro directo’”.<sup>84</sup> Y era evidente —aclaró— que los elementos de estos grupos en cierto momento se incorporaban al público y era cuando se producían los silbidos y las protestas”.

La obra de Willebaldo López, *Vine, vi y mejor me fui*, dirigida por el propio autor, fue interpretada por Guillermo Orea, Carmén Salinas, Joana Brito y Juan Antonio Llanes. Posee una anécdota muy sencilla:

...trata del velorio de un niño de clase muy humilde, que vivió muy escasos días, no obstante los padres se empeñaban en hacerle un velorio en regla. Durante éste, los presentes empiezan a desmenuzar el mundo, iniciándolo con la vida de sus vecinos y conocidos, todo ello con el pretexto de llorar al muerto.<sup>85</sup>

Para Enrique Cisneros, quien se encargó de coordinar al grupo Fantoche, los resultados del festival “fueron totalmente positivos, tanto en lo que se refiere a su aspecto artístico como al político; el hecho de que haya estado muy mal organizado pasa a un segundo término”. Para él, lo importante fue que se organizaron foros “en los cuales el público y los actores discutían no sólo lo referente a las obras de teatro presentadas... sino también lo que podía considerarse un común denominador de los países de América Latina: la dependencia cultural, la problemática sociopolítica y el teatro como un factor de cambio en la sociedad.” Lo que servía para darse cuenta “cómo anda el teatro en el subcontinente” y para conformar “el Frente Latinoa-

<sup>83</sup> José Lara T., “Willebaldo López: el festival de Manizales, un concurso de panfletos. En un marco poco edificante. Hasta *Torquemada* resultó ‘reaccionaria’” en *El Día*, 28 de agosto de 1973, p. 10.

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> Malkah Rabell, “*Vine, vi y mejor me fui*, en el festival de Manizales. Estreno de la nueva obra de Willebaldo López” en *El Día*, 16 de julio de 1973, p. 18.

americano de Trabajadores de la Cultura, con gente como Augusto Boal, Enrique Buenaventura y María Escudero.” Y —lo más importante desde luego— que dentro del Frente:

CLETA-UNAM fue nombrado representante de la zona norte del continente, en la cual quedan comprendidos los grupos teatrales chicanos de Estados Unidos, los de México y los de Centro América. Se acordó también la celebración —en junio de 1974— del Festival del Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), en el que intervendrán grupos chicanos y del CLETA-UNAM. Los miembros del Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura se comprometieron a promover este festival en sus respectivos países.<sup>86</sup>

Asimismo, Cisneros consideró que el teatro político:

...se ha vuelto una necesidad histórica en los países subdesarrollados... es un reflejo de la problemática del subdesarrollo... no tiene por qué restringirse a la exhibición de la miseria, sino que está obligado a cuestionar sobre las causas y consecuencias de esa miseria. Sin embargo, hay que admitir que el teatro no es el indicado para dar soluciones, porque las soluciones corresponden siempre al pueblo.<sup>87</sup>

### Festival Internacional de Teatro del Ateneo de Caracas

El Festival, realizado del 30 de agosto al 24 de septiembre en Caracas, fue organizado por el Ateneo de Caracas y contó con el patrocinio del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCBA). Conjuntamente con el Festival de Teatro se realizó un Foro Internacional de Teatro y un Encuentro de la Nueva Canción, representada especialmente por México y Venezuela.<sup>88</sup> El

<sup>86</sup> José Lara T., “El teatro cuestiona los problemas, el pueblo da las soluciones: Cisneros. El coordinador del grupo Torquemada afirma que el teatro político es una necesidad en los países subdesarrollados” en *El Día*, 1 de septiembre de 1973, p. 16.

<sup>87</sup> *Idem*.

<sup>88</sup> Se presentaron, según la prensa: *Quejío*, de España, con el grupo teatral La cuadrada de Sevilla, bajo la dirección de Salvador Tavora. Por Venezuela, *Venezuela erótica* de Pedro León Zapata y *Alicia* de Brito García, así como *Búfalo Bill en Credudilandia*, bajo la dirección de

evento tuvo lugar en seis salas de Caracas, entre ellas, el Ateneo y Rajatabla, así como en cinco ciudades de provincia: Maracaibo, Coro (ambas en la región occidental), Maracay (cerca de Caracas), Barquisimeto (centro-occidental) y Ciudad Guyana (en la zona suroriental).

Al término del festival, Torquemada regresó a México y se desintegró. Algunos miembros de Fantoche regresaron también para reintegrarse a las actividades de CLETA o alejarse definitivamente del movimiento, mientras que el resto alargó la gira dentro del grupo Informe.

### Visita a otros países de Sudamérica

Como hemos mencionado, durante la gira por Sudamérica, se crea el grupo Informe que después de Caracas continuó su propio recorrido hasta llegar a Argentina, para volver a México luego de un amplio periplo por Bolivia, Perú, Ecuador y algunos países de Centroamérica.

Uno de sus fundadores, Leo Gabriel, señaló:

En los primeros meses de CLETA se tenía pensado salir para el sur, a Manizales para un encuentro de teatro. Yo era más bien gente del cine en aquel entonces, operaba ocho milímetros y conseguimos unos materiales viejos, etcétera. Y nos fuimos en el mismo camino y nos encontramos todos en Panamá. Y a partir de Panamá se decidió hacer una especie de división del grupo de CLETA con algunos de los que hicieron *Fantoche*. Entonces yo dije: “yo voy a seguir, los que quieran pueden irse conmigo.” Entonces allí se juntó Enrique Ballesté, Adrián Matheus, había alguien del Living Theatre, era un francés, y algunas gentes más. Y formamos el grupo y ese grupo duró dos años desarrollando una metodología, y juntándonos siempre con aquellas organizaciones que estaban en lucha.

Entonces trajimos aquí muchos materiales que documentaban las luchas populares por América Latina. Para mencionar nada más un ejemplo: en Nicaragua

Luis Márquez Páez. Por Argentina, con el grupo teatral LTL, *Contratanto*. Por México, *Torquemada* de Augusto Boal y *Fantoche*, con los grupos de CLETA-UNAM. Por Chile, *Kataplum*, con los Mimos de Noisvander. Por Paraguay se presentó un conjunto de titiriteros. Véase: “CLETA participará en el festival de Caracas” en *El Día*, 22 de agosto de 1973, p. 18 y en E.F.E., “*Torquemada* y *Fantoche* las obras de México en el festival de teatro de Caracas” en *El Universal*, 3a. sec., 22 de agosto de 1973, p. 6.

encontramos por casualidad (todavía no era famoso) a Carlos Mejía Godoy y a su hermano, y ahí grabamos las canciones, las reproducimos [...] así integramos un espectáculo, que se llamaba *La otra América*. Alguna vez era por país o por temas, por ejemplo la lucha de los maestros o sindicatos independientes, y así estuvimos recorriendo varios países. Era una forma de documentar y al mismo tiempo al país donde llegábamos no reproducimos el material de ese país, si no nos hubieran hecho presos, siempre dijimos ahí esto no. En Honduras presentamos algo sobre Guatemala y en Nicaragua sobre Honduras. Sin embargo nos echaron presos dos veces y una de éstas casi nos matan. En Colombia nos denunciaron porque necesitaban algunos responsables como instigadores de la huelga de maestros entrenados en Cuba.<sup>89</sup>

### **Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro**

Las actividades del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro se desarrollaron del 24 de junio al 7 de julio de 1974, con la participación de 50 grupos (30 chicanos, 10 de México y 10 de Centro y Sudamérica) y de 700 artistas. Los escenarios fueron Teotihuacan, Estado de México; El Tajín, Veracruz, y en el Distrito Federal, en los teatros Comonfort, Jorge Negrete, el Foro Isabelino, la Casa del Lago, plazas, escuelas, mercados y colonias populares. Además hubo seminarios, foros, conferencias, talleres, paseos, pláticas y convivencias. El festival se clausuró en más de 100 pueblos campesinos de Veracruz con brigadas simultáneas de todos los participantes.

El organizador responsable de este evento en México fue el grupo Mascarones, cargo que se explica porque desde 1970, año en que el grupo realizó su primera gira por Estados Unidos para participar en el Primer Festival de los Teatros Chicanos celebrado en California, eran miembros y cofundadores de TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán). Junto con el Teatro Campesino, dirigido por Luis Valdez, Mascarones vivió la experiencia de ver cómo se generaron más de 100 grupos de teatro chicano en el lapso de seis años.

<sup>89</sup> Leo Gabriel, *op.cit.*

La postura estética de Mascarones coincidía con la de la organización de teatro chicano. En ésta, se veía como enemigo a vencer al imperialismo estadounidense y todas sus propuestas de cultura chabacana, a las cuales antepusieron el rescate de las raíces culturales y la creatividad mexicanas. Tomaban eso como base para elaborar una forma de teatro que reflejara la vida de los de abajo, los rascuachis. Y proponían ligarse a estos sectores populares para encontrar en su búsqueda otras formas alternativas al teatro comercial.

Para 1973, Mascarones asistió al Cuarto Festival de los Teatros Chicanos, del 15 al 24 de junio, y solicitó a su organización, TENAZ, la sede del Quinto Festival. De una manera apasionada y firme se argumentaron las razones para realizarlo en México. La petición fue aceptada con la condición de que el grupo fuera el principal responsable de la organización, ya que CLETA-UNAM —organización a la cual Mascarones pertenecía en esos momentos— tenía sólo cuatro meses de existencia. Según Mariano Leyva, durante un año organizaron el festival junto con el Teatro Campesino de Luis Valdez. “Nos dedicamos a eso de tiempo completo. Nosotros ya teníamos el repertorio y de todas maneras seguíamos teniendo representaciones”.<sup>90</sup>

Para Mascarones, la realización de este festival representaba cerrar el círculo de varios años de trabajo, tanto en México como en Estados Unidos. Para los chicanos fue todo un desafío, ya que no se tenía memoria de un evento de tal naturaleza; ni por la cantidad de participantes ni por el propósito. Ambos veían en la posibilidad de llevarlo a cabo en el Distrito Federal, una oportunidad para fortalecer su presencia.

Mascarones apostó todo por este evento y echó mano de sus conexiones para obtener los recursos necesarios. Sin embargo, otros grupos de CLETA creían que estaban en peligro de perder su independencia frente al gobierno mexicano si éste subsidiaba de alguna manera el encuentro, lo que derivó en una confrontación constante por la dirección de la organización (cabe subrayar que este cuestionamiento no existió en el caso de la Jornada de Solidaridad con Chile, donde CLETA colaboró con instituciones oficiales). Los grupos mexicanos que se radicalizaron oponiéndose a dialogar con las instituciones del gobierno, proponían obtener los recursos necesarios acudiendo directamente al público. Esto nunca ocurrió, al menos de una manera

<sup>90</sup> Mariano Leyva, director del grupo Mascarones, entrevista con Julio César López, marzo de 2004. En Fondo documental CLETA /CITRU.

sustancial, aunque la actitud solidaria y de ayuda de muchos ciudadanos que asistieron a las actividades fue muy valiosa.

Lo que se estaban disputando en realidad era la dirección del CLETA. Mascarones, que había desarrollado actividades que fortalecían su postura, tenía con este festival la posibilidad de consolidar su propuesta: “Ser cultos para ser libres. Crear uno, dos, tres Mascarones. Pero con calidad incuestionable.” Mientras los otros grupos se planteaban rutas diferentes.

### Dos visiones irreconciliables

La diferencia de visiones políticas ya se había manifestado en la manera de afrontar situaciones previas a la organización del festival. Por ejemplo, la participación de Mascarones-CLETA en el desfile del primero de mayo de 1974. Mientras para Enrique Cisneros haber participado en el desfile al lado de los campesinos dirigidos por el entonces líder agrario del PST, César del Ángel, significaba formar parte de una marcha en la que los campesinos habían sido acarreados por su dirigente y por el gobierno mexicano; para Mascarones lo ocurrido implicaba que seis mil campesinos de la región del Álamo, Veracruz —donde este grupo de teatro había desarrollado una actividad teatral—, habían logrado:

...por primera vez en muchos años, romper el bloque que significa el desfile oficial de esa fecha, controlado por los líderes charros (un millón de obreros), y participan —los campesinos— en forma independiente, a pesar de las amenazas de represión. CLETA-UNAM con brigadas teatrales participa con actos, canciones, mímica y gran guiñol como parte de la columna.<sup>91</sup>

Ya en el caso concreto de la organización del Quinto Festival de los Teatros Chicanos, para Cisneros, Mascarones maniobraba para que CLETA aceptara la ayuda económica del gobierno, había creado instancias paralelas al comité coordinador y entrado en relación con la Presidencia de la República. Intentando conciliar posiciones, Enrique Cisneros fue comisionado para asistir a las reuniones en el Palacio Nacional y ahí se dio cuenta que a la Presidencia

<sup>91</sup> Centro Mexicano de Teatros Rascuachis, *op. cit.*

le interesaba que los chicanos se llevaran una buena impresión del gobierno mexicano. Con esas reuniones confirmaba que para Mascarones, como para el PST, el enemigo era el imperialismo norteamericano y su intención era llevar a CLETA a hacer alianzas con el gobierno de Luis Echeverría.

Para Mariano Leyva las cosas sucedían de otra manera:

La historia es muy sencilla. Nosotros teníamos mucho trabajo hecho en Veracruz, ahí trabajábamos con los 400 Pueblos y (ellos) decían que tenían un chingo de dirigentes campesinos que eran los tabacaleros, que eran los silvicultores, que tenían toda una región muy grande, ganaderos y todo y que se enfrentaban además a los que serían los finqueros hoy de Chiapas. Se enfrentaban con armas para tener liberados los lugares y no dejar entrar a los caciques y mantener su producción. Entonces hicimos una obra que se llamó *El querreque*, con esa obra representábamos todo lo que estaba pasando en Veracruz, y todo eso lo derivamos en una gira por los pueblos con la protección de los campesinos de César del Ángel y fue un exitazo tremendo en la población para unirla. Lo mismo hicimos después con los cacahuateros. Ahí salió la obra contra la Mafer Company, que era el monopolio que mandaba capataces para comprarles antes de cosechar y luego entraba la cosecha, los coyotes, y entonces junto con los campesinos creamos esa obra de *Don Cacamafer*, esas experiencias son únicas.

Para el Festival de los Teatros Chicanos necesitábamos dinero para la comida y para organizarlo y entonces se fue Ávila con Echeverría, inclusive ahí también fue Cisneros. Hacemos el teatro de las Pirámides de Teotihuacan, ahí inauguramos y cerramos en El Tajín. Y vinieron 700 actores de todo el continente. Había que dar 700 desayunos, comidas y cenas. Había que darles hospedaje a todos. Porque todos ellos contribuyeron, cada actor aportó 50 dólares para poder tener comida y para los gastos. Entonces logramos rentar un ferrocarril que mandamos vacío a la frontera allá en Tijuana, y luego otro a Nuevo Laredo, otro convoy. La Universidad de Guerrero colaboró con nosotros y nos dio dos autobuses, uno para recoger en la otra frontera intermedia a otros grupos y otro que mandamos para transportar a los de Centroamérica hasta allá en la frontera con Guatemala, en Tapachula. Estaba esa organización increíble. Mientras que la UNAM nos prestó dormitorios.

Ahí es donde aparece el PST que se estaba formando. Nos presta su local para dormir y luego nos da un convoy que nos facilitaron también para poder acomodarnos ahí. Pero luego fuimos a ver a Echeverría, va César del Ángel con

todos los líderes de los 400 Pueblos, y le dice: “Señor venimos a verlo por esto, se trata de lo siguiente, el señor Mariano Leyva y estos compañeros que tienen los teatros han trabajado con nosotros así, así, asado. Venimos a pedirle a usted que, a cuenta de nuestra cosecha... así, a cuenta de nuestra cosecha del próximo año que nos preste usted lo que se necesita para que este grupo pueda realizar este festival tan importante porque de los 400 Pueblos tenemos muchos braceros y mucha gente que está allá. Y tenemos relación con César Chávez”. Porque nosotros trabajábamos con César Chávez también, pero a través de Luis Valdez, que hizo la lucha y su teatro con César Chávez, y ahí salieron sus obras, *Las dos caras del patroncito*, *No saco nada de la escuela*, todas esas obras que se hicieron famosas con el teatro campesino.

Entonces, agarra el teléfono rojo y nos prestan Bellas Artes, nos mandan a la ANDA, fuimos a ver a López Tarso para que nos prestara el Teatro Jorge Negrete; Bellas Artes nos prestó el Teatro Comonfort y teníamos CLETA; entonces conseguimos las pirámides así de volada y lo que más nos importaba a nosotros era la comida. Y entonces nos conectó con CONASUPO y CONASUPO durante 15 días nos dio desayunos, comidas y cenas. Sin que costara un solo centavo, por órdenes del Presidente de la República como una concesión a César Chávez, al movimiento de los 400 Pueblos. Además editamos dos discos de Víctor Jara para sacar lo del festival. Pedimos permiso a Víctor Jara y después nos acusaron de piratear. Pues hicimos los discos y con eso todavía sacamos otro. Imagínate Jara, acabábamos de vivir lo de Chile y Jara fue el símbolo de lucha —entre otros— de todos los que han luchado en América Latina, y eso, además del hecho de que fuera bienvenido ¡por primera vez, que se les haya tratado con respeto, con amor! Así fue, así fue de chingón así fue de huevos de hacer las cosas y no de ir a vender nada y la otra cosa fue que [...] con los 50 dólares rentamos todas las suites que tenía Tlatelolco. Y los transportes que pagábamos, porque para ir al Tajín pagamos 13 camiones, ahí con los 700 actores, teniendo todos los días, teníamos de siete a ocho, nueve, diez presentaciones diarias y además teníamos paneles, foros, para discutir las obras de cada uno de los grupos de teatro y ahí fue donde se armó la tremolina.<sup>92</sup>

Las diferencias se ahondaron durante el periodo de los preparativos y la confrontación se hizo abierta en el acto de recibimiento a los congresistas.

<sup>92</sup> Mariano Leyva, *op. cit.*

En su libro, Enrique Cisneros expone las dos posturas en torno a la bienvenida de los chicanos:

Al iniciarse el primer día del festival (los Mascarones) bloquearon a la base del CLETA, ocultándoles la fecha de la llegada del primer contingente de compañeros chicanos a la estación de Buenavista de Ferrocarriles, reservándose el derecho de saberlo. Sin embargo sí lo comunican a la dirección del PST para que, ante la prensa, aparezca dicho partido como organizador del festival. Pero también ese día se inicia la guerra abierta: la base de CLETA descubre la deshonesto acción de los Mascarones y comienza por desaparecer cientos de banderas rojas símbolo del sucio partido cerrando además el Foro Isabelino, sede de CLETA; se habla, además a compañeros de otras organizaciones de izquierda, auténticamente independientes, para invitarlas al recibimiento. La base se presenta en la estación llevándose la gran sorpresa: Mariano Leyva, director de Mascarones, al frente de un grupo de mariachis y al ritmo del Son de la Negra daba la bienvenida a los chicanos. Solamente faltaron los tamales para que se convirtiera en un regimiento del PRI. Como contraste, las mantas de bienvenida desplegadas por los obreros, con demandas auténticamente representativas del sentir de explotación del pueblo mexicano.<sup>93</sup>

No obstante, el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro se llevó a cabo sin mayores incidentes, aunque una vez terminado se consumó la ruptura entre ambas facciones.

#### Desarrollo del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro

Por los testimonios de la prensa sabemos que la inauguración se realizó el lunes 24 de junio a las 12 horas, en la Pirámide de la Luna, en Teotihuacan; y que este primer evento fue toda una fiesta popular:

...las escalinatas de la Pirámide de la Luna y los monumentos adyacentes se poblaban de banderas rojas con símbolos negros (los colores de Huitzilopochtli). Era

<sup>93</sup> Enrique Cisneros, *op. cit.*, pp. 67-69.

un día despejado y el evento se inició al ritmo de los teponaxtles, y los concheros prendieron copal para purificar con sus danzas la pirámide y llevar a cabo la bienvenida. Los cánticos recorrieron la extensa zona arqueológica con un admirable efecto acústico. En las danzas participaron naturales de la meseta central, así como jóvenes chicanos adornados con penachos y vestimentas prehispánicas.

Una vez terminada la danza de concheros que vibró entre las piedras de la ciudad abandonada, el indio zacapoaxtla Márcito pronunció en náhuatl unas palabras de bienvenida que en el acto fueron traducidas a los presentes en inglés, español y portugués: “en estos momentos en que tengo la representación de nuestro pueblo, quiero decirles que estamos todos unidos y que no hay barreras políticas que nos separen”, aplausos y gritos de entusiasmo. “En nombre del grupo Chinastli y de nuestra patria, les decimos: sean ustedes bienvenidos”, aplausos y gritos de entusiasmo.<sup>94</sup>

Así dio inicio una verbena popular con más de 300 asistentes.

El lema del encuentro era “América sin fronteras. Un continente. Una cultura”. Uno de los objetivos más importantes del festival era la reunión de grupos y su mutuo conocimiento: “Conocer nuestras ideas y nuestro trabajo, nuestras formas de actuar en la lucha concientizadora; poner nuestro arte al servicio de la liberación de nuestros pueblos e integrarlos en un sólo y grande movimiento unido”.<sup>95</sup> La organización del festival estaba diseñada para cumplirlo.

La gran cantidad de obras y actividades que se realizaron durante el encuentro, así como su recepción crítica, se consignan —dada su extensión— como apéndice de este trabajo.

Al finalizar el festival, el CLETA:

...organizó una gira por el sur de la República Mexicana, así como por Centroamérica, tanto de grupos nacionales (Grupo Zopilote, Enrique Ballesté y Judith Reyes) como de grupos latinoamericanos (TEC, La Candelaria, Génesis

<sup>94</sup> Roberto López Moreno, “Bienvenida’ azteca’ al festival teatral chicano” en *La Prensa*, 25 de junio de 1974, pp. 22 y 35.

<sup>95</sup> Ulises Estrella, “El sentido de nuestro festival” en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974.

y Tiempovillo), así como la ayuda y colaboración a los grupos Triángulo y Esperanza durante su estadía en México.<sup>96</sup>

## Logros y conclusiones

Mascarones, en un documento interno del grupo, hacía las siguientes valoraciones:

El espíritu del festival superó los intereses mezquinos y se lograron cosas como: llegar a una síntesis total de nuestro trabajo teatral en los últimos 10 años, lo que nos permitió ver con más claridad el futuro. Fue como ir a nuestros pueblos, debatir nuestras obras, regresar para volver a pulir, a improvisar, y regresar nuevamente con más energía liberadora a nuestros pueblos.

Quedó demostrado que los llamados grupos marginales, somos capaces de organizar nuestros propios festivales.

El rescate de nuestros mitos indios, nuestros rituales, como la forma más auténticamente americana de teatro; como también la música india que se ha venido utilizando como folklore comercial, fabricando estereotipos artificiales, pero que al rescatarlos, les inyectamos un nuevo sentido social y político que forma parte de la liberación y del renacimiento de la cultura de nuestra América.

Durante el festival se consolidó la formación, del Frente de Trabajadores de la Cultura, y se creó, para trabajar desde luego, la Confederación de Teatros de Nuestra América.

Todo lo anterior constituye una gran enseñanza y victoria de nuestros grupos, que a pesar de las intrigas y los chismes, de los boicoteos e infiltraciones, logramos salir adelante, con la ayuda de ese Espíritu de Unidad que se manifestó.<sup>97</sup>

Por su parte, la valoración de Enrique Cisneros subrayaba logros muy diferentes:

<sup>96</sup> “Informe núm. 1 de CLETA – UNAM”, documento interno, septiembre de 1974. En Fondo documental CLETA /CITRU.

<sup>97</sup> Centro Mexicano de Teatros Rascuachis, *op. cit.*

Por primera vez el público mexicano pudo ver y convivir con el San Francisco Mime Troup; aprender del TEC y La Candelaria de Colombia; polemizar con Luis Valdez sobre sus concepciones místicas del chicano y la utilización de la Virgen de Guadalupe; Augusto Boal que visitaba por primera vez México, nos deleitó con sus agarrones teóricos con Enrique Buenaventura y María Escudero; el LTL nos dio talleres; el Triángulo llegó para quedarse; algunos chicanos anduvieron de pirámide en pirámide y de museo en museo como los quería traer Mascarones; otros conocieron al indio actual, humillado, degradado, pidiendo limosna o vendiendo chicles Adams en la Avenida Juárez; otros ayunaron para estar puros en la inauguración del Festival en Teotihuacan; hubo bodas en las pirámides de El Tajín; el grupo Tiempovillo de Paraguay nos mostró cómo se hace teatro en tiempos de dictadura; el TUT del Perú presentó su teatro directo, panfletario, acorde con las condiciones políticas de su convulsionado país. Convivimos con Ulises Estrella, Ilonka Vargas, es larga la lista y limitada la memoria. Ramiro Osorio también tuvo algo que ver con este evento, fue de los que llegó para quedarse, me acuerdo de él durmiendo en el Foro Isabelino pues no tenía dónde llegar. Muchos vinieron a aprender, pocos se sentían con derecho a enseñar. Los salvadoreños supieron asimilar las experiencias para después aplicarlas, a todo nivel, inclusive en la guerra.

Para muchos Luis Valdez era un rascuachi panfletario que le faltaba el respeto al teatro con obras como *Las dos caras del patroncito* y *La carpa de los Rascuachis* (ya ven cómo sí es rascuachi). Enrique Buenaventura era un comunista que con sus propuestas de creación colectiva denigraba la creación misma que debe ser por esencia individual. Mejor se debería haber metido a la sociología y no al teatro. Boal era de los peores: un sacrílego que rebajaba el teatro y la actuación al nivel del pueblo, pasando desde luego por CLETA que insistía en la herejía de organizarse independientemente del Estado (popular y revolucionario de Luis Echeverría) quien tanto estaba impulsando las labores escénicas.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Enrique Cisneros, *op.cit.*

## La ruptura

El 5 de agosto de 1974, Mascarones y los grupos que estaban con ellos, citaron a asamblea general y ahí se realizó un balance de la organización y el festival. Ambas partes realizaron una crítica severa de la otra facción, que terminó con la expulsión del grupo convocante.

Las causas de la ruptura son señaladas en un documento de Mascarones:

A esta altura era insostenible pretender seguir juntos cuando en vez de argumentar y llevar la lucha a un nivel consecuente con nuestras posiciones artístico-revolucionarias, la tendencia liberal lo que hacía era llevar críticas irresponsables (chismes, grillas, calumnias) a nuestras espaldas, en vez de plantear honestamente sugerencias a la organización.

Estas fueron las acusaciones motivo de la expulsión:

1. Por deshonesto, por haber convertido la organización en apéndice de un partido político.
2. Por querer monopolizar los créditos, prestigio y poder que supuestamente quedaría del V Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano.<sup>99</sup>

En el mismo documento se puede ver también la visión que los integrantes de Mascarones tenían sobre las inconsistencias organizativas y las deficiencias conceptuales del otro grupo:

El manifiesto de CLETA fue hecho a un lado y respetado mínimamente, y seguían entrando y saliendo presuntos nuevos miembros, sin mayor disciplina. La falta de estatutos (derechos y obligaciones mínimos) que delimitaran la participación y fijaran una disciplina, ocasionó una política de frente amplio, que por su carácter de espontáneo originó asambleas generales donde equivocadamente se señalaba como máxima autoridad a las mismas, sin análisis de que dichas asambleas estaban constituidas por todo tipo de gente, desde los verdaderos trabajadores de la cultura, hasta los elementos parasitarios, cayendo así en el ultra democratismo, donde la ideología de la clase media planteaba que tenía los

<sup>99</sup> Centro Mexicano de Teatros Rascuachis, *op. cit.*

mismos derechos y autoridad una persona que tenía una semana de integrada, a quienes llevan años de una práctica artística revolucionaria...

(Para concluir que) en CLETA ya se habían formado dos posiciones: por un lado la tendencia liberal, cargada de un ultrademocratismo y parasitismo que impedían seguir avanzando; y por el otro lado, nuestra posición que exigía una disciplina mínima para superar los errores y dar el siguiente paso que históricamente fuera consecuente con la realidad.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> *Idem.*

### Capítulo 3

## El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, de 1975 a 1982. CLETA un movimiento artístico-político independiente y sus personalidades

Como hemos visto, CLETA fue un movimiento que en sus dos primeros periodos luchó por reivindicaciones académicas y artísticas asumiéndose como parte de la UNAM, como un organismo promotor de cultura. Cabe señalar que la UNAM mantuvo una postura ambigua respecto a la situación del CLETA, sin reconocerlo de manera oficial pero sin deslindarse definitivamente de él; y que el centro siguió ocupando el espacio propiedad de la universidad hasta la década de los noventa.

Sin embargo, durante el periodo de 1975 a 1982, CLETA se caracterizó por ser un movimiento artístico-político independiente, donde resaltan algunas de las personalidades que determinaron su dinámica. El centro dejó de presentarse como CLETA-UNAM para afirmar su carácter independiente, sus líneas de acción se modificaron y los grupos que lo constituían priorizaron los espacios escénicos no convencionales; todo lo cual contribuyó a construir hegemonías al interior del centro y a vincularlo, al exterior, con las luchas sociales de los obreros, campesinos y del movimiento urbano popular, a través de sus personalidades más destacadas. Entre ellos figuran los hermanos Betancourt, Enrique Ballesté, Enrique y Luis Cisneros, así como sus grupos y aquellos que desarrollaban sus actividades en diversas colonias, escuelas sindicatos y movimientos sociales. Durante este tiempo también se consolidaron los grupos que plantearon las propuestas artísticas más firmes —los encabezados por estas personalidades— y que, en el Primer Congreso Nacional del CLETA en 1979, como resultado de relaciones cada vez más ásperas entre ellos, decidieron dar por concluida la organización como un órgano colectivo.

La expulsión del grupo Mascarones, la pérdida gradual del público masivo, sobre todo estudiantil, que disminuyó de manera notoria después del Primer Encuentro Nacional por un Teatro Libre y para la Liberación

Salvador Allende, así como el cambio de orientación derivado del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro, dieron lugar a una discusión sobre sus nuevas estrategias. En primer lugar, se cuestionó si bastaba presentar obras revolucionarias en los foros convencionales o en las aulas universitarias, donde no asistían masivamente obreros y campesinos, “aun cuando se distribuyeran invitaciones con las que no pagarían la entrada”.<sup>1</sup> A partir de esas discusiones, CLETA se radicaliza políticamente, y según sus declaraciones, se convierte en un movimiento social, revolucionario y de izquierda, vinculado con las clases marginadas y en la lucha por el socialismo y contra el imperialismo.

En ese momento, para ellos, hacer teatro político significaba llevar a escena los temas de la revolución, los afanes de subversión social, los vicios del sistema, los abusos y torturas de la guerra sucia. Los objetivos del CLETA no fueron una excepción respecto a lo que los estudiosos de los movimientos de arte popular en América Latina de los años setenta han señalado; por el contrario, también en este caso se consideraba que sin la incorporación del contexto histórico no se entenderían las propuestas de los “nuevos artistas, nuevas obras y nuevos públicos, nuevas relaciones entre autores y espectadores, un modo distinto de nombrar una realidad hasta hace poco negada e imaginar su transformación en el seno del pueblo”.<sup>2</sup>

Sin embargo, como movimiento de contracultura, CLETA se caracterizó por el hecho de que no pudo conseguir una cohesión para formar un proyecto artístico y político claro. No logró asumir una posición plural ordenada, pues sus integrantes siguieron toda una serie de corrientes políticas y artísticas divergentes alrededor de las personalidades, todas en lucha por la transformación social pero cada una con sus propios intereses.

### **Nueva organización y grupos de poder**

Salir a los espacios no convencionales obligó a todos los integrantes, incluyendo a los que sólo eran activistas, a desarrollar propuestas artísticas

<sup>1</sup> “CLETA: nueva era” en *CLETA*, número 1, noviembre de 1975, pp.1 y 4.

<sup>2</sup> Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977, p. 11.

diferentes y a abrir nuevas relaciones con otras comunidades. Por ejemplo, los miembros del grupo Zopilote, de los hermanos Betancourt, regresaron a San Luis Potosí, su estado de origen; más adelante se trasladaron a Sonora y organizaron un encuentro de teatro en Chihuahua. Enrique Ballesté fundó el grupo Zumbón, con el que se trasladó primero a Yucatán y después a Sinaloa. Enrique Cisneros, que sólo era activista, creó el personaje de El Llanero Solitito, así como varios grupos en colonias populares del D.F. Por su parte, Luis Cisneros fundó y dirigió grupos, principalmente en el CCH Vallejo; luego constituyó el Teatro Taller Tecolote. Otros integrantes tuvieron que ir a los barrios y a otros estados de la República; por ejemplo, Felipe Galván que se fue a Guerrero.

La apertura hacia nuevos espacios y ciudades trajo consecuencias en el funcionamiento del Centro Libre y en su organización regida por las asambleas generales como mecanismo para determinar los planes o acciones a seguir: el que lograba producir trabajos nuevos e integrar nuevos participantes en el D.F., lograba consecuentemente un fortalecimiento en su influencia política, tenía más votos para disputar la dirección del movimiento artístico.

Esto generó división y luchas cruentas. Los grupos menos favorecidos implementaron otras tácticas para fortalecerse: Zopilote se liga al Partido Comunista y Zumbón se cierra herméticamente como grupo y se preocupa sobre todo por consolidarse artísticamente. También hubo grupos que ya conformados se acercaron buscando la oportunidad de tener espacios donde representar sus propuestas.

Entre los grupos que participan en este periodo, además de los ya mencionados, se encuentran: Poca Madre, Xandi Ayolli, Nandyelli, Colonia Panamericana, Barricada, Medios Masivos de Comunicación, Taller de Teatro, Taller de Música, Cooperativa Artística Cultural, Equis, La Banda, Co-secha, Taller de Artes Plásticas, Informe y Tortuguines de Iztacalco; todos ellos del D.F. De los Estados: Los Mugrosos, de Morelos; Fantasma Rojo, de Chihuahua; Grupo de Tampico, Tamaulipas; CLETA Jalisco; Salvador Allende, Mixquilucan, Hidalgo; CLETA Ciudad Juárez; CLETA Guerrero; CLETA Atlapexco, Hidalgo; CLETA Guamúchil, Sinaloa; y CLETA Yucatán.

## Genealogía de las personalidades y de sus grupos

Con la finalidad de entender la dinámica del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística en estos años, presento a continuación una semblanza de lo que fue el trabajo de los miembros más destacados y de los cuatro grupos que consolidaron, así como sus posturas políticas y estéticas.

Estos, además, son los cuatro grupos, que en el Primer Congreso del CLETA en 1979, acordaron dar fin al centro y optar por la libre determinación: Zopilote, de los hermanos Fernando e Ignacio Bretancourt; Zumbón, de Enrique Ballesté; Tecolote, de Luis Cisneros; y Los Chidos, de Enrique Cisneros.

Para llegar a ese punto, los integrantes del CLETA habían tenido que pasar por relaciones cada vez más tensas, marcadas, al interior, por la lucha por la dirección del movimiento, y al exterior, por la reforma política emprendida por el presidente José López Portillo, la cual abría posibilidades de trabajo artístico en el ámbito estatal. Esto era interpretado de diversas formas en cada grupo. Finalmente, la realización del congreso tuvo que plantearse como instancia decisiva para establecer un acuerdo mínimo que les permitiera seguir desarrollando sus propuestas artísticas o políticas.

Para Enrique Cisneros:

La realización y representatividad del Primer Congreso del CLETA fue un triunfo de la consecuencia sobre la intolerancia. Los resolutivos fueron la legalización de la lucha interna de corrientes. Ya no más golpes bajos, ahora sería por medio del trabajo como se demostraría a quién le interesaba darle continuidad a lo propuesto en los manifiestos de nuestra organización. Los resolutivos fueron una tregua en la que cada grupo podía hacer lo que quisiera; pero a nombre de CLETA solamente se firmaría en lo que hubiera unanimidad.

Esto es, a partir de esa fecha las siglas de esta organización pasaron a ser el apellido de los grupos. Enrique, agrega:

...si los zopilotes querían externar sus posiciones partidarias estaban en libertad de hacerlo pero como grupo Zopilote del CLETA, no como CLETA en su conjunto. Si el Saltimbanqui quería participar con la UNAM, o algún otro grupo con el Fonapas, lo harían a nombre del elenco, no de CLETA. Los resolutivos del congreso fueron de hecho la preparación del rompimiento, de la separación

orgánica, pero sin escisiones ni conflictos que significaran un debilitamiento del movimiento cultural.<sup>3</sup>

Las corrientes quedaron definidas de la siguiente forma:

Los “reformistas”, representados por el grupo Zopilote, cuyos integrantes al ser militantes del PCM, veían las cosas con los ojos de su partido. Los “artistas” representados principalmente por el grupo Zumbón, más interesados en aprovechar las situaciones que fortalecieran el trabajo artístico del grupo, que en las definiciones políticas, colocándose por encima de éstas, y los “radicales-puristas-populistas” entre los que cabían el Foro Isabelino, CLETA-Vallejo y la gente que más adelante daría lugar al equipo de Los Chidos, que planteaban un trabajo vinculado estrechamente con las organizaciones populares, buscando contribuir con ese trabajo a satisfacer las necesidades tanto políticas como estéticas de esos sectores, e intentando crear una infraestructura independiente de la burguesía y su Estado.<sup>4</sup>

Aun así, la tercera tendencia se escindió en 1982, por sus diferencias sobre el tipo de relaciones que deberían establecer con la UNAM. En la práctica, este hecho marca el fin del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística que inicia con la toma del Foro Isabelino en 1973.

### Los hermanos Betancourt y el grupo Zopilote<sup>5</sup>

Los antecedentes de este grupo se remontan a la época en que Fernando Betancourt y Mario Martínez, estudiantes de preparatoria en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP), y José Ignacio, “Nacho”, Betancourt, de la Normal del Estado, deciden formar un grupo de teatro. Comenzaron sus primeros montajes con obras tradicionales: dramas, comedias,

<sup>3</sup> Enrique Cisneros, *op. cit.*, p.203.

<sup>4</sup> “Documentos del CLETA. Análisis Chido del documento del Primer Congreso del CLETA” en *El Chido*, núm. 4, 15 de abril de 1986, p. 3-8.

<sup>5</sup> “Las respuestas de los quinceañeros” en *Nueva cultura*, 16 y 23 de mayo de 1982, pp. 6 -8 (dos partes). Para elaborar la semblanza de este grupo tomé como base esta entrevista; por eso cuando no aparezcan referencias en este apartado, los datos corresponden a este material.

pantomima. Por ejemplo, *El auto de la triple porfía*, de Carballido, el monólogo Hamlet, adaptado de Shakespeare, un recital poético de Nacho que se llamó *Mil días de poesía*, todo lo anterior en el Teatro Alarcón. Era un teatro convencional, pero también empezaron a montar cosas novedosas para San Luis. Hicieron una pantomima con caras blancas e idéntico vestuario sobre un panel negro. Allí experimentalmente hicieron una serie de ejercicios.

### Teatro Experimental Independiente

El primero de mayo de 1967, los mismos integrantes fundan el Teatro Experimental Independiente, que un año después participa en un concurso regional de teatro promovido por Bellas Artes en Zacatecas. Ahí, Fernando Betancourt obtiene el premio de actuación y el de dirección; el único miembro del grupo que tenía experiencia en técnica teatral. “Sí, por un tío. Yo había tomado clases y asistido a ensayos con un maestro al que considero muy bueno, Ernesto Pruneda.” El resto del grupo era autodidacta, como la mayor parte de los grupos de la época; se formó a partir de un director, de alguien con cierto tipo de experiencia. Y posteriormente incursionaron en la creación colectiva.

En septiembre de 1968 tuvieron su primer contacto con el teatro de contenido social, con la obra documental *Acto de amor*, de Juan Miguel de Mora. La obra es una cronología de los hechos estudiantiles que en ese momento se vivían en la ciudad de México. “Y eso nos sirvió de mucho porque nos abrió otro tipo de visión acerca de lo que se podía hacer con el teatro.”

Con esta obra vivieron un primer caso de represión en la universidad del estado. Ellos recuerdan que:

...siendo universitarios y presentándonos en un local universitario, el rector de la universidad de aquel tiempo, así como el director de Difusión Cultural, nos prohibieron representar la obra. Mientras nosotros estábamos en escena, se repartió propaganda entre el público. Nosotros no teníamos nada que ver con eso ni podíamos evitarlo. Se suponía que era propaganda de la oposición que denunciaba una serie de cosas que en ese momento se vivían en la capital. Acuérdate que es el año de 1968. Y entonces las gentes de la escuela nos dijeron que eso era nuestra responsabilidad y prohibieron la obra. *Acto de amor* la re-

presentábamos en un local que está arriba de la librería de la Universidad y que entonces se llamaba Sala de Arte Universitario, y nosotros nos salimos a la calle. Luego llegaron unos compañeros de la Escuela de Leyes que nos invitaron a presentarnos en el auditorio de esa misma escuela que estaba allí a la vuelta, por la calle de Arista. Nos trasladamos allá y luego llegaron infinidad de judiciales y agentes de Gobernación, era la época de Díaz Ordaz. Y pues en medio de tanto borlote, ese día representamos la obra dos veces. La raza estaba bien prendida, gritaban ‘mueras’ y toda la cosa. Posteriormente nos fuimos a Guadalajara a tratar de presentarla. Lo que son las cosas, fuimos a la FEG y les dijimos que queríamos presentar la obra; nomás nos vieron así como con consideración y nos dijeron: “no, muchachos...”<sup>6</sup>

Otra experiencia más en ese año de 68, la viven en Guadalajara, en un concurso donde ganan una mención honorífica con la obra *La construcción del sol*. En 1969 ganan el concurso estatal de teatro de la Casa de la Juventud, presentando *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht, con temporada en el Teatro Alarcón. Regresan nuevamente al concurso de Guadalajara y vuelven a ganar mención, esta vez con la obra *Antropofagia*, del propio Ignacio: “A partir del 69 empezamos a montar obras que nosotros mismos producíamos; teníamos un autor dentro del grupo, Nacho.”

En el 70 dan énfasis a la promoción cultural, programan recitales de música y poesía; montan obras de Chéjov, Ionesco y otros. Los miembros del grupo participan en el Comité para la Liberación de los Presos Políticos y amplían sus márgenes de acción:

Hicimos teatro callejero, llegábamos a una esquina y de repente uno de nosotros sacaba una pistola y hacía como que mataba a otro. Todo en medio de insultos. Tiempo después supimos que a eso Augusto Boal lo denominaba como teatro invisible. Se paraba el tráfico y todo; luego nos íbamos y dejábamos a la bola de gente allí. Ya habíamos cumplido nuestro cometido y nos retirábamos a otra plaza. Luego de esa audacia nuestra, empezamos a sistematizar y dirigir nuestras experiencias. Con un cuadro más amplio y rico de nuestra realidad, con ideas más claras de lo que pretendemos representar en ella, Brecht nos enriquece

<sup>6</sup> *Íbid.*

más todavía. De querer ser los *enfants terribles* de la cultura en San Luis, pasamos a una conciencia mucho más definida en todos los niveles.<sup>7</sup>

### Asociación de Ideas

En 1971, el grupo pasa de ser Teatro Experimental Independiente a Asociación de Ideas. La primera obra que montaron con esta denominación fue *Lapsus Linguae*, de Ignacio Betancourt, con la que ganaron en San Luis Potosí el concurso estatal de teatro.

Me acuerdo que eran cuadros hilados sólo por una frase; la ilación conseguida era lúdica... absurda, entre escena y escena. Esta obra la representamos en muchas partes de la República y vivimos experiencias gratas con su puesta en escena. Nos vio un escritor polaco, Gustav Kolinski, y dijo que la iba a traducir. Total una serie de cosas que nos satisficieron mucho; pero lo más importante es que con *Lapsus Linguae* se configuró el estilo que hemos depurado y hemos seguido manejando. En esa época hubo en San Luis un movimiento cultural muy interesante. Estaban gentes como Fiona Alexander, en Bellas Artes; Benito Estrada, en Cultura Hispánica; el director de la Alianza Francesa de aquel tiempo, que aunque no se interesaba mucho en este tipo de trabajo, sí lo auspiciaba bien. Allí en la Alianza fundamos un centro cultural que duró más o menos un medio año y terminó porque querían lucrar con nuestro trabajo que nada les costaba.

Había también en aquella época pintores como Jesús Sánchez, Alberto Martínez, varios artistas plásticos; populares algunos como don Jesús Turrubiates, viejo de muy grata memoria para nosotros que se dedicó a crear obras de naturaleza muerta y que el grupo vendía en los Tianguis del Arte que organizaban en aquel tiempo. A todas esas gentes que andaban más o menos dispersas, Asociación de Ideas las invitaba a realizar trabajos comunes, siempre hemos sido organizadores de varios eventos. Esa época fue de despegue, de allí parten una serie de gente que entonces empezaba a escribir con una actitud diferente, tenazmente crítica.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Íbid.*

<sup>8</sup> *Íbid.*

En 1972 ganan, por segunda ocasión, el concurso estatal de teatro convocado por el Injuve, con la obra *Lapsus Linguae*.

Y sin tener, ciertamente, mucha conciencia de lo que hacíamos, era sólo audacia. El método de creación se fue perfeccionando: a partir de los años setenta el grupo empieza a adquirir una personalidad con características propias al optar sólo por el montaje de obras escritas dentro del propio grupo; en un principio sobre la base de un texto escrito previamente, así hasta [...] que el texto ha pasado a ser el último paso del montaje un camino lento y complicado hacia la creación colectiva, entendida ésta como el aporte y el desarrollo máximo de las capacidades individuales, y no como la exigencia a que todos los miembros del grupo hagan aportes por igual, que no es otra cosa que el populismo en el trabajo artístico. Nuestro actual método de trabajo: *a)* selección del asunto a tratar; *b)* investigación bibliográfica, discusiones, conferencia, etc.; *c)* estructuración teórica de la obra; *d)* improvisaciones en el escenario; *e)* selección de escenas; *f)* construcción práctica de la obra; *g)* elaboración del texto en base a todo lo anterior, y *h)* versión final de la obra.<sup>9</sup>

Para 1973, el grupo vuelve a ganar el mismo concurso del Injuve, ahora con el monólogo *Salomón*, de Ignacio Betancourt. En octubre, Mario Enrique Martínez obtiene el Premio Nacional de Teatro, en la categoría de actuación del Festival de Otoño del INBA, en el Distrito Federal, por su participación en la obra *Los buenos propósitos*, de Ignacio Betancourt.

### Grupo Zopilote

En 1974 desaparece Asociación de Ideas y nace Zopilote. Para entonces el grupo estaba integrado por siete miembros: Arturo Medellín, Fernando Betancourt, José Ignacio Betancourt, Óscar Ortiz, Alfredo Martínez, Raquel Arellano y Mario E. Martínez. ¿Por qué eligieron el nombre de Zopilote para su grupo?

<sup>9</sup> “Documento número 2, presentado por el grupo Zopilote al Congreso Nacional del CLETA, abril de 1979” en *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, núm. 1, octubre- noviembre de 1979.

Es una manera de reivindicar un ave que se le ve con cierto desprecio pero que cumple una función muy importante: limpiar la podredumbre de los campos. Si no hubiera zopilotes en el campo, habría una contaminación del carajo. La otra explicación es que cuando Zopilote asume este nombre es en el año de 1974, era una época que no quería uno hacer las cosas bonitas, había mucha protesta, mucho activismo, mucha violencia. Entonces decidimos escoger un nombre que fuera feo, como que no nos interesaba llamarnos con un nombre bonito, que fuera un nombre cacofónico pero con un significado como el que tiene, algo que es necesario y que además, se presta para interpretaciones muy adecuadas, en el sentido que los artistas, en cierta forma, al representar en escena problemáticas sociales, situaciones injustas o simplemente cosas imaginativas, de alguna manera están limpiando la atmósfera cultural, la atmósfera espiritual de donde se presentan, y es una actividad equivalente a la que los zopilotes realizan de limpieza en el campo.<sup>10</sup>

Su participación en el Primer Encuentro Nacional de Teatro Salvador Allende, en 1974, los acerca a CLETA:

...nosotros habíamos montado *El gran circo de los hermanos Gandalla*, de Nacho. Enrique (Cisneros) invitó al grupo de la Universidad que tenía Prats; él respondió que ellos no andaban en esa onda, que nosotros sí y que nos iba a presentar con él. Nosotros aceptamos, ya que había coincidencia entre los planteamientos de CLETA, y lo que nosotros pretendíamos hacer aquí.<sup>11</sup>

Alfredo Martínez, otro integrante del grupo Zopilote, puntualiza sobre su arribo al Foro Isabelino:

...vamos con ciertas reservas pero al llegar ahí nos dimos color que había muchísima gente igual que nosotros, que andaban en una búsqueda semejante a la nuestra, lo interesante de este rollo fue que vimos que era uno de los pocos

<sup>10</sup> Emilia Cervantes, "El grupo Zopilote regresa a San Luis. Treinta años de teatro" [Sin datos], 1 de mayo de 1997. En Fondo documental CLETA/CITRU.

<sup>11</sup> "Los teatreros hablan. Entrevista a Alfredo Martínez" en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 4, enero de 1984.

lugares en donde no había censura real, o sea, era un lugar que de repente te parecía el paraíso de la expresión, se podía hablar de lo que quisieras.<sup>12</sup>

Dicho encuentro se realizó en el mes de enero de 1974. Como hemos señalado, a él asistieron grupos independientes y estudiantiles de muchas partes de la República. Se “organizaron debates, se hacía crítica y autocrítica de todos los trabajos. Para nosotros fueron muy importantes”. Sobre su primera puesta, *El gran circo de los hermanos Gandalla Opus I*, Juan Miguel de Mora escribió:

...los hermanos se burlan de la religión, del ejército, de la Patria, de los profesores... de ellos mismos. Sin escenario casi sin vestuario ni utilería, logran un prodigioso juego de gestos y mímicas que hacen innecesario y hasta superfluo todo lo anterior. Tan luego son el Presidente, como un profesor de escuela militarizada, como un cura bíblico, como burro o como fábrica. Todo lo hacen, todo lo construyen, todo lo cubren con su gran talento, y por fin podemos asistir a un acto político sin bostezos, ni gritos.<sup>13</sup>

Para Alfredo Martínez, éste:

...era un trabajo que respondía a inquietudes del grupo, aunque lo escribía Nacho era en base a vivencias y cuestionamientos que cotidianamente nos hacíamos respecto a los comportamientos humanos en general... y por ser respuesta de inquietudes nuestras, nos sentíamos con una gran energía para decirlas, entonces ya en la cristalización del trabajo resultó ser muy fresco, energético y además de gran cuestionamiento, y por otro lado sumamente divertido.<sup>14</sup>

Además de sus presentaciones en el Foro Isabelino:

...fueron invitados a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y causaron, con llenos totales en el aula magna y conglomerados en el patio

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Juan Miguel de Mora, “Butaca 13. *El gran circo*” en *El Heraldo de México*, 25 de enero de 1974.

<sup>14</sup> “Los teatreros hablan”, *op. cit.*

central, ese estado de indefensión, de no poder sustraerse al espectáculo, acompañado como ya se dijo de discrepancia (me gusta o no) e incluso ambivalencia (me gusta y no).<sup>15</sup>

Por su parte, el grupo valoraba que:

*El gran circo de los hermanos Gandalla* ejemplifica muy bien toda esta posición y estos elementos que mencionamos. Actualmente hay grupos que están presentando teatro del tipo que nosotros comenzamos a depurar, a purificar. Como que se dieron cuenta que se podía hacer teatro, si no de una manera fácil, sí de una manera nada complicada, sin dejar de lado, claro, los requisitos mínimos de técnica. Muchos grupos fueron influidos por nuestro trabajo, por lo que suponemos son nuestros aportes. Hubo una especie de Zopilotos. Por eso creo que sí era muy válido lo que hacíamos.<sup>16</sup>

Además, en 1974, participan, en el Quinto Festival de los Teatros Chicanos, en la ciudad de México con la obra *El gran circo de los hermanos Gandalla II*.

Una de las cosas fundamentales fue el gran número de contactos que tuvimos con grupos de muy diversos países, con todo tipo de experiencias. Y sobre todo los talleres. En ellos nosotros aprendimos muchas cosas que en San Luis casi nadie ha conocido; cosas que cualquier gente que esté abierta, dispuesta a revitalizarse, y sobre todo, dudar de lo que ha hecho hasta un determinado momento, puede aprender y poner en práctica.<sup>17</sup>

De la puesta en escena, el crítico Mauricio Peña opinó:

*El gran circo de los hermanos Gandalla 2*, es la primera muestra del festival que hemos visto y que nos entusiasmó lo suficiente como para olvidar la desorganización en el anuncio de las funciones diarias del evento... Cinco son los temas que se tratan... pero todos convergen hacia una notable descomposición de nuestro lenguaje cotidiano, corrompido precisamente por las deficiencias seña-

<sup>15</sup> Jorge Ramírez Pardo, "Zopilote: saber volar sin perder las alas" en *Informe*, 1992, pp.29-31.

<sup>16</sup> "Nuestros Grupos. Zopilotes en Bellas Artes" en *CLETA*, núm. 2, noviembre 15 de 1975.

<sup>17</sup> "Las respuestas de los quinceañeros", *op.cit.*

ladas en las diferentes viñetas que componen el espectáculo, al parecer producto de creación colectiva, ya que no se da crédito individual de dirección. Los temas son: la suerte de la familia, la represión sexual, la represión política, la inconciencia social y la deshumanización en las grandes ciudades.<sup>18</sup>

Después el grupo viaja a Centroamérica y por Estados Unidos con esta obra. También en 1974, José Ignacio Betancourt obtiene un primer Premio de Poesía en el concurso anual organizado por la revista *Punto de Partida* de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.<sup>19</sup>

En 1975, el grupo regresa a San Luis Potosí para vivir en comunidad y crear la Escuela Popular de Arte. Además, organizan el Segundo Encuentro Nacional de Teatro de CLETA. Doscientos cincuenta participantes en calles, plazas y mercados; quince días de intensa actividad artística:

...un grupo de nueve personas, sin ayuda económica de ningún tipo (salvo su propio trabajo teatral), comienzan a organizar el festival [...] Se envían invitaciones a todo el país, y en seguida el grupo se divide en tres brigadas que salen a invitar personalmente a grupos de teatro del norte, del centro, del sureste y hay que denunciar que durante este recorrido, tres compañeros son detenidos arbitrariamente en la ciudad de Chihuahua donde permanecen incomunicados durante dos días, y sometidos a interrogatorios y amenazas, son fichados y tratados como delincuentes sólo por cantar en la calle e informar sobre el encuentro de teatro: Juan Pérez, Enrique Martínez y Arturo Medellín.<sup>20</sup>

El encuentro fue realizado totalmente en la vía pública, no se cobró a los espectadores en ninguna presentación, y sólo pidieron cooperación voluntaria. La selección de los espacios de representación buscaba que los grupos participantes pudieran confrontar sus trabajos ante diferentes circunstancias y públicos diversos; para ello seleccionaron tres mercados (25 funciones, 3000

<sup>18</sup> Mauricio Peña, *El gran circo de los hermanos Gandalla 2* desenmascara nueva realidad cotidiana” en *El Herald de México*, sec. C, 3 de julio de 1974, p.10.

<sup>19</sup> “Reconocimientos. Calidad artística del CLETA” en *CLETA*, núm. 4, 15 de diciembre de 1975, pp.1 y 4.

<sup>20</sup> José Ignacio Betancourt Robles, “Documento final del II Encuentro Nacional de Teatro organizado por el grupo Zopilote en la ciudad de San Luis Potosí 1975” en *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, UAS, núm. 2-3, enero-abril, 1980, pp. 70 -75.

gentes), tres plazas en el centro de la ciudad (siete funciones, 1200 gentes), cuatro colonias de la periferia (14 funciones, 2000 gentes), un campamento ferrocarrilero (cinco funciones, 600 gentes), un campamento campesino (última función, 250 gentes).

También se llevó a cabo un ciclo de talleres de preparación técnica, y un ciclo de conferencias y charlas de preparación política, así como otras actividades. Las cooperaciones reunidas en cada función servirían para ir comiendo cada día, además pidieron ayuda a particulares que llevaron a comer a sus casas a varios compañeros; para el alojamiento consiguieron una casa grande que entre todos acondicionaron; también recibieron algunas donaciones de particulares y dos sindicatos independientes.

Los grupos vinieron de Cuernavaca (Informe, Chiclosos y Espulgados), Yucatán (Caminantes), Monterrey (un representante individual), Guadalajara (Instituto Alemán LTL), Sinaloa (Guamúchil), San Luis Potosí (Carroña, Prepa 3, Garufa, Brigada Popular de Teatro, Zopilote), Saltillo (un representante individual), Chihuahua (Fantasma Rojo), Distrito Federal (Tepito, Xandy Ayolli, Teatro Nuevos Temas, Altépetl, Tepeyololt, Colonia Ajusco, Colonia Santo Domingo).

Sin embargo, la realización del encuentro llevó al grupo a tener problemas con la comunidad potosina: “Medio centenar de vecinos del Barrio de San Miguelito firman un escrito dirigido al Gobernador del Estado, el Presidente Municipal y el Comandante de la Zona Militar, protestando por las actividades que en la casa marcada con el núm. 1055 de la calle de Vallejo realiza un grupo de ‘artistas’.” En otra publicación se enfatiza: “Con el pretexto de desarrollar actividades culturales, esas personas dan no sólo a jóvenes sino también a niños, ideas nefastas, encaminadas a la violencia contra todo orden establecido como la familia, la religión y las autoridades civiles y militares tal como se ha visto en sus actuaciones en plazas, jardines y autobuses urbanos, bien sea con canciones y obras de teatro ofensivos a la moral y decencia.”<sup>21</sup> El grupo Zopilote contestó con la publicación de un comunicado que fue firmado por diversas organizaciones sociales, sindicales y teatrales, y en el cual llamaban “fascistas” a los denunciantes.

También en 1975, el grupo participa en el Concurso de Otoño que realiza el Instituto Nacional de Bellas Artes con la obra *Impaciente Job*, la cual es

<sup>21</sup> “Piden la clausura de El Zopilote” en *El Heraldo de San Luis Potosí*, 24 de abril de 1975.

una recreación del Libro de Job de la Biblia, enfocada hacia un problema político: la concientización. Ignacio Betancourt detalla la historia del texto:

Toda la Biblia sin excepción es eminentemente reaccionaria, tú puedes leer cualquiera de los libros que hay en ella y te das cuenta de la supeditación; es decir, del estar sujetos a la voluntad divina, no te da ninguna posibilidad de rechazo o al menos de una actitud de reflexión. El único libro que plantea eso, esa actitud crítica, es el Libro de Job. Pero aquí existe un problema, la solución que se plantea en la Biblia es un reconocimiento del error: oponerse a la voluntad divina. Nosotros concebimos al Job de la Biblia como un pueblo inconsciente, que a partir de los hechos concretos se va dando cuenta que quienes tienen la razón son los oprimidos y no el rey, el gobernador, el creador o el señor presidente. Job en la Biblia se arrepiente, en la obra reacciona en forma contraria, visualmente no se ve (porque hubiera sido el final feliz de las series norteamericanas), pero el público intuye que ese rey, creador, gobernante o presidente, va a caer bajo el empuje de nuestro Job.

La obra no está planteada en términos teológicos... procuramos enfocarla más hacia el problema político. Comparada con nuestros trabajos anteriores era una onda bien diferente de lo que hemos estado haciendo todos estos últimos años. Es un teatro más formal, un teatro un poco más rígido, un teatro más de escuela... el montaje de esta obra ha sido para nosotros toda una experiencia, porque significa confrontar el teatro formal, el teatro de escuela, el que te dice ahora te tienes que mover así, da dos pasos hacia acá, etc., con el teatro nuestro, con el teatro de la calle, en el cual, con los requisitos técnicos mínimos, el actor comienza a explotar sus posibilidades como creador de algo, ya sea de movimientos, de textos, de obras, etc... Nos es difícil presentar la obra exactamente igual siempre. Claro que esto es imposible ya que montar una obra exactamente igual en todas las presentaciones es muy rígido, es el teatro de escuela.<sup>22</sup>

*Impaciente Job* fue montado solamente en foros convencionales porque el grupo consideraba que era, sobre todo, para presentarse en ese tipo de espacios. Y la idea de haberla representado significaba para ellos confrontar las experiencias callejera y del teatro formal; el teatro “de escuela y las expe-

<sup>22</sup> “Nuestros Grupos. Zopilotes en Bellas Artes”, *op. cit.*

riencias las vamos a aportar a nuestro trabajo popular que es nuestro trabajo fundamental”. Se presentó en el Foro Isabelino el sábado 9 de noviembre.<sup>23</sup>

En 1976, el grupo participa en el Tercer Encuentro Nacional de Teatro de CLETA, en Mérida, con dos actos cortos de creación colectiva. También realizaron temporadas callejeras en San Luis Potosí. De esta época, Alfredo Martínez recuerda:

...trabajábamos muchísimo la improvisación en aquella época y hacíamos unas cosas muy suaves, eran ejercicios de tipo terapéutico, sumamente gruesos en cuanto que trataban de que la gente rompiera todas sus barreras de inhibición... a mí siempre me resultaba conflictivo el hecho de enfrentarme a una improvisación en esa época.<sup>24</sup>

En 1977, asisten al Cuarto Encuentro Nacional de Teatro de CLETA, en Chihuahua, al Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro, en Nueva York y al Octavo Festival de los Teatros Chicanos, en Los Ángeles, California, con la obra de creación colectiva *La visión de los vencidos*. Con otras organizaciones culturales, realizaron en San Luis Potosí el Primer Encuentro Nacional de Canción Política. Para este año los conflictos internos en CLETA los alcanzan:

Las primeras contradicciones serias se dieron durante el IV Encuentro Nacional de Teatro del CLETA que se efectuó del 8 al 21 abril de 1977 en la ciudad de Chihuahua. La responsabilidad de la organización recayó en Fernando Betancourt del grupo Zopilotes apoyado por el grupo Fantasma Rojo, este último vinculado al Partido Comunista Mexicano.

Varios integrantes de la organización criticaron a Fernando pues consideraban que el evento lejos de responder a sus necesidades artísticas y políticas, fue planificado en función de los métodos y necesidades del partido.

Fernando, por su parte, no los logró convencer sobre los avances que tendría CLETA por el hecho de hacer funciones en el patio del Palacio de Gobierno de Chihuahua. También fue duramente criticado por invitar a Mariano Leyva, de Mascarones, a ese encuentro y por programar una serie de conferencias

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> “Los teatreros hablan”, *op. cit.*

políticas dictadas por los dirigentes del PCM local. Este encuentro no se parecía al de San Luis Potosí el cual tuvo un carácter fundamentalmente popular, decían sus críticos.

Los Zopilotes lo miraron de otra manera, reconocían haber sido anarquistas, antipartidistas, populistas; todo hasta llegar a una etapa en la que, primero unos, luego otros, habían ingresado al partido (comunista).<sup>25</sup>

En 1978, Zopilote lleva a cabo una temporada en el Foro Isabelino con la primera versión de la obra *Luchas y mitotes en el nuevo mundo*. El grupo, además de los Betancourt y de Mario Martínez, estaba ya integrado también por Juan Pérez, Alfredo Martínez y Jesús Coronado. De acuerdo con uno de sus programas de mano, la obra es:

...una lúdica versión de la vida mexicana (el imperio azteca, la época colonial, la lucha independentista), resultante de la investigación bibliográfica y su asimilación en el trabajo teatral; encuentro en el que realidad y ficción anulan sus fronteras y se insertan en un nuevo orden. El pasado como pretexto, revisión de la historia en su diacronía, advertencia y mito, la creación como aventura liberadora, juego que exorciza.<sup>26</sup>

Su recepción crítica tuvo distintos matices. Uno de los críticos que tenían simpatía por el grupo, Juan Miguel de Mora, escribió sobre esta puesta en escena:

Muchos de los que se quedaron admirados, estupefactos y boquiabiertos con *Ubu*, de Peter Brook, en el Galeón, deberían ver esta creación colectiva del Grupo Zopilote. Su trabajo se basa en el mismo principio del director inglés: un teatro pobre con imaginación. Brook, de haber visto esto, lo habría aplaudido y elogiado... En lo que respecta a imaginación y a soluciones escénicas excepcionales, no tienen nada que envidiarle a nadie.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Programa de mano. En Fondo documental CLETA/CITRU.

<sup>27</sup> Juan Miguel de Mora, "Butaca 13" en *El Heraldo de México*, 1979.

Otro, Manuel Galich, jefe del Departamento de Teatro de Casa de las Américas de Cuba, que también veía con simpatía el movimiento de CLETA, señaló:

Se trata de una farsa alegre, en la cual, con sentido del humor y de la sátira, se destruyen muchos mitos creados por una embustera versión de la historia de México, fraguada al servicio de inconfesables intereses clasistas. Hay en sus escenas, a ratos, un tono de loa, ese género hábilmente popularizado para mejor inculcar creencias religiosas, manejado en la obra con refrescante intención para todo lo contrario: desmitificar.<sup>28</sup>

Por su parte, Fernando de Ita, con una valoración más minuciosa, notó que había en la actuación: “la preocupación de sus intérpretes por manejar la voz, la expresión corporal, el gesto, el ritmo y la dimensión teatral del tiempo y del espacio. En una palabra: el arte de la actuación. Hay actores del grupo que ya dominan con soltura su presencia escénica y que muestran versatilidad muy útil para el teatro didáctico.” Sin embargo, consideraba que esta puesta era un espectáculo:

...meramente ilustrativo, lineal, evidente y repetitivo de algunas fórmulas felices del teatro urgente, o de emergencia, para usar las palabras de Benedetti. En esta farsa sobre los mitos que se han hecho desde el poder sobre la historia de México, hay una obvia intención pedagógica que por momentos tiene excelentes resoluciones escénicas, pero que en total resulta pesada para el público “ilustrado”, y chistosa para el profano.<sup>29</sup>

En 1978, el grupo también participó en el Primer Encuentro Nacional de Pantomima, en la ciudad de Guanajuato, donde resultó seleccionado como uno de los mejores; y pusieron en escena *Los gatos valerosos*, de Ignacio Betancourt, obra infantil en un acto, donde:

<sup>28</sup> Manuel Galich, “Presentación de *Luchas y mitotes en el nuevo mundo*” en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980.

<sup>29</sup> Fernando de Ita, “El teatro debe educar y divertir para el cambio, dicen los integrantes de Zopilote” en *Unomásuno*, 5 de julio de 1982.

...los actores realizan ejercicios de calentamiento; explican a los niños que es necesario preparar el cuerpo y caracterizan al personaje; se visten y maquillan, mientras piden sugerencias al público. Tres gatos hermanos viven tranquilos hasta que llega un gigante que los amenaza con desocupar la mitad de su terreno para la construcción de la casa del cerdo; el miedo los hace acceder. El perro, sirviente del cerdo, edifica la casa y el último se instala en su nueva propiedad; el perro realiza actos cómicos para distraer a su amo; sin embargo, no son graciosos y ordena que le construyan un campo de golf. El gigante exige a los gatos que desocupen el terreno. Los felinos obedecen y deciden acabar con el perro, el cerdo y el gigante pero fracasan. El siguiente plan es que la gata se disfrace de perra y atraiga al can, mas éste descubre el truco. Deciden disfrazarse de árbol mientras el perro duerme y tiran un hueso que jalan hacia donde ellos se esconden y de un garrotazo matan al perro. Unen sus fuerzas y destrozan al gigante —que manipula al cerdo—, dándose cuenta que es de utilería. Finalmente, enjuician al cerdo.<sup>30</sup>

En 1979 se presentan en el Teatro de la Ciudad, del D.F., dentro del programa Lo mejor de la pantomima en México. Asisten al Segundo Encuentro Nacional de Pantomima, en Guanajuato. En el Primer Congreso del CLETA rompen definitivamente con la organización, por considerar inadmisibile la confusión entre arte y panfleto. El grupo se traslada a Sinaloa y Fernando Betancourt se hace cargo de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Sinaloa, durante 1980 y 81. En ese momento, plasman su postura frente a CLETA en un artículo de la revista *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, de la UAS.

Este artículo plantea entre otras cosas un rasgo que —según ellos— caracterizó durante mucho tiempo al Centro Libre:

...el *bluff* (al que afortunadamente hoy sería ridículo volver a recurrir). Es innegable que durante los primeros meses de la vida de CLETA, una serie de presiones obligaban a inflar la realidad de la novel organización, incluso como una táctica defensiva que diera tiempo a que algunas cosas se desarrollaran suficientemente, pero ya las exageraciones de los años 74 y 75 cuando nace una famosa

<sup>30</sup> Margarita Mendoza López, Daniel Salazar, *et. al.*, *Teatro mexicano del siglo XX: catálogo de obras teatrales 1900-1986*, México, IMSS, v. 3, 1987, p. 77.

Corporación Mexicana de CLETAS (Comec) son honestamente inadmisibles, se pretendía descentralizar la organización y se forman casi por arte de magia muchos CLETAS, Centros en Nuevo León, Veracruz, San Luís Potosí, Estado de México, Jalisco, Aguascalientes, Chihuahua, Hidalgo, Querétaro y Guerrero; aparentemente es una chingonería pero en unos meses desaparecen todos los centros que se habían formado (excepto San Luis que hasta la fecha sigue funcionando). El trabajo a partir de membretes, las apariencias, la planificación en base a irrealidades nunca ha sido un método que dé buenos resultados.

Y ya para terminar habrá que ver qué gente forma CLETA. Para no perderlos en múltiples e innecesarias jerarquizaciones podríamos decir que de un lado están las personas que sin negar su compromiso con la realidad social del país definen como su actividad básica el teatro (Zumbón, Nandyelli, Zopilote y tal vez uno o dos grupos más), lo que significa una entrega muy grande y una responsabilidad total frente a la creación artística; por otro lado la gente (son la mayoría en CLETA) que ve en el teatro la canalización de sus inquietudes políticas: estudiantes, hijos de familia, trabajadores de otras disciplinas artísticas, lumpen y pequeña burguesía en una mezcla que, si muy pintoresca y a veces muy grata, no es todo lo productiva que un teatro progresista quiere. El utilizar el teatro como una manera de utilizar el tiempo libre es lo que ha ocasionado que durante los seis años de vida se hayan creado decenas de grupos que sólo existen algunas semanas o cuando bien marchan las cosas, algunos meses.

Las condiciones reales de los grupos se reflejan en sus trabajos teatrales llenos de deficiencias técnicas y aunque técnicamente todos presentan una marcada preocupación social lo hacen desde una perspectiva maniquea, y excesivamente simplificada. Muy pocos son los grupos que han podido superar el esquematismo ingenuo y visceral, si acaso los grupos que se dedican de tiempo completo al teatro.

La existencia de grupos improvisados genera un teatro perjudicial para el gusto de un público acrítico y llega a producir confusiones tan lamentables como el creer que un teatro revolucionario es necesariamente un teatro malhecho; frente a esto quienes hacen de su actividad artística un oficio se enfrentan a enormes problemas técnicos y económicos que no confrontan los demás grupos

de CLETA, lo cual imposibilita una planificación general y la consecuente sistematización del trabajo tanto organizativo como artístico.<sup>31</sup>

## Enrique Ballesté y el grupo Zumbón

Cuando Enrique Ballesté participa, como compositor y ejecutante musical, en la obra *Fantoche*, ya era un artista en ciernes. Era egresado de la carrera de Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; había estrenado, en 1967, su obra *Alguna parte. Algún tiempo* y había escrito sus primeras publicaciones en la revista universitaria *Punto de Partida*. Desde entonces ya se caracterizaba por ser muy inquieto y con una necesidad de búsqueda, como lo muestran el estreno de *Mínimo quiere saber*, el 29 de julio de 1968, en El Seminario de Experimentación Teatral; y luego, en 1969, el estreno de su obra *Vida y obra de Dalomismo*, en la que fue el director de escena del grupo Hic et Nunc, en el teatro Comonfort en el Festival Primavera organizado por el INBA. Esta segunda puesta en escena se llevó tres de los cinco premios otorgados: premio Celestino Gorostiza por Mejor Autor; premio y mención a la Mejor Dirección y el premio a la escenografía de Sergio Valdés. También había realizado un viaje a Europa, seis meses por España y Francia, con la finalidad de desarrollar su actividad artística, viaje que le sirvió, como él mismo asegurara, para valorar por qué era en México donde debía realizarse como artista. A su regreso se encontró con los eventos masivos del movimiento del 68, donde participó en múltiples recitales con canciones propias, ante miles de estudiantes. Miembro, desde 1970 hasta 1973, de la Compañía de Teatro Universitario, fundada por Héctor Azar, fue director musical de la puesta en escena *Vida e Morte Severina*, de Joao Cabral de Melo Neto y actor en *El séptimo sello*, bajo la dirección de Benjamín Villanueva. En CLETA, participó en los montajes de *Fantoche* y *Torquemada* como creador y realizador de la música; participó en la gira por Sudamérica, donde estrenó *Benito Gómez* y se integró al grupo Informe; a su regreso a México se integró al grupo Laboratorio-Fantoche donde dirigió la obra *Crucificado*, de Carlos Solórzano, para el Quinto Festival

<sup>31</sup> Fernando Betancourt, "Historia del teatro mexicano" en *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, UAS, núm.1, octubre-noviembre de 1979, pp. 53-71.

de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro; también participó durante un año con el grupo Zopilote antes de conformar el grupo Zumbón, en noviembre de 1975.

Zumbón fue uno de los grupos más constantes y sólidos que se formó en el seno de CLETA. Se integró con estudiantes de CCH y algunos de los actores de la puesta en escena de *Fantoche*. Entre sus integrantes estuvieron: Enrique Ballesté, Abigaíl Viveros, Antonio Herrero del Rello, Antonio Sámano, Manuel Arista, Víctor Fernández, Sergio Obregón, Roberto Villaseñor, Rubén Moreno, Francisco Muñoz, Ernesto Lope, Silvia de la Torre, Felipe Serrano, Fernando Morales y Adrián Mateus, algunos por periodos cortos y otros con una permanencia duradera. Enrique Ballesté fungió como su coordinador y director.

Sobre cómo se formó el grupo y cuáles eran sus ideas centrales, en un documento interno registraron:

...éramos universitarios de extracción netamente urbana y desde el inicio nos dimos a la tarea de formar un repertorio original tanto en fondo como en forma. Representar personajes ciudadanos y su lenguaje, practicar el humor reflejo de la injusticia o la incomprensión, actuar la anécdota cambiante y cotidiana fueron logros reflejados en las obras de los primeros años, años ligados a movimientos populares, magisteriales, de colonias, de sindicatos, que nos dieron práctica y nos abrieron los sentidos a lo que debía ser un teatro útil bien hecho y bello.<sup>32</sup>

En el mismo documento interno se ofrece un análisis de la trayectoria del CLETA y sus disyuntivas:

A partir de un problema que se enmarcaba en los recintos universitarios (la crisis de la carrera de Arte dramático) y con la llegada de otros grupos teatrales no universitarios y gente experimentada en el hecho escénico, el CLETA, en sus principios, se planteó cuestionar el papel que juega nuestra actividad en la vida social del país y su transformación.

Todos los miembros, con más o menos experiencia teatral, coincidíamos en la necesidad de estar ligados a los obreros y campesinos y a todos los sectores de

<sup>32</sup> Grupo Zumbón, documento interno del grupo, marzo de 1979. En Fondo documental CLETA /CITRU.

la población que luchan contra el clima de desigualdad social. Nos planteamos el acercamiento, la búsqueda de un lenguaje propio y la formación de centros similares. Pero entre los pronunciamientos y su realización no ha habido una cabal coherencia. El CLETA se nutría principalmente de activistas, jóvenes con muchas inquietudes, pero la mayoría sin definiciones artísticas; había una necesidad grande de participar y si para ello había que hacer teatro pues lo hacían. Por otro lado la gente capacitada para enseñar no se encontraba en la posibilidad de crear las condiciones para integrarse de lleno a las actividades. Muchos intentos de formación de grupo sucumbían ante constantes deserciones, eran épocas en que optaba por efectuar actos públicos y dejar a un lado lo que podríamos llamar formación de cuadros. Con el paso del tiempo y ante la clara necesidad de responder con constancia y nuestros propios medios a las declaraciones formuladas optamos por enfatizar la urgente tarea de formar grupos estables.<sup>33</sup>

Para los integrantes de Zumbón, la experiencia en el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro con algunos grupos colombianos, brasileños, argentinos y mexicanos, les permitió darse cuenta de lo importante que para ellos resultaba partir del trabajo colectivo. En el Centro Libre, en cambio, se apelaba más a la conciencia social que a la responsabilidad artística, “se transmitían —según consta en el mismo documento— conocimientos masticados por todos, pero digeridos por muy pocos, a fin de cuentas se pasaban sólo fórmulas, recetas”. Por eso, cuando surge este grupo, ante la carencia de recursos materiales, la imaginación se convierte en un arma poderosa y su campo de acción es vastísimo.

El grupo logró vivir en comunidad durante un largo tiempo, a diferencia de tantos otros grupos que se desintegraban por problemas de toda índole que pretendían soslayarse haciendo llamados a la militancia. Por consiguiente, para el grupo, sus relaciones cotidianas fueron preponderantes sobre la discusión teórica, teatral o política, y a través de ellas —señala el documento interno—, iban encontrando el sustento teórico de su profesión.

Económicamente subsistían del trabajo teatral. Sus trabajos además de encontrarse vinculados a las clases trabajadoras intentaban encontrar

<sup>33</sup> *Ibid.*

soluciones escénicas, elementos propios, populares, “de fácil acceso pero no simplistas, con un amplio poder de síntesis pero no por ello huecos.”<sup>34</sup>

En su primer año de vida, el grupo estrenó en el Foro Isabelino la adaptación que el propio Ballesté hizo de la obra *Misterio bufo* de Vladimir Maiakovski, convirtiéndola en una tropicópera (cuando estaban de moda las rockóperas). Hicieron suya la poesía del original a ritmo de danzón, cha-cha-cha, rumba. Estrenada en 1918, un año después de consumada la Revolución rusa, la característica esencial de la obra, como otras del mismo autor, es la idea del teatro como espectáculo. Rasgo que marcó indeleblemente las ideas creativas del grupo Zumbón.

Para el grupo, los preceptos estéticos de Maiakovski eran claros, habían elegido esta obra:

...porque es uno de sus trabajos donde la teoría política encuentra un marco artístico adecuado... Algo de lo que más nos atrajo es su futurismo, su confianza en el marxismo, su convicción plena en que sólo cuando triunfe el proletariado se podrán hacer cosas sin utilizar términos técnicos y señala la lucha de clases y la marcha de la humanidad en forma poética. *Misterio bufo* es una obra escrita en una situación de conflicto y de cambio para gentes combativas.<sup>35</sup>

Sobre la adaptación de la obra, consideraban que:

El hecho de respetar autores o textos es una posición de escuela: cuando no hay un interés demostrado... tú, como artista, no te puedes dar la tarea de “restaurador” de obras de arte si no tienes una posición ante ellas, y más que nada, una posición eminentemente crítica. Nosotros, como miembros de CLETA, no podíamos poner el *Misterio bufo* tal y como fue concebido por Maiakovski, porque primeramente, ni estamos en Rusia, ni éste es el año de 1918, ni el público es el mismo ante el cual se presentó por primera vez, aunque es muy semejante, de ahí que la obra tenga algunas modificaciones [...] lo que se busca es llegar al público con una de sus manifestaciones musicales más sencillas y populares: la música tropical; llevamos sangre negra en las venas, ¿qué quieres...? Uno no

<sup>34</sup> *Íbid.*

<sup>35</sup> “Nuestros grupos. *Misterio bufo*, Maiakovski y el grupo Zumbón” en CLETA, núm. 1, noviembre de 1975, pp.2 y 4.

puede permanecer quieto ante el ritmo de esa música, y si a esto unes un mensaje importante, como es el mensaje político, estás logrando algo más que los discursos netamente políticos.<sup>36</sup>

Más adelante, sobre las críticas que recibieron, Ballesté opinó:

Bueno, a nivel general se nos han criticado falta de dicción, de coordinación en algunas escenas y algunas fallas en la voz. Esto es a causa de que hay elementos del grupo que se han formado haciendo teatro en las calles y otros que nos hemos formado en una escuela teatral, como puede ser el caso de Bobby, de Tonino o el mío. Dar cuerpo a un grupo tan dispar es muy difícil, pero no imposible, y lo estamos logrando con bastantes ensayos y dedicación.

Y explicó las condiciones que tuvieron para el montaje:

Las únicas dificultades que hemos tenido han sido más bien de tipo económico que de tipo técnico; para crear toda esa atmósfera mágica del *Misterio bufo* necesitamos muchos reflectores y se nos están fundiendo muy seguido; los gastos han superado la cantidad que teníamos calculada. Todos estos problemas son derivados del problema económico. Si a esto juntas el hecho de que no viene mucho público al foro a ver este tipo de teatro, la situación empeora. Nosotros no tenemos doscientos mil pesos para el montaje.<sup>37</sup>

Esta obra también la pusieron en un campamento de una de las colonias más populares y combativas de Monterrey, Tierra y Libertad, así como en Tepito, en la ciudad de México. La idea era ver cómo funcionaba con públicos populares e irla modificando, porque sentían que algunas escenas se alargaban: “también sabemos que la poesía puede ser excesiva, pero según como veamos las reacciones del público de Tepito (y también de otros públicos), la iremos transformando”.<sup>38</sup> Así, para cuando se presentaron en el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro de Nueva York y en el Séptimo Festival de los Teatros Chicanos en la ciudad de Los Ángeles, California, en 1976, la puesta

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

estaba más pulida. Tales modificaciones les valieron elogios por parte de Santiago García, director de teatro La Candelaria de Colombia.

En 1975 el grupo se traslada a la península de Yucatán, para trabajar fundamentalmente en zonas campesinas. El objetivo era estudiar las condiciones para que en esa región se realizara el III Encuentro Nacional de Teatro. El evento se llevó a cabo en 1976, organizado en conjunto con las organizaciones populares del estado.

Los miembros de Zumbón trabajaron con miembros del CLETA Yucatán, con quienes coordinaron las presentaciones de diferentes trabajos teatrales y musicales: *Misterio bufo o Tropicópera*; *Mexicanos al grito de guerra*, creación colectiva junto con el grupo TNT de CLETA; *La junta nacional de los ratones*, creación colectiva del grupo; y *Canción social* en la parte musical. Se presentaron en varias facultades del Instituto Tecnológico de Yucatán, en el teatro del STIC, en el Auditorio Efraín Calderón Lara, mártir del sindicalismo yucateco. También se presentaron en el Instituto Mexicano-Cubano de Intercambio Cultural, en el Sindicato Independiente de Trabajadores Desfibradores de Henequén José María Morelos y Pavón de Motul, así como en diversas colonias populares y poblaciones campesinas de Yucatán.<sup>39</sup>

De las puestas en escena que realizaron en esta región sabemos que *Fábulas infantiles* o *La junta nacional de los ratones*, era una combinación de números musicales, piezas cortas y juegos de participación. Su historia central parte de una pequeña fábula:

Cuatro ratones de diferentes partes del país se reúnen para repartir el producto de un año de trabajo, representado por un queso. El gato viene y se los quita. Hay que ponerle un cascabel para protegerse de él. Se ofrecen diferentes soluciones, pero fallan. Se recurre a los niños buscando soluciones y junto con ellos se pone a prueba el plan que entre todos se considere apropiado para atrapar al gato. Antonio Sámano, integrante del grupo, señala que la idea era concientizar

<sup>39</sup> “Grupo Zumbón en Mérida. Próximo Encuentro Nacional de Teatro” en *CLETA*, núm. 4, 15 de diciembre de 1975, pp. 1 y 4.

al público en que la búsqueda de una solución colectiva es lo mejor y para ello se necesita la participación activa y no ser sólo un espectador.<sup>40</sup>

Otras de esas obras fueron: *Gringo, el dragón*, fábula infantil que, en forma sencilla, explica cómo se establece el imperialismo norteamericano en los países subdesarrollados, siempre con la ayuda de los gobiernos títeres; y *Mexicanos al grito de guerra*, que representa los problemas cotidianos del ciudadano, cuestiona la educación, la violencia, la imitación, el utilitarismo; y al final, lanzaba una interrogante al público: ¿se puede ser sólo espectador de nuestras vidas?

Además, durante su estancia en Mérida, el grupo Zumbón realizó la creación colectiva *La familia chumada*, como reflejo del trabajo orgánico que habían hecho con los colonos, los cuales, a la llegada del grupo, estaban organizados a raíz del asesinato del dirigente Sindical Efraín Calderón Lara, en la Unión de Colonos Independientes. Luchaban por la regularización de sus predios habitacionales, manejados por la Coret (Comisión Regularizadora de Terrenos) creada por decreto presidencial y que les exigía el pago inmediato de sumas entre 20 mil y 30 mil pesos por lote. La mayoría de los pobladores eran desempleados, organizados en cooperativas de consumo popular y muy interesados en el desarrollo de un arte popular.

De cómo se fue gestando esta creación, Ballesté escribió:

Doña Emilia nos comentó un día: “No, ya no se puede con nuestros hombres, se ponen bien chumados los sábados y el domingo no se aparecen en las asambleas, y es importante ponerse abusados contra Coret. Ya ni la amuelan”. Casi todos los colonos son aficionados a la bebida. Decidimos improvisar algo sobre el tema. Las reglas del juego eran imitar a Pecho, a Balam, al hermano de don David o al esposo de doña Emilia. Después de una semana de laboratorio conseguimos el siguiente esquema:

Un henequenero sale de la talla y se topa en el camino con una cantina, donde entre trago y trago abandona la fatiga de su cuerpo para reposar en la euforia de la música, y en un instante, su ya de por sí reducido salario, abandona el calor

<sup>40</sup> Conclusiones de la Reunión Nacional del CLETA celebrada en San Luis Potosí, los días 3 y 4 de julio de 1976, documento interno de CLETA, julio de 1976. En Fondo documental CLETA/CITRU.

de sus bolsillos, originando así la inmediata bronca familiar y sus consecuencias. Para los mayas estar borracho es estar chumado. La dificultad para realizar la propuesta de un elenco hispanohablante ante una comunidad monolingüe de mayas, fue resuelta con la realización de una obra teatral hecha totalmente en pantomima.<sup>41</sup>

El grupo no pretendía que después de la función los hombres dejaran el vicio, sino que divirtiéndose se cuestionaran sobre las situaciones que les inducían a tomar.

Entre los espectadores (niños, señoras, ancianos, colonos) se comentaba si había identificación entre lo representado y sus vidas. Nos dimos cuenta de que ésta era tan fuerte, que los mismos colonos motivados por el planteamiento, nos decían la forma en que había que acentuar un gesto, un albur, una vacilada. El público, aparte de entender nuestras intenciones temáticas, se involucraba en la concepción escénica, con su estética distinguía tal o cual movimiento como justo o inexacto, alcanzando así el hecho escénico posibilidades insospechadas de evolución y motivador de cambios sociales. [...] Como grupo decíamos que la función social del teatro debía consistir en ser útil al movimiento que se dirigía, sencillo para que lo entendiera el mayor número de gente y de calidad para que se enfrentara eficazmente a los artistas de la burguesía.<sup>42</sup>

El concepto fundamental en la estética del grupo distinguía los teatros “inmediato” y “necesario”. Esta experiencia de creación colectiva era un ejemplo del teatro “inmediato” que respondía a las necesidades que les planteaban al grupo las organizaciones con las que colaboraban: huelgas, tomas de tierra, ocupación de edificios gubernamentales, etcétera. En este tipo de propuestas inmediatas trataban de desarrollar situaciones apropiadas al momento por el cual atravesaba la lucha social de esas organizaciones, con la finalidad de crear más presión, energetizar a la base o informar a la gente que no conocía el problema. Por su mismo carácter de inmediato, estos trabajos carecían de un análisis profundo, eran esquemáticos, y no permitían

<sup>41</sup> Grupo Zumbón en Mérida, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

un desarrollo ideal de las formas estéticas. Eran, de acuerdo a Zumbón, lo que llamaban trabajos de encargo.

Para Zumbón, la importancia de estos trabajos residía en que la mayoría de las veces obligaban a sus actores a improvisar. Y esto, según señalan, los forzaba a adquirir una técnica, y a hacerse de una preparación amplia, no sólo en lo concerniente a temas políticos, sino en todas aquellas materias que los capacitara en el conocimiento del hombre, la comunicación con él y su realidad.

Por otra parte, *Misterio bufo* es un ejemplo del teatro que llamaban “necesario” y permite apreciar la importancia que tenía para su formación individual y para su consolidación grupal, ya que esta clase de teatro surge:

...de la necesidad misma del grupo y de su punto de vista particular de la situación política nacional, estos trabajos tratan de profundizar, tanto en forma y fondo, hacen un planteamiento más amplio de los movimientos sociales y ofrecen las perspectivas que tiene la masa al organizarse. En estos trabajos hay más tiempo para desarrollar las aptitudes de los elementos, así como para enriquecerlos ideológicamente. Creemos finalmente en la existencia y evolución de ambos.<sup>43</sup>

Sin embargo, tanto las obras de teatro inmediato como las del necesario se iban modificando de acuerdo a las reacciones del público, para lograr mayor efectividad en los objetivos que se planteaban. Algunas características que en los dos tipos de trabajo se cumplían, eran:

- a) El menor número de implementos posibles, no en función del trabajo teatral sino del lugar donde se realiza.
- b) Que un mismo implemento tenga diferentes valores y usos.
- c) Que por sí mismos concentren la atención del espectador independientemente de la acción escénica.
- d) Que sean fabricados por los integrantes del elenco (maquillaje, vestuario, utilería).

Estas características habían surgido de la práctica misma y habían venido a sustituir las condiciones del teatro convencional:

<sup>43</sup> *Ibid.*

...que cuenta con locales y por lo tanto no debe restringir su espacio de acción; que tiene un presupuesto y puede fabricarse hasta el mínimo detalle de cualquier escenografía; que cuenta con un aparato publicitario fuerte y no necesita ir de puerta en puerta o dando gritos para que la gente salga y vea la función.

Pero lejos de que éstas obstruyeran su trabajo, los obligaban “a buscar nuevas alternativas. Así se han elaborado otras técnicas en cuanto al manejo de la voz y del espacio escénico”.<sup>44</sup>

En 1977 Zumbón intensifica la realización de obras propias bajo el método de creación colectiva y sus miembros hacen música. Ese año asistieron al Encuentro de Verano organizado por el INBA, de Guadalajara, con el espectáculo *De chile, de dulce y sin manteca*. Pero también realizaron adaptaciones, como es el caso de *Víctimas y verdugos*, de Flores Magón, la cual titularon *Traición*. Puesta a la que se refirió el crítico Juan Miguel de Mora, en los siguientes términos:

La primera parte de esta obra teatral estructurada por Enrique Ballesté sobre textos de Flores Magón se debe casi íntegramente al autor original, y en consecuencia es en extremo melodramático, excede cuanto puede admitir, en serio, el concepto actual del drama. [...] Lo que más sorprende [...] es la dirección de Enrique Ballesté que se enfrenta a problemas aparentemente insolubles y los resuelve con una calidad sorprendente [...] en la escena primera del segundo acto, todas las prostitutas profesionales (son) interpretadas por actores varones y solamente la que lo es contra su voluntad está a cargo de una mujer. [...] la interpretación floja en general [...] los varones que actúan vestidos de mujer lo hacen con sencillez y naturalidad, sin caricatura ni movimientos grotescos. [...] De la capacidad potencial y el entusiasmo de los jóvenes del grupo Zumbón es aconsejable que se dediquen con tesón al estudio de la interpretación, que aprendan dicción y otras cosas para que puedan lograr la calidad que pretenden y que merecen su entusiasmo y la capacidad de su director.<sup>45</sup>

Para los integrantes del elenco, se trataba de:

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Juan Miguel Mora, “*Traición*” en *El Heraldo de México*, 5 de marzo de 1977.

Una historia de amor que transcurre en el año de 1916 en la ciudad de México. Uno de los protagonistas de esta historia participaba en las luchas que se daban en la Casa del Obrero Mundial y la Federación de Sindicatos del Distrito Federal; en ese entonces con el Sindicato Mexicano de Electricistas organizaron la primera gran huelga del país, y la obra trata sobre esa huelga. [...] la narración es imaginaria pero los hechos son reales pues se basa en la primera huelga general; manejamos información exacta.<sup>46</sup>

En 1978, estrenan *El papá de las conchitas*, obra que pertenece al teatro inmediato. Enrique Ballesté señala que:

Este trabajo surgió (sin saberlo él), bajo la promoción del alicaído político mexicano Negro Sansores Pérez, el cual en sus épocas brillantes, aportó el término democracia transparente al referirse al clima de claridad, justeza y pulcritud de la sociedad mexicana. En agradecimiento al rico filón ideológico dado por tan preclaro (bueno, es un decir) ciudadano, decidí relatar una de las aventuras de la importante heroína descubierta, eso sí, en un tono suave de pitorreo y burla.<sup>47</sup>

La anécdota se inscribe en la búsqueda de una puesta que divirtiera pero que también hiciera reflexionar a su público:

Dos peligrosos maleantes llamados el Cucurrucucú y el Casi Casi después de recibir una golpiza por haber estado molestando a una dama en el momento que llega su galán, se disponían a robar una tienda, sólo que les informan que es 1° de mayo y que nadie trabaja. Desesperados deciden asaltar al primero que pase, cabe señalar que ellos tenían un viejo vicio que era el de comer, vicio que los llevaría a la perdición. El primero que pasa, resulta ser un viejito panadero. Después de derribarlo se dedican a comerse las conchitas, en esos momentos se aparece el policía y otro personaje llamado Agandallapan quien es dueño de más de 200 panaderías y del viejito panadero también. Don Agandallapan le pide al policía se lleve a los maleantes y que el viejito le pague las

<sup>46</sup> Guillermo Zavala Fraga, "Estrenan *Traición* jóvenes actores" en *El Día*, 4 de marzo de 1977.

<sup>47</sup> Enrique Ballesté, "*El papá de las conchitas*" en *Chido*, núms. 24, 25 y 26 de marzo de 1980.

conchitas. Al final se hacen las cosas como Don Agandallapan quiere pues resulta compadre de la Democracia Transparente.

Para el grupo, consolidar este tipo de propuestas significaba que habían logrado ser “cada vez más sencillos en nuestras metáforas, nos hemos ido adentrando paulatinamente en imágenes y diversiones populares enterradas en el subconsciente, hemos dado con el hilo de la cultura popular, desenredándolo lentamente, así como lentamente se desenreda la conciencia y capacidad de lucha de las clases explotadas”.<sup>48</sup>

Durante este año, el grupo desarrolló su labor principalmente en el estado de Sinaloa, trabajando con diversas entidades culturales y educativas, en zonas agrícolas y en los reclusorios. Filmó un programa para el departamento de Difusión de la UAS, y sus integrantes impartieron diversos talleres relacionados con la actividad teatral. También representaron las obras *Las dos caras del patroncito* de Luis Valdez; *Miel amarga* del guatemalteco Manuel Galich; *El jabon-zote* de Ignacio Betancourt y *Los huevos*, creación colectiva del grupo Zopilote. Y aun se dieron tiempo de editar su primer LP, con la colaboración de la Universidad Autónoma de Sinaloa, con canciones de varios géneros y canciones para el teatro, todas de Enrique Ballesté.

La actividad del grupo en Sinaloa les permitió colaborar y participar en el VI Encuentro Nacional de Teatro, organizado con el apoyo de la UAS, del 11 al 25 de marzo de 1979. Ahí se reunieron más de 300 actores nacionales y extranjeros. Para Fernando de Ita, crítico que cubrió todo el evento, “las fallas de organización y la en ocasiones deplorable capacidad artística de varios grupos participantes, no empañaba el esfuerzo realizado ni los adelantos logrados por grupos como Zumbón y Zopilote.” Y en particular de Ballesté y su grupo, escribió:

Llamado entre broma y en serio el Molière proletario, porque escribe, dirige, compone, canta, toca actúa, organiza y le encanta reconocerse como “cómico”, las condiciones de desamparo en las que trabajan normalmente, más la necesidad de responder a cada rato a situaciones imprevistas, callejeras, inmediatas, les han

<sup>48</sup> *Idem.*

hecho desarrollar un importante sentido de la improvisación y del conocimiento del medio popular en el que hacen su teatro.<sup>49</sup>

La experimentación que realizaba el grupo Zumbón se iba enriqueciendo con otros conceptos, como el de “forma” y “fondo” que desarrollan en otro documento interno. Ahí es posible ver que entendían por forma la manera como se representa. Aunque también consideraban que se trataba de un concepto más amplio y que implicaba también los ejercicios que utilizaban para capacitarse en la expresión corporal, la voz y el volumen. En cuanto al manejo del espacio, los variados y difíciles escenarios donde presentaban sus trabajos artísticos les habían enseñado que no sólo debían tener capacidad de expresión con el cuerpo sino también fortaleza física. El desplazamiento continuo de los actores, los movimientos amplios y enérgicos les servían, en funciones al aire libre, para mantener la atención del público. Así —concluyen— lograron crear su estilo: las adversas condiciones de representación “articulaban, nutrieron, conformaron un método propio de preparación, así como cristalizaron una forma particular de hacer las cosas.”

En cuanto al “fondo”, señalan que habían “aprendido a no tratar despectivamente el panfleto como lo hacen la mayoría de los grupos que dicen defender el teatro.” Consideraban que el panfleto a pesar de ser una estructura cerrada, tenía múltiples posibilidades de creación a condición de hacerlo bien y de que no fuera lo único que hicieran.

En funciones en donde el teatro juega un papel “complementario”, es decir, en mítines, asambleas, etc., se busca ejemplificar lo conocido, lo que no tiene vuelta de hoja, mostrar el marco en que se encuentra inmerso el proceso de la lucha. Representaciones de 10 o 15 minutos significan un reto para el creador que debe tener un amplio poder de síntesis y buscar las formas exactas que ayuden a la claridad; logrando asimismo que el auditorio perciba y participe del suceso mágico del teatro.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Fernando de Ita, “El teatro popular debe surgir de la base, no de la cima social, tesis del VI Encuentro de CLETA. Presentaron más de 500 espectáculos en 15 días, en Culiacán, Sinaloa” en *La Jornada*, 26 de marzo de 1979.

<sup>50</sup> Enrique Ballesté, *Función social del Teatro. Grupo Zumbón*, 1979, documento interno del grupo, 1979. En Fondo documental CLETA /CITRU.

A lo largo de 1979, los miembros de Zumbón intensificaron su aprendizaje teatral montando obras de dramaturgos europeos y lograron un éxito a nivel de grupos independientes con la obra *Anastas o el origen de la constitución* del autor español Juan Benet. La obra fue escrita en 1958, en plena dominación franquista, y trata de las dos obsesiones del dictador: conservar el poder a cualquier precio y legitimizar su golpe de Estado que segó miles de vidas españolas. Para Fernando de Ita, “más que la obra como texto, es el montaje y la adaptación que hizo Ballesté y un grupo de colaboradores lo que impacta al escasísimo público. [...] hace teatro, buen teatro, con un fondo político y no, como ya era costumbre en esta sala, política con un teatro de fondo”.<sup>51</sup> Y para José Ramón Enríquez:

Si la obra es ampliamente interesante, y nos muestra un quehacer dramático español poco conocido en nuestro país, la puesta en escena resulta ejemplar. Enrique Ballesté consigue un espectáculo de alta calidad, maduro y seriamente farsico. El propio Ballesté encarna el personaje central.<sup>52</sup>

Para Ballesté lo que el grupo pretendió: “fue encontrar la lógica de los personajes, para hacerlos más accesibles a la gente del exterior. [...] con las presentaciones se le han adaptado algunos modismos, palabras y cosas que están posibilitando que el público se acerque más al texto.” La música utilizada era “el rock por un lado y la sentimental por otro. [...] Después se utilizan efectos de sonido como los ruidos de la vaca y otras cosas que son la música incidental. [...] Todo ello se combina para conseguir diferentes juegos escénicos.” Y su conclusión: “se trata de una obra que a mí en lo personal no me gusta mucho... sólo me gustó por la posibilidad que nos brindó su puesta y por la magia que en ella logramos”.<sup>53</sup>

Este fue el último trabajo que Zumbón presentó como parte de CLETA, aunque de manera crítica ellos consideraban que después de 1975:

<sup>51</sup> Fernando de Ita, “Enrique Ballesté logra una excelente puesta en escena de *Anastas o el origen de la Constitución*” en *Unomásuno*, 11 de noviembre de 1978.

<sup>52</sup> José Ramón Enríquez, “De *Anastas* a ze del burro” en *Sábado* suplemento de *Unomásuno*, 1978.

<sup>53</sup> Juan Manuel Martínez, “Grupo Zumbón en *Anastas*. Caracterización del personaje: primera preocupación” en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, pp. 1 y 2.

El trabajo ya no se concentraba en un sólo local; la mayor parte de la actividad se efectuaba afuera; los activistas no dejan de pasar por el Centro; se sigue incrementando una práctica, mucho tiempo criticada de populista... Sin embargo pocos grupos se consolidan... Se cree haber dado con la fórmula y no se sistematizan los conocimientos. Empiezan a darse notorios desniveles, muchos se quedan en la improvisación y la audacia como únicos métodos de trabajo. Pocos buscan cimentar la experiencia para avanzar con firmeza y con conocimiento de causa.

Se ocupaba mucho tiempo en asambleas o en discutir posiciones que debíamos guardar frente a tal o cual hecho político. Pero guardábamos poco tiempo para discutir sobre lo que nos daba razón de ser. Cuando había reuniones con otras corrientes teatrales hacíamos declaraciones políticas y nos olvidábamos mostrarles el gran caudal que dejaba la práctica. Los pocos grupos que asumimos nuestra responsabilidad como tal, creemos que hemos sido más consecuentes con los propósitos planteados desde el principio.<sup>54</sup>

Frente a aquellos grupos que utilizaban fundamentalmente el teatro y otras actividades artísticas como medios para participar en las luchas populares, Zumbón pertenecía a los que sostenían la prioridad del trabajo artístico. Posición que queda manifiesta cuando deciden dejar el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística:

Queremos ser consecuentes y aportar nuestro punto de vista sobre las perspectivas del Centro. Se quiere seguir siendo primordialmente, activistas. Nosotros no estamos en condición de serlo. No podemos negarnos a nosotros mismos. Podemos cumplir nuestra función de motivadores, entregados plenamente al teatro, y es con la gente que haga lo mismo con quien debemos organizarnos. Los que un día hacen teatro y el otro quién sabe, deben ubicar su actividad en donde resulte más apropiado. Por eso el antipartidismo es una manifestación de desconfianza ante la “incapacidad” de la izquierda local para constituirse en una alternativa viable, pero a la vez es síntoma de la propia incapacidad para confrontarse, generalizando, con revolucionarios profesionales.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

Después del Congreso de CLETA, en 1979, el Zumbón inicia un trabajo con diversas instituciones estatales (como Fonapas y el ISSSTE, o el Sindicato de Telefonistas) que les permiten llevar su repertorio a múltiples públicos, en cientos de funciones:

Aprendimos que la cultura en un país subdesarrollado como el nuestro no debe ser de izquierdas o derechas ni propiedad exclusiva de algún sector de la población. Que el teatro debe completar todas las partes del rompecabezas del hombre universalizando su particularidad.<sup>56</sup>

El ideal del grupo Zumbón fue constituirse en una compañía de repertorio, crecer y crear las condiciones económicas adecuadas para integrar a jóvenes actores al grupo y proporcionarles una opción sólida. Para ello se constituyeron como asociación civil, llevaron sus propuestas escénicas por todo el país y lograron que todos sus miembros recibieran un sueldo mensual hasta su desaparición en los años noventa.

### **Luis Cisneros, de los grupos del CCH Vallejo al Taller de Teatro Tecolote**

En 1973 Luis Cisneros parecía tener un destino promisorio en el campo de la actuación profesional. Había trabajado como actor tanto en la televisión como con artistas profesionales de teatro como José Antonio Alcaraz. Sin embargo, su inquietud por la justicia y la igualdad sería el rasgo más fuerte en su vocación. Desde que era estudiante en la Escuela de Teatro de Bellas Artes había participado en el movimiento que confrontó a los alumnos de esta escuela con las autoridades de la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Aunque colaboró en la puesta en escena del *Fantoche*, su integración se dio después de la toma del Foro Isabelino, cuando Carlos Giménez, quien recién había sido su maestro en la Escuela de Arte Teatral, lo llamó junto con Fernando Morales y otros alumnos para que sustituyeran a los cinco actores que salieron del montaje a los pocos días de iniciado el conflicto. Su participación en *Fantoche* también fue efímera, pues en marzo de 1973, una vez concluida

<sup>56</sup> *Ibid.*

la temporada en el Foro Isabelino, Luis no viaja con el resto del elenco a las giras de Manizales y Caracas. Cisneros participó también en el grupo La Raza, primer grupo que surgió en CLETA, y luego en el grupo Laboratorio Fantoche, donde trabajó como actor en la puesta en escena de *Crucificado*, de Carlos Solórzano, bajo la dirección de Enrique Ballesté. A finales de 1974 y durante 1975, funda y dirige grupos de teatro en el CCH Vallejo: Xandy Ayolli, Atépetl Tepeu y el grupo Nandyelli; con el primero de estos grupos estudiantiles viajó a Sudamérica. Al año siguiente se vio involucrado en un suceso que resultó altamente polémico: CLETA se movilizó para lograr la aparición de Luis quien —según se dijo— había sido secuestrado; al final, algunos de sus compañeros lo acusaron de haber realizado un autosecuestro.

A partir de ese hecho, el grupo Zopilote e integrantes de otros grupos objetaron su reintegración a la organización argumentando que el asunto nunca quedó claro. Luis Cisneros estuvo alejado largo tiempo de la organización y sólo reapareció durante la clausura del II Encuentro Latinoamericano de Teatro en 1976. Durante 1977 trabajó en la Casa de la Cultura del Telefonista, regresando a CLETA hasta 1978. En ese año formó el Taller de Técnica y Dirección Teatral del CLETA, taller que fue el antecedente del que sería el Teatro Taller Tecolote, grupo con el que administró el Foro Isabelino, y tiempo después abandona definitivamente el CLETA.

### Xandy Ayolli

En el CCH Vallejo, Eduardo González “El Lobo”, junto con Abigail Viveros, Rafa Catana y “El Rizos”, forman en 1975 el grupo Xandy Ayolli.

Eduardo González rememora acerca de la formación del grupo, sus relaciones con CLETA y la actividad que desarrollaron tanto en la escuela como en su gira por Centroamérica:

Cuando me salgo del grupo La Calle, con Felipe Galván, me meto a estudiar al CCH y allí conformo el grupo Xandy Ayolli. Entonces allí les llamo a todos y ahí muy mamila les digo a cada una de las personas que invito: “oye, quieres ganar un concurso de teatro, muy seguro, ¿no?” Tenía que decirlo porque yo los estaba invitando y junté a un resto de gente; quienes nos habíamos coludido en ese grupo éramos “El Kiosco”, el Rafa Catana y la Paty Reina que habíamos

entrado en esos tiempo al CCH Vallejo, pero yo me encargué de jalar a toda la gente, de invitarla. Invito también gente de la Progreso Nacional que era la colonia donde yo vivía y entonces hacemos el grupo y ganamos el concurso de los teatros de los CCH.

Nosotros invitamos a Luis Cisneros a que nos dirigiera. Él no tenía voz en CLETA por no tener un trabajo artístico. Pero a partir de entonces, llega a las asambleas ya con 23 cábulas a la espalda y entonces ya apabullábamos a los que tenían grupos de cinco. La ultrademocracia viene a imponer ciertas concepciones. Y unos días antes de recibir el premio, Luis Cisneros nos reúne a todos los que éramos de CLETA y dice que habrá que declararse de CLETA para que las autoridades de la UNAM nos premien como un grupo de CLETA y ya no digan que no tiene calidad. Entonces, pues de los 23 como a 19 personas les lavamos el coco, “vamos a hacernos de CLETA”, “que la chingada” y algunos dicen “yo no quiero, güey, yo no sé qué es eso.” Entonces por democracia les ganamos y nos presentamos como un grupo de CLETA en el momento en que recibimos el premio con la obra *Los papeleros* de Isadora Aguirre.

La obra la había escogido Rafa Catana, como estudiante del CCH Vallejo. Aunque participábamos ya en CLETA, nosotros en el CCH solicitamos dos cubículos que estaban vacíos en el edificio K que era donde yo estudiaba. Y aunque hicimos la solicitud por escrito y fundamentando que serían utilizados para las actividades teatrales del grupo que ya había ganado el premio, nos lo negaron y bueno, los tuvimos que tomar.

Luego viene la propuesta de formar CLETAs en diferentes partes de la ciudad y nos vamos a hacer el trabajo en la Progreso Nacional. Después nos vamos a una gira por Centroamérica como grupo del CCH. Con el grupo Xandy Ayolli nos vamos por una gira quesque para ir a la ciudad de Manizales pero íbamos todos en aventón, 17 personas en aventón, eso fue en el 74 o 75.

Entonces, la onda es que nos vamos allá a Centroamérica y vamos dando funciones en las diferentes universidades, en la Universidad de San Carlos en Guatemala y después vamos a la República de El Salvador. Brincamos Honduras y nos vamos a Costa Rica, Nicaragua, Panamá. Entonces en ese camino nos encontramos con que en Panamá pues con tanto tiempo de viaje empieza a haber divisiones en el grupo. En casi todos los grupos sucede eso. Entonces como que estábamos trabajando todo el día y todavía quiere Luis que hagamos una asamblea de dos a cinco de la mañana —“si mañana tenemos que trabajar”— y allí se decide que nos quedemos un poco más y hay gente que no queríamos

quedarnos y tuvimos que quedarnos pues ya no podíamos pasar a Manizales; entonces tuvimos que quedarnos en Panamá. Claro estábamos apoyados por la hermana de Torrijos, no con dinero ni con nada sino con un lugar dónde dormir en la Villa Panamericana y vamos dando funciones. Para seguir subsistiendo pedíamos aventón y en el camino íbamos comiendo las frutas que encontrábamos. Así la pasamos hasta que regresamos después de dos meses a México. Yo decido salirme del grupo y no participar en este grupo porque con Luis Cisneros tuve un pequeño problema.

Me encontré con él en un aventón en Honduras, después de haber pasado por grandes honduras en Nicaragua, anunciando en el radio “si ven algunos estudiantes que están como jipíes avísenos para detenerlos” y no sé cuántas cosas más porque habíamos hecho funciones de teatro para los estudiantes de la Federación de Estudiantes Revolucionarios en donde los dirigentes normalmente se iban para la guerrilla al Frente Sandinista. Estuvimos muy cerca de esos movimientos, durmiendo en una casa de los de seguridad, participando en manifestaciones que se hacían en dos filas por si venían los carros a atropellar a la gente... la gente nomás se subía a las banquetas... tácticas de los manifestantes.

Entonces pues ya me encuentro con Luis en un aventón. No me tocaba viajar con él, pero me lo encontré en el camino, y le digo: “Luis, me vas a decir qué fregados estuvimos haciendo en Nicaragua.” Yo en aquel tiempo en el CCH estaba tomando un taller sobre Mao, el maestro era maoísta en el CCH y todos los sábados íbamos al taller. Y le digo: “qué pasa, qué venimos a hacer”, y dice “¿Ya leíste el Foro de Yenai de Mao Tse Tung?” Le digo “no”, “pues cuando lo leas te podré decir.” “Sácate mucho a la chingada. Sabes qué, güey, ya no trabajo con el grupo” y me voy. Llegando a México me salí, se salió también Catana, se salió Abigail que después se pasó al Zumbón, por esas fechas yo me salgo del grupo.

Por cierto, por la época de represión a CLETA, en Tlatelolco vuelven a poner *Los papeleros* y veo a Miguel Ángel Díaz, “El Macondo”, haciendo personajes que no eran de él y estaban acomodando ciertos personajes a la obra y después nunca la vuelven a presentar pues se había salido la mayoría del grupo y quienes hacíamos los personajes más importantes de la obra.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Eduardo González, fundador del grupo Xandy Ayolli, entrevista con Julio César López, enero de 2005. En Fondo documental CLETA /CITRU.

## Grupo Nandyelli

El grupo de teatro Nandyelli se fundó el 18 de marzo de 1975, en el CCH Vallejo, y era el tercero de los grupos que dirigió Luis Cisneros Luján. Anteriormente había dirigido a los grupos Xandy Ayolli y Atépetl Tepeu. En un principio el grupo era muy numeroso y lo componían hasta 25 gentes, luego de un proceso selectivo, se redujo a tan sólo 12 personas, de las cuales finalmente quedaron tres. Ninguno de ellos pensaba ser actor.

Los integrantes del grupo aclaran, en entrevista con Antonio Sámano:

Los inicios vienen a partir de una serie de inquietudes... de nosotros de desarrollar teatro. Pensábamos que hacíamos teatro... El 18 de marzo se hace una reunión en el CCH Vallejo. La convocatoria estaba hecha (para formar el grupo) por Luis Cisneros Luján. Se hacen reuniones con él y luego parte con el Xandy Ayolli a San Luis Potosí al II Encuentro Nacional de Teatro. El grupo se queda solo. Creo que es una de las cosas más valiosas que ha tenido el grupo y que a partir de ese momento que teníamos la necesidad de trabajar... no se hizo bajo la tutela o paternalismo de ninguna gente. Es por eso que hasta el momento seguimos trabajando. El grupo se inicia sin ninguna experiencia... de lo que veíamos de los demás... y lo que la iniciativa daba. Había gente con instinto innato de teatro en ellas y de alguna manera se promovió empíricamente el trabajo colectivo. Se fue desarrollando una colectividad en nosotros, surgía una idea y todos le poníamos pequeñas cosas y así surgían los trabajos.

No sólo en el Nandyelli, sino también en grupos de Vallejo y de CLETA, (se sintió) la influencia del grupo Zopilote, que con su teatro callejero, de pantalones arremangados, pintura en el rostro y más que nada por su expresión corporal y las inflexiones de voz, incentivaron nuestra participación en el grupo. Se va tomando conciencia del trabajo tan importante que es el teatro a nivel de comunicación y como una expresión artística. Se tenían mucha frescura y un mínimo de conocimientos técnicos y de textos. También hay que señalar que la escenografía era casi nula y así se presentaban las obras.

En un inicio la cuestión era más que nada empírica. En ese momento no se plantea un estilo de nosotros, sino que se trabaja sin tener conocimiento de que estábamos creando algo nuevo. Somos gente de teatro que queremos superar los niveles de calidad de nuestro trabajo. Hubo una cosa muy importante y que se dio mucho en el CCH (Vallejo): por las mismas circunstancias se confundían

mucho el activismo político con la actividad teatral. Fue un conflicto muy fuerte que tuvimos. Se nos exigía que hiciéramos una pinta y que nos apuráramos porque dentro de una hora teníamos una presentación de teatro. Eso fue muy importante para nuestro desarrollo, porque a la vez que nacimos sin tutela de ninguna gente, el teatro era nuestra expresión, y no por decir que el activismo político sea malo, pero creemos en la división del trabajo. Creemos que podemos hacer política desde nuestra posición y desde nuestra actividad teatral que es diferente a hacer un activismo político netamente.

En un principio (en sus primeros trabajos) se abordó un cuento infantil, después vinieron una serie de trabajos que pretendían abordar todo tipo de personajes que tenían que ver con la problemática urbana. Estos trabajos fueron creados con elementos de carpa, del *sketch* y de una manera colectiva. Para llegar posteriormente a la pantomima, donde destaca *La mímica del oprimido*.

Cuando el grupo se planteaba hacer algún trabajo siempre lo hacía de una manera natural, espontánea, bien determinada y con un objetivo teatral. En un momento dado se plantea hacer lo mismo, pero con otro lenguaje, en este caso: la pantomima. Habíamos logrado con anterioridad cierta facilidad para improvisar. Había bases... existía una fijación de ideas y todos abordábamos el problema de una manera colectiva, como luego solíamos hacerlo con los problemas familiares, incluso de cada uno de los miembros, o sea eran problemas afines y de esa manera se abordaban. Entonces se logró cierta facilidad para abordar algunos problemas que resultaron ser un recurso de trabajo de creación para nosotros con pantomima, teatro mudo, o lo que sea en un principio. Nos planteamos una vez una cosa muy esquemática del trabajo: el de un patrón con los obreros y su relación. Por la cuestión de la productividad. Cómo ellos son sujetos a otro tipo de comerciantes y que no son otra cosa que intermediarios del patrón y la vida particular de los obreros. Por medio de la comunicación reflexiva con el público se llegaba a ideas de organización. De extremar cosas como llegar a la huelga a través de la participación de todo el público. En ese momento éramos ocho elementos en el grupo. Se presentó ante sindicatos, escuelas, plazas públicas y mercados, donde realizamos un trabajo en tono agitativo.<sup>58</sup>

Respecto a este trabajo, el propio Antonio Sámano señala:

<sup>58</sup> Antonio Sámano, "Entrevista con el grupo Nandyelli" en *Chido*, núms. 25 y 26, marzo de 1980, pp. 12 y 13.

Presencí en varias ocasiones la intervención del público en *La mímica del oprimido* en el mismo lenguaje de los actores y su participación en el desarrollo de la situación planteada por la estructura de la obra. Era tan “natural” como la del grupo que sabía llevar a la gente a la idea central del trabajo: en este caso, la huelga y la presión al patrón... Los tres actores que forman el grupo Nandyelli: Eduardo, Jesús y Alejandro han sido los más constantes del grupo con fallas y todo... El primero Eduardo, es el coordinador del grupo, de donde se inician las ideas y también terminan, el artista innato joven con capacidad creativa en el escenario aunque con problemas existenciales muy fuertes que quizá no quiere ver. En Alejandro y Jesús hay una constante ascendente en cuanto a preparación teórica-práctica se refiere y serían excelentes elementos si continúan preparándose a nivel práctico, ya que de ellos depende el éxito de sus pantomimas y su maduración en la actual temporada.<sup>59</sup>

*La mímica del oprimido* fue remontada en Colombia por el grupo La Mama; en Estados Unidos por el Teatro de la Esperanza y fue un gran éxito en el Primer Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica en Portugal.

Otro de los trabajos representativos del grupo fue *Trabajos forzados*.

El planteamiento inicial de *Trabajos forzados* era la necesidad de que a partir de *La mímica del oprimido* y trabajos anteriores que habíamos desarrollado, se planteara un trabajo a nivel cualitativo. Cuando se plantea *La mímica...* se dice que el planteamiento sea político y con *Trabajos forzados* el planteamiento es artístico pero tomando la experiencia política de *La mímica del oprimido*. Y es así como se da esa cosita de *Trabajos forzados*, muy especial y que ya no se plantea un trabajo completo o sea una unidad como *La mímica del oprimido* sino como una serie de cortos a desarrollar y donde se toma la experiencia del cine cómico y del cine mudo que van relacionados y es a partir de ese momento que la experiencia se toma por el nivel artístico. En *Trabajos forzados* se aborda un problema de las consecuencias reales del capitalismo, de la explotación, se tocan los extremos y de ahí su nombre. Las formas que tienen que adoptar las personas para poder subsistir, el eje central es el desempleo, una de las cosas en las cuales no podemos negarnos ni cerrar los ojos ante un problema tan importante... va

<sup>59</sup> *Ibid.*

a la particularidad de una consecuencia real, social que sufrimos todos los países subdesarrollados principalmente a raíz del capitalismo.<sup>60</sup>

*Trabajos forzados*, nace de una sugerencia de Eduardo “pero elaborada colectivamente”. Primeramente se consiguió una historia que tenía que ver con la realidad, el desempleo.

De lo que se trataba es de ver historias y las historias nos la imaginábamos con su escenografía y con sus trajes, cómo serían sus elementos. Y como era pantomima, nos fijábamos mucho en sus textos, es decir los gestos. A partir de ahí empezamos a construir. Incluso a veces se logra elaborar una historia que está en los archivos del grupo para montar posteriormente, se llama *El reloj* y es un adelanto para después.<sup>61</sup>

Desde su creación el grupo sufrió constantes bajas de elementos, lo que mermó la calidad estética del trabajo y los llevó a periodos en que se creyó no volverían a surgir. Sin embargo, en 1978 viajan a Estados Unidos y Portugal. Luego se separan Rafael y Eduardo para que posteriormente Nandyelli termine de desintegrarse.

### Teatro Taller Tecolote

Cuando en 1978 Luis Cisneros regresa al Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, funda (el 18 de abril de ese mismo año) el Teatro Taller Tecolote como un taller de técnica y dirección teatral, que posteriormente se convertiría en una compañía independiente. Entre las obras que montaron de 1978 a 1982, que son los años que aquí se estudian, estaban *Los que van quedando en el camino*, de Isadora Aguirre (1978); *Águilas de rojos días*, creación colectiva del grupo (1979); *La agonía del difunto*, del autor colombiano Esteban Navajas Cortés (1981); *La vida de Emiliano Zapata*, espectáculo de títeres del grupo (1981).

Mercedes Nieto, una de las primeras integrantes del grupo, recuerda:

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

Mi trabajo dentro del activismo era estar ahí en el departamento de promoción y propaganda. Eso era lo que yo hacía. El teatro lo realizaba ahora sí que en las horas de sueño. Así fue como formamos el grupo Tecolote, que era un grupo que se formó y nos llamamos así porque el único horario que teníamos para ensayar era después de las dos de la mañana.<sup>62</sup>

Poco hemos podido recolectar respecto a la fortuna crítica de las obras. Pero sabemos que el 8 de septiembre de 1978, Tecolote estrenó *Los que van quedando en el camino* de la dramaturga chilena Isadora Aguirre, obra que trata la historia de una comunidad campesina, al sur de Chile, entre los años de 1920-1973. Cuenta la historia de una familia en la que se muestra la lucha de los pueblos Ranquil y Quimay por la tenencia de la tierra.

Mercedes, quien participó en esta obra, señala que:

Estuvimos en temporada en el Foro Isabelino como tres meses. Después del montaje me salí del grupo porque ya tenía siete meses de embarazo de mi segundo hijo, cuando se planteó una gira al sureste, como de tres meses. Ya no pude ir a esa gira porque mi embarazo ya no me lo permitía. Entonces, después de eso, volví a integrarme pero nada más al trabajo de propaganda, ya no pude hacer teatro.<sup>63</sup>

Por su parte, Fernando de Ita consideró que esa obra: “parece ser una nueva etapa de esta agrupación. CLETA quiso abrir sus puertas a la crítica profesional con el doble objetivo de ir saliendo de la marginación en que la sumieron las circunstancias y el escuchar opiniones ajenas a los círculos sociales y políticos entre los que han venido realizando su trabajo en los últimos años.” Sin embargo, le parecía que la puesta en escena:

...deja tanto que desear que entre las tremendas deficiencias de la actuación y los límites propios de la obra se pierden por completo las buenas intenciones conscientizantes que se evidencian a lo largo de la representación. [...] lo paté-

<sup>62</sup> Nieto Pérez, Mercedes, integrante de CLETA, entrevista con Julio César López, junio de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.

<sup>63</sup> *Idem.*

tico de la representación no era entonces ver a un grupo de campesinos perder primero sus tierras y luego la vida por el abuso de poder y el peso de la injusticia, sino contemplar lo mal que esos campesinos eran representados por este grupo de actores que salvo uno o dos de ellos mostraron tan poca disposición natural para el oficio, que antes de lanzarlos a los campos de México —como es la intención—, sus directores deben meterse a fondo en su preparación. De otro modo no habrá un solo campesino que se identifique con esos estereotipos tan defectuosos.<sup>64</sup>

En 1981, el grupo monta *La agonía del difunto*, farsa trágica del colombiano Esteban Navajas Cortés. Esta obra obtuvo el premio otorgado a la mejor dramaturgia por la Casa de las Américas, en 1976, y retoma una anécdota del sur de Colombia, pero puede pertenecer a cualquier época y localizarse en cualquier lugar, principalmente de Latinoamérica. El abuso del poder es el tema principal de este texto, por lo que su montaje en México resultaba propicio para el grupo. Entre réquiems, velas y engaños, un poderoso cacique cava su propia tumba al abusar y explotar a los campesinos. La existencia de un personaje fuerte y orgulloso, doña Carmen Zuleta, que apoya incondicionalmente a su esposo, pone de manifiesto los hábitos malsanos de la clase que ostenta el poder, sobrepasando con esto, los límites de la paciencia campesina. Pero, del otro lado de la balanza, se encuentran Benigno y doña Otilia, quienes representan la aparente actitud servil y dócil del campesinado. Tras estas actitudes esconden la decisión de hacerse justicia por su propia mano, cumpliendo, así, los designios comunitarios en medio de situaciones en donde el humor negro se hace presente. El trágico desenlace provoca la reflexión y el debate, confrontando las diferentes concepciones éticas, morales, teológicas e históricas que pueda tener el espectador.

Alejandro Laborie, crítico de *El Día*, señalaba que la obra: “Bien se puede circunscribir a la triste realidad de nuestro país, donde aún persisten los latifundios, los terratenientes, los caciques y los campesinos e indígenas despojados de las tierras que por derecho les corresponden.” Y valoraba las actuaciones, destacando que al grupo:

<sup>64</sup> Fernando de Ita, “Bajo nivel escénico del grupo CLETA en el estreno de *Los que van quedando en el camino*, de Aguirre” en *Unomásuno*, 24 de septiembre de 1978, p.15.

...lo integran Lourdes Rivera, Ruth Ramírez, Ernesto Hernández y Luis Cisneros. De los cuatro la única que demerita en su trabajo es Lourdes, quien muestra muchas deficiencias técnicas y se desenvuelve más por deseos que por sus capacidades escénicas. Está muy por debajo del nivel de los demás y de no ser por la acertada dirección de Luis, no tendría nada que hacer en un escenario. En contraposición, Ruth, Ernesto y Luis excelentes en sus caracterizaciones, principalmente Luis y Ruth. Su trabajo se aprecia más porque, prácticamente, carecen de escenografía y cuando esto sucede el actor se ve obligado a dar más de sí porque toda la atención se centra en sus capacidades histriónicas.<sup>65</sup>

Otra de las obras que este grupo montó fue *La historia de Miguel*, de Felipe Galván. El autor de la obra ha escrito:

El primer año que vivo en Guerrero escribo lo que yo considero mi primer obra profesional, *La historia de Miguel*; llegando a Guerrero, entro en contacto con los familiares de los presos y desaparecidos políticos y me encuentro con el testimonio de Margarita, la mujer de Miguel Nájera Nava y ése es el material que yo desarrollo; ahí también conozco a Arturo Vargas Viviano, dirigente democrático de los colonos de Salazar que desaparecieron y entonces tengo una primera obra que se llamó *Miguel, Arturo: dos relatos, una historia*, que se va en diciembre de 1975 a La Habana, Cuba, y merece crítica del jurado de la Casa de las Américas y me dicen que la historia de Miguel es muy buena que es muy sorprendente y que les llamó mucho la atención y que la otra aunque jugaba mucho se perdía, entonces decido cortar esa historia y dejar solamente la historia de Miguel; no era una obra de teatro, la historia de Miguel era una realidad que vivía. Nunca he estado más cerca del realismo.<sup>66</sup>

Para la crítica, *La historia de Miguel* adolecía del dominio dramatúrgico. Y, sin embargo, era rescatada por su valor testimonial de la guerra sucia de los años setenta:

<sup>65</sup> Alejandro Laborie Elías, "Lanza campaña para recaudar fondos. Teatro Taller Tecolote, por la independencia económica" en *El Día*, 29 de junio de 1994, p.7.

<sup>66</sup> Felipe Galván, *op. cit.*

...sin el dominio de la estructura y de la composición dramáticas, una historia para ser contada teatralmente. Esta pieza se aproxima al llamado teatro documental o testimonial ya que desarrolla en la escena un suceso real, políticamente aleccionador en cuanto toca el tema condenante de los secuestros y la represión oficial ante los alzamientos populares. [...] una escena larga inicial, seguida de cuadros rápidos, en velocidad cinematográfica, sin un desenlace claro y energético; la obra impactó sobre el público debido a la importancia social y política de los hechos representados.<sup>67</sup>

Desde 1973, el director, Luis Cisneros, había fijado su postura artística, misma que imperaría en el Teatro Taller Tecolote:

Las condiciones socio-políticas y económicas que el país presenta, no nos permiten detenernos en realizar un teatro que sea producto de profundas investigaciones realizadas a largo plazo y que, la mayoría de las veces, dan por resultado un teatro tan falso y tan tardío, que el problema que abordan resulta caduco y hasta irreal.

En un país como el nuestro en el que las noticias pasan a la historia en cuestión de segundos, no tenemos otra alternativa que crear un teatro de acuerdo a las circunstancias; esto es, crear una obra con la misma brevedad, impacto y fuerza que un golpe de Estado. Tampoco queremos decir que no investiguemos nuevos métodos y formas teatrales, ¡no!, sino que investiguemos partiendo de bases verdaderas, reales, que las agotemos hasta las últimas consecuencias tomándonos el tiempo necesario que requiera dicha circunstancia, y alcanzar así la técnica necesaria para crear un teatro auténtico. Un teatro que inspirado en las masas, en los problemas específicos de ellas, explote las posibilidades de representarse en cualquier lugar, en cualquier calle, mercado, autobús o sala; que sea realizado por auténticos seres humanos que ante su realidad cobren dimensiones de gigantes, para decirle a sus congéneres no cualquier verdad abstracta, sino realidades concretas, noticias verdaderas casi en el instante en que se producen los hechos.

No podemos perder el tiempo en acabar con las raíces de la “mala yerba” por medio de palabras ya que obrando de esta forma todo esfuerzo será inútil, sólo

<sup>67</sup> “*La Historia de Miguel*”, en *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, núm. 4-5, mayo-julio, 1980, pp.15-60.

la lucha activa puede aniquilarla. ¡El proceso de descolonización ha comenzado! Históricamente México requiere de un teatro a la altura de sus circunstancias, de sus necesidades, y solamente el Teatro de Urgencia, el que se hace con base en la realidad puede cumplir esta misión.<sup>68</sup>

Cabe señalar que desde el regreso de Luis Cisneros al Centro Libre, en 1978, sus posiciones políticas fueron —según el decir de su hermano Enrique— desde el ultraizquierdismo hasta actitudes claudicantes, y que se enfrentó a los grupos y militantes de los partidos políticos acusándolos de reformistas. Sin embargo, a pesar de estas actitudes beligerantes, en el Primer Congreso de 1979 se acordó que los Tecolotes se responsabilizarían de la administración del Foro Isabelino.

A mediados de 1980, Luis Cisneros y Francisco Muñoz viajaron a Nicaragua donde, a nombre de CLETA, realizaron una labor teatral popular. Resultado de esta ausencia es que para 1981, el local se había convertido en una cafetería y un centro de reuniones políticas.

También en 1981, los Tecolotes iniciaron pláticas con las autoridades de la UNAM e intentaron convencer a Los Chidos y al CLETA-Vallejo de las ventajas de llegar a un acuerdo con dicha institución en relación al uso del local. Para el 21 de enero de 1982, durante un acto artístico del noveno aniversario, invitaron públicamente a los grupos del teatro independiente a sumarse al proyecto Foro Isabelino. Con este acto quedaba abierto el conflicto por la posesión del Foro. El resto de los grupos que seguían conformando CLETA, invitan públicamente a los Tecolotes a no servir de instrumento de las autoridades y le proponen una tregua para definir lo concerniente al uso del local:

Nos entrevistamos con el Teatro Taller Tecolote y argumentos más, argumentos menos, lo que les preocupaba era quién iba a seguir administrando el Foro Isabelino. Para estas fechas (mediados de 1982), este grupo y su director habían cambiado nuevamente de línea política. Mientras pocos años atrás asumían posiciones ultras como no dejar representar las Posadas chidas a lo CLETA en el foro porque estas fiestas tenían origen religioso y la religión era el opio del pueblo —argumentaban—, ahora ya habían decidido abrir el Foro a grupos como

<sup>68</sup> Luis Cisneros, “Una necesidad: el Teatro de Urgencia” en *CLETA*, núm. 1, 28 de octubre de 1973, pp.1 y 2.

El Púas Le'Club de Rubén Olivares. El Je-Jen y El Tecolote también habían decidido 'aprovechar las coyunturas' y trabajar con el ISSSTE, o con quien los contratara; en fin, hubo un cambio de línea política.<sup>69</sup>

Para el resto de CLETA, que tenían entonces grandes problemas con las autoridades de la Casa del Lago, con este cambio de línea, Tecolote pretendía crear un conflicto interno y reclamar derechos sobre el Foro Isabelino. Si renunciaban simplemente a CLETA, debían abandonar el Foro. Pero si lograban negar la existencia de CLETA, quedaba en el aire una indefinición que les permitía reclamar derechos sobre el espacio.

El 30 de agosto, el grupo Tecolote llamó a una conferencia de prensa en la que puntualizaron:

1. Que renunciaban a CLETA.
2. Que CLETA había muerto, por lo que nadie podía llamar a la acción en nombre de esa organización, y que no aglutinaba a los grupos que le dieron vida.
3. Que a pesar de la desaparición del CLETA, el Foro Isabelino seguía funcionando con una economía solvente, y una dinámica propia y autónoma.
4. Que el Equipo de Los Chidos del CLETA (del cual es miembro Enrique Cisneros, El Llanero Solitito) y el Foro Isabelino habían tomado posiciones distintas respecto a las negociaciones con la UNAM.
5. Que advertían a Los Chidos que "cuando se busca se encuentra" y que si la UNAM o el Estado los volvía a reprimir era porque ellos se lo buscaban.<sup>70</sup>

El equipo de Los Chidos respondió públicamente, punto por punto, a la citada declaración de los Tecolotes:

1. Que las declaraciones del Foro Isabelino demuestran un cambio de línea, respecto a los principios por ellos firmados en el Congreso del CLETA en 1979, por lo que aceptamos su renuncia a CLETA, hecho que los imposibilita a utilizar nuestras siglas para sus actividades o negociaciones.

<sup>69</sup> Enrique Cisneros, *op. cit.* p. 180.

<sup>70</sup> Donald H. Frischmann, *El nuevo teatro popular en México*. México, INBA, CITRU, 1990, p. 175.

2. Si se mueren tres integrantes de los cinco que formaban la familia Rodríguez, los dos que quedan vivos se seguirán apellidando Rodríguez; es más, si uno de los dos quiere renegar del apellido va al registro civil y se lo cambia, pero eso no significa que el otro deje de ser Rodríguez. El Equipo de Los Chidos somos uno de los integrantes de esta organización que sigue viva a pesar de los intentos de las autoridades y otros organismos de negarnos. Las organizaciones no las conforman los edificios, ni los medios de trabajo, ni siquiera sus miembros, son todo esto junto coordinado por objetivos, principios y estatutos.

Todo esto existe en CLETA, aunque nos neguemos a decirle al enemigo cuál es la magnitud de nuestros ejércitos. Si alguien quiere averiguarlo que trabaje codo a codo con nosotros en las comunidades, fábricas, sindicatos, huelgas, tomas de tierra, etc., y podrá darse cuenta si CLETA existe o no. Los Tecolotes afirman que tenemos que hacer un congreso para disolvernos. Nosotros afirmamos que sólo las bayonetas lograrán desbaratar nuestra estructura y ni aun con represión las siglas CLETA podrán ser borradas de la mente y el corazón de la clase trabajadora mexicana. Los integrantes de CLETA sí realizaremos un Congreso pero para redefinirnos ahora que nos hemos depurado y fortalecido.

3. Respecto al local Foro Isabelino lo consideramos un medio de producción artística rescatado a la clase dominante y la burocracia teatral de la UNAM. Dicho rescate, defensa y mantenimiento ha ido acompañado de una ardua lucha de casi diez años por lo que nuestra organización CLETA no puede, ni debe, renunciar a la utilización y administración de ese centro hasta que las organizaciones revolucionarias (obreras, campesinas, populares, artísticas) así nos lo mandaren.

El grupo Los Tecolotes fueron encargados por nuestro Congreso en 1979 para administrar dicho centro, mas esto no les da derecho a utilizarlo con el fin de obtener beneficios personales o de grupo. Proponemos al grupo Tecolotes una tregua de no agresión en la que ellos seguirán administrando ese centro si el grupo Tecolotes demuestra en la práctica teatral y política que está cumpliendo con los objetivos para los cuales ha sido rescatado dicho centro.

4. Con respecto a la UNAM nos rige el documento del Congreso de 1979:

La Universidad debe ser una institución al servicio del pueblo y dentro de ese marco de referencia CLETA apoya a las universidades consecuentes con ese principio, entendiendo que existen universidades, la mayoría, que se

- avocan a elaborar programas que sólo representan los intereses de la burguesía. Tal es el caso de la UNAM, ante la cual y mediante un trabajo artístico y organizativo mantenemos una posición crítica desde hace más de seis años.
5. Los compañeros del Foro Isabelino nos responsabilizan de la represión de que seamos objeto, triste afirmación. Nosotros preguntamos: ¿qué represión puede ser mayor para un artista que la de tener que venderse diariamente al mejor postor para poder subsistir económicamente? Nosotros CLETA-Chidos tenemos la suficiente organización para no tener que ser víctimas de esta represión, no tenemos que hacer concesiones al enemigo para subsistir. Nuestro trabajo lo determina su utilidad, no su venta. Lograr este privilegio en un sistema capitalista cuesta trabajo y trae riesgos. Por último queremos desmentir la afirmación de que en CLETA sólo han quedado los grupos que eran teatreros desde antes; a quien le interese conocernos los esperamos en la práctica teatral diaria del Equipo de Los Chidos del Cleta y de los demás grupos de nuestra organización.<sup>71</sup>

El 7 de enero de 1983, Los Chidos hicieron pública su decisión de renunciar a los derechos sobre el Foro Isabelino, “salvo en los casos en que fuera agredido por alguna autoridad o que se posibilitara que regresara a manos de la oficialidad mediante acuerdos claudicantes”.<sup>72</sup>

Por su parte, Luis Cisneros, para entrar a trabajar a circuitos estatales, redefinió conceptos como “independencia”, de la cual señala:

...si nos dan la oportunidad de trabajar en algunas de las instancias del Estado nosotros actuamos. Creemos que los cambios se hacen sin marginarse, y desde luego, no hacemos lo que el Estado nos dicte. Llevamos nuestros propios números y trabajamos según nuestro criterio artístico sin concesiones.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Donald Frischman, *op. cit.*, pp. 174-178.

<sup>72</sup> “Llamé a la UNAM y no me oyó” en *El Chido*, núm. 58, 18 de noviembre de 1982, pp. 3, 10 y 11.

<sup>73</sup> Federico Campbell, “A diez años de CLETA, dos líneas: trabajar o no con el Estado” en *Proceso*, 5 de diciembre de 1983, p. 59.

## Enrique Cisneros y el grupo Los Chidos

Enrique Cisneros llegó a CLETA para solidarizarse con la lucha del grupo Fantoche. Era un estudiante de ingeniería que vivía en Tepito, que no había vivido el movimiento del 68 y que se dedicaba a trabajar la tapicería pues era el soporte de su familia. Enrique conoció el conflicto del grupo universitario gracias a su hermano menor, Luis. Inmediatamente se integró en las actividades administrativas y de gestión de CLETA, logrando jugar un papel clave como uno de los líderes del movimiento, para posteriormente sustentar una de las posturas más radicales dentro de él y llegar a ser el líder único. Fue representante y coordinador de la gira del grupo Fantoche por Sudamérica. En 1976, formó nuevos grupos en zonas populares e incluso aprendió a actuar porque había sido condicionado a hacerlo para seguir en el movimiento. Para ello recurrió a las herramientas que le dio su antiguo trabajo de vendedor ambulante y creó un personaje cuya base es el merolico.

Los grupos que se formaron bajo la línea de Enrique Cisneros, en su mayoría, se caracterizaban por estar integrados por gente improvisada en el quehacer teatral: colonos, estudiantes de diversas áreas, trabajadores y desempleados. Lo importante para ellos era expresarse políticamente y el teatro sólo fue un vehículo de esa expresión, por lo cual eran desdeñosos de la técnica y enemigos de la disciplina artística. Hacían política con panfletos muy simples, y así, buscaban ser la vanguardia del movimiento obrero. La técnica teatral en las obras que escenificaron no importaba, porque se concentraron en la denuncia de diferentes problemas políticos y sociales, los cuales además eran muy evidentes. Con ello, dejaron de lado la posibilidad de crear un teatro libre, audaz y moderno.

### Poca Madre

Por el testimonio del propio Enrique Cisneros, sabemos que creó grupos populares ya que los lineamientos de CLETA, en 1975, así lo exigían. Enrique escogió el barrio de Tepito, donde vivía; ahí convocó a la formación de un grupo de teatro:

Sin darme cuenta me fui convirtiendo en actor, director y dramaturgo del naciente grupo Poca Madre. Las obras que presentábamos eran parte de nuestra cotidianidad. Por ejemplo: un día, cuando terminamos de ensayar, a varios de los integrantes del grupo nos agarró “la razzia”. Cuando nos soltaron hicimos una obra sobre lo que nos había pasado. A cada quien le correspondía representar lo que había sucedido, además de dar nuestro punto de vista sobre lo que significaban las “razzias”. Así surgieron varias obras... *Buscando al pueblo*, sobre los estudiantes que niegan la cruz de su parroquia y hablan de los marginados en tercera persona; *La fábrica de los billetes*, que nació en una pulquería intentando explicarle a unos zapateros por qué los pobres somos pobres, etcétera.

Otras obras no se escribieron y se perdieron, como fue *La caperucita roja* en que se cuestionaba el Plan Tepito. Nuestra presentación en sociedad fue a principios de 1975 durante el II Encuentro Nacional de Teatro en San Luis Potosí. Antes ya habíamos hecho muchas presentaciones pero fue allí donde gente de teatro vio el trabajo *El rey* que fue muy aplaudido, sobre todo en las funciones populares. El grupo llegó a su máximo nivel con el montaje de *El ídolo del barrio* (antecedente de la obra *El campeón*), que llevamos a San Antonio, Texas, al VI Festival de los Teatros Chicanos. Como la mayoría de los integrantes no teníamos pasaportes llegamos al final del Encuentro y los Mascarones se habían encargado de crear un ambiente anti-CLETA. Se nos rechazó y no pudimos presentarnos. Esto desmoralizó a la gente y el grupo se fue desintegrando.<sup>74</sup>

En las conclusiones de la reunión nacional celebrada en San Luis Potosí, los días 3 y 4 de julio de 1976, en el apartado Información de grupos, en lo que se refiere a CLETA Tepito, D.F., se puede leer:

Se está funcionando, aunque irregular con el grupo Poca Madre. Hemos estado haciendo presentaciones los domingos en Casa del Lago y calles de Tepito. Trabajamos para hacer nuevas obras, ya que sólo contamos con dos trabajos: *La fábrica de los billetes* y *Buscando al pueblo*, combinados con música, poesía y rollos... empezamos a montar con gentes nuevas la obra *El campeón # 2* que trata sobre los problemas del barrio, esperamos tenerlo listo para el Encuentro Latinoamericano. Estamos trabajando para arreglar el local del CLETA Tepito

<sup>74</sup> Enrique Cisneros, *op. cit.*, p.101.

(Rivero 82-B), porque se está cayendo el techo. Hace unos días nos visitó el grupo de teatro Movimiento Primavera de la organización CASA, de Los Ángeles, California. Hicimos una presentación conjunta en la calle de Tenochtitlán y gustó mucho su trabajo: *Cochino Rodrigo*.<sup>75</sup>

Otras obras de este grupo fueron: *¿Dónde quedaron los 60 centavos?* de Enrique Cisneros, la cual trata sobre el alto costo de la vida; así como *La guerra del birote, el bolillo, la tortilla y el pan bimbo*.

Pero el trabajo de Enrique no se reducía al trabajo con el grupo Poca Madre. Intentó formar, paralelamente, otros grupos de teatro y música: Los Desmadrosos, que estaba integrado por niños, y el OTIPET (Tepito al revés) lo conformó con una banda de muchachos adictos a inhalantes. Estos muchachos se encargaban de poner luces, hacer tarimas y todo lo que fuera necesario para una producción escénica austera. La experiencia no pasó de ser un intento redentor pues sabemos que el teatro llegó a apasionar a varios de ellos, pero su realidad se impuso. Sólo dos o tres lograron salir de sus adicciones.

Ante la falta de espacios para ensayar, los miembros de OTIPET decidieron hacerlo en las azoteas. Esto les generó desconfianza entre algunos vecinos pues creían que subían a drogarse. Entonces decidieron ensayar en la calle. Así, los vecinos empezaron a involucrarse en el montaje de las obras y cuando montaron *El ídolo del barrio*, algunos señores que habían sido boxeadores les indicaban a los actores como deberían de moverse en el escenario (el ring). Así generaron lo que luego llamaron “la presentación-ensayo y el ensayo-presentación”. Otro ejemplo del trabajo de Enrique, fue el método de jugar con los niños para romper problemas de inhibición. Hacían obras que derivaban en juegos. Esto obligaba al actor a jugar con los niños, pero estos, al jugar de una manera natural, obligaban a los actores a hacer un esfuerzo; entonces los niños jugaban más y así se daba un proceso de retroalimentación entre actores y público. El trabajo de Enrique estuvo vinculado a la Asociación de Inquilinos del Barrio de Tepito. Esto propició que él desarrollara un proceso de politización donde las obras, poco a poco,

<sup>75</sup> Conclusiones de la Reunión Nacional del CLETA celebrada en San Luis Potosí, los días 3 y 4 de julio de 1976, *op. cit.*

iban respondiendo a las necesidades del barrio. Y de manera paralela se involucró con las actividades de la Preparatoria Popular Tepito.

### El Llanero Solitito

El trabajo artístico más significativo y con el que se dio a conocer masivamente Enrique Cisneros fue la creación del personaje de *El Llanero Solitito*:

El Llanero nació de la necesidad de comunicarse y organizarse. Fue Solitito porque las condiciones históricas así lo determinaron, mas nunca ha sido solitario. Nació de necesidades colectivas, se alimentó de estímulos grupales y sus objetivos siempre fueron los del movimiento revolucionario. [...] La experiencia del Llanero Solitito siempre ha estado acompañada de mi participación en otros grupos teatrales y en equipos de estudio y de trabajo político y administrativo. O ha participado de diversos montajes (*Luces de Bohemia, No tengo, no pago*, etc.) pero todos estos proyectos respondían a objetivos inmediatos. En esos tiempos no podía ser de otra manera.<sup>76</sup>

Enrique cuenta que desde 1973 asumió la defensa a toda costa del trabajo en el Foro Abierto de la Casa del Lago, que domingo a domingo tenía que hacer malabares para conseguir grupos que se presentaran o suplir a los actores de los grupos de Tepito que no cumplían. Allí fue donde empezó a experimentar con el Llanero. Y considera que le dio forma al personaje porque fue influenciado por un actor ecuatoriano que vio en 1976 en las plazas de Quito.

Su primer traje como Llanero fue un traje amarillo de payaso que le había regalado Mario Lemus en Guatemala. Al principio sólo tiraba discursos sociales para entretener a la gente mientras llegaba otro grupo a cubrir la programación en la Casa del Lago; la mayoría de la gente se retiraba y lo dejaban hablando solo. Conforme se fueron repitiendo los discursos, los más funcionales los fue convirtiendo en textos teatrales y los fue acompañando con movimientos. Esto empezó a atraer a la gente. Luego, los discursos los complementó con lectura de poemas de José de Jesús Chávez; que de

<sup>76</sup> Enrique Cisneros, *op. cit.*

tanto repetirlos se los aprendió de memoria. Al inicio no usaba maquillaje y el cabello y la barba estaban bien recortados.

También recuerda que un día, ante la desesperación de que la gente se retirara, se le ocurrió utilizar sus recursos de varillero y de vendedor de juguetes en las ferias populares. Esto le funcionó muy bien. El público se identificó con la tonadita del merolico. Poco a poco fue empleando el maquillaje, hasta que Carlos Escobar, otro integrante del centro y creador del logotipo de CLETA, le sugirió pintarse un antifaz blanco. El saludo se lo copió a Enrique Ballesté y el grito vengador de “Ayyy, Oojetes” lo tomó de la obra *Gringo el dragón* del grupo Zumbón. Más adelante, se dejó el cabello largo y la barba desaliñada; e incluso posee una anécdota respecto a un día en que se recortó el pelo y la barba y el público se lo reclamó.

El periodo de 1975 a 1982 fue una época muy rica en el terreno de la experimentación teatral no convencional; en la calle, en los campamentos y en las fábricas: “No es lo mismo presentarte en una sala universitaria donde la gente va a buscar el espectáculo, a hacerlo en el campamento 2 de octubre donde los niños empiezan a aventar piedritas pues el grupo no logra mantener la atención teatral.”<sup>77</sup>

Una anécdota que nos muestra su compromiso con las causas sociales se refiere a un día que llegó a presentarse para apoyar una huelga de hambre de los empleados de la Tesorería. Ahí encontró a Gabino Palomares a la salida del Metro. Gabino no se quiso acercar aunque estaba programado, porque no había un buen equipo de sonido. Esto enojó al Llanero, quien dio una de las funciones más emotivas que recuerda. Al final había juntado a más de mil gentes en la explanada y todos gritaban consignas a favor de los huelguistas.

Para 1978, el Llanero tenía una clara presencia en las luchas sociales populares. Incluso empezó a ganar dinero gracias a este personaje. “Al principio las cooperaciones eran bajas pero poco a poco me fueron dando mayores retribuciones económicas.”<sup>78</sup> Esto se debía a la mayor organización que fueron alcanzando los sindicatos independientes y las organizaciones populares afines de los años setenta. En esta época inició la edición de poemarios que le permitían un mayor ingreso. Así aprendió que cuando necesitaba dinero, bastaba ir a Ciudad Universitaria, actuaba en cualquier lugar, y al

<sup>77</sup> *Íbid.*

<sup>78</sup> *Íbid.*

finalizar pasaba el sombrero, vendía sus folletos y ya tenía suficiente dinero para varios días.

Las propuestas de Enrique Cisneros se caracterizan por las constantes modificaciones que sufren ante la necesidad de adecuarlos a los lugares de representación, variando radicalmente los textos originales. En su opinión, son el público popular y sus necesidades de comunicación los responsables de estas transformaciones. “El loco y la cruz” y “El nacimiento” del juglar son parte de la obra *Misterio bufo*, del actor, director y dramaturgo italiano Dario Fo. En cientos, quizá miles de representaciones, los campesinos mexicanos han influido al Llanero Solitito para que los textos se hayan ido modificando respondiendo ahora a la realidad de estas latitudes.

*Los revolucionarios* está basada en una idea de la obra *Revolución en América del Sur* de Augusto Boal, la cual fue transformada por el grupo Chiclosos y Espulgados. Posteriormente fue enriquecida por el dúo Positivo y Negativo y luego, El Llanero Solitito creó su propia versión. Como dato curioso cabe señalar que la primera vez que Los Chiclosos presentaron esta obra a estudiantes “revolucionarios”, se generó una discusión tan violenta que terminó a golpes.

### Grupo Los 21

Este grupo fue germen de una nueva orientación y aun de grupos que posteriormente renunciaron a la organización. Sus integrantes, Chacha, Maruca, Chucho (El Campeón), Mario, Estela, Víctor (Zumbón), David, Jorge (El Barbas), Armando (El Carnal), Juan Castañeda, Paty, Metabel, Jorge Víctor, Tere, Raulito, Macondo, Meche, Nacho y Enrique Cisneros fueron algunos de los 21 integrantes que sostuvieron a CLETA cuando el centro sufrió intentos de represión o confrontaciones con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y del Partido Comunista Mexicano (PCM).

Durante el V Encuentro Nacional de Teatro, en el estado de Guerrero, y de cara a la ausencia de más del 70% de los supuestos participantes en este evento, el grupo de Los 21 le cumplió a la Universidad Autónoma de Guerrero con las presentaciones a las que se habían comprometido, más de 10 horas de espectáculos. Entre las obras que presentaron estaban *El cuento de Navidad*, de Emilio Carballido; *La antipastorela*, de Antonio

Herrero, Tonino; *El Campeón* y *La represión infantil*, de Enrique Cisneros. Finalmente, el grupo se dividió —según el decir de Enrique— por intrigas de Luis Cisneros.

### Positivo y Negativo

A finales de 1977, Gilberto Rendón, en ese tiempo director de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Sinaloa, vio en el *Excelsior* una nota sobre El Llanero Solitito donde se narra brevemente en qué consistía su trabajo teatral. Esto le interesó y lo invitó a Culiacán. Le propuso contratar a algunos compañeros para que fueran a trabajar a Sinaloa, además de organizar cursos intensivos y giras.

Durante su estancia en Sinaloa, se consolidó el proyecto teatral de Positivo y Negativo. Esta idea surgió desde 1976 en que Mario Lemus le comentó a Enrique que él participaba en Guatemala en una pareja de payasos que así se llamaban. Positivo y Negativo pretendía tomar de las carpas la relación entre el cómico y su patíño, pero enriquecida con un mayor movimiento corporal y donde, en un mismo juguete cómico, pudieran alternar los roles. Las primeras experiencias las desarrolló Enrique Cisneros conjuntamente con Juan Pérez (luego integrante del grupo Zopilote), pero Positivo y Negativo se consolidó en Sinaloa con Roberto Williams (luego, El Payaso Desbalagado).

Este trabajo se basó en la capacidad de improvisación, aunque también desarrollaron trabajos con libreto como *El chocolate*. Sus temas los tomaban del público, así lograban crear una obra distinta en cada función. En Culiacán produjeron un programa, para Radio UAS, llamado Cotorreándola con Positivo y Negativo. El programa estuvo al aire durante varios meses y lo oían los campesinos de los alrededores:

Nos escribían o nos llamaban por teléfono para que comentáramos en radio-teatro un problema determinado. Todo era improvisación... tuvo tal cantidad de audiencia, que después que abandoné Sinaloa tuvimos que grabar varios programas para informarle a la gente que se iba a suspender no por presiones políticas sino porque ya no estaríamos en Sinaloa. En honor a la verdad sí tuvimos muchas presiones, pero no de la burguesía sinaloense sino de los intelectuales del

PCM que consideraron que eso no era cultura pues la radio de la UAS debería de pasar música clásica y otro tipo de programas de análisis más profundo sobre la problemática de los trabajadores.<sup>79</sup>

Posteriormente el dúo Positivo y Negativo representó a CLETA en el X Festival de los Teatros Chicanos y su presentación fue considerada como el mejor trabajo del festival. Entre los críticos estaban Rom Deavis, director del San Francisco Mime Troup, y el dramaturgo brasileño Paulo D. Carvalho Neto.

El diálogo titulado *El chocolate*, un acto teatral basado en un fragmento de la obra *Revolución en América del Sur*, de Augusto Boal, constituye una muestra de la veintena de *sketches* desarrollados en el periodo 1979-1982, durante el cual Cisneros y Williams se dieron a la tarea de actualizar los personajes del cómico y el patíño. Donald H. Frischmann, estudioso del teatro popular mexicano en la segunda mitad del siglo XX, sostiene:

Un examen de la obra citada de Boal revela que en realidad *El chocolate* está basado en varios fragmentos de dicha pieza, pertenecientes a la escena uno del primer acto, los cuales constituyen una parte mínima de una obra mayor.

Sin embargo, la versión desarrollada no se halla desligada del contexto original mayor, siendo éste una tragicómica introducción al tema del hambre en América Latina: dos obreros, José y Zequiña almuerzan juntos; su comida es simple, típica de un obrero salario mínimo. Zequiña observa que hace unos 20 años que no come postre, cuando inexplicablemente aparece un dulce membrillo en su almuerzo. Zequiña comprende de inmediato el valor de este objeto, y cobra varios pesos a José a cambio de todas las olidas que el otro quiera. Cuando llega al postre ya no se acuerda cómo comerlo y José, en forma didáctica, se lo demuestra, comiéndose la mitad de la golosina. Está a punto de repetir la lección cuando Zequiña rápidamente engulle el pedazo que sobró... Luego de haber examinado la fuente del diálogo de Williams y Cisneros, nos damos cuenta de que éstos tomaron prestada solamente una situación básica (uno tiene un dulce y otro lo quiere) y uno o dos detalles particulares de la escena (el embaucador consigue comerse algo del dulce, el comentario “quien no trabaja no come”). Aparte de estos elementos, *El chocolate* aparece como una pieza sumamente original e ingeniosa, basada... en el recurso carpero del cómico y el patíño.

<sup>79</sup> *Ibid.*

[...] Por su vestuario y maquillaje, los dos personajes caben perfectamente dentro del patrón del payaso: tienen las caras parcialmente pintadas y usan ropa extravagante de diversos colores; además, Positivo lleva un casco de trabajador de la construcción. En el transcurso de la obra se utilizan también elementos de expresión corporal que por su exageración semejan recursos de payaso cirquero o del artista de la antigua *Commedia dell'arte*... los artistas incorporan al público al espectáculo, tomándole prestados artículos que luego usan como utilería, moviéndose por el espacio que ocupa, o pidiéndole su aprobación o desaprobación de la obra misma. De esta manera la obra afirma su carácter verdaderamente popular.<sup>80</sup>

### Grupo Los Chidos

Finalmente, el grupo Los Chidos se formó después del Primer Congreso en 1979. Los objetivos con los que se fundó contemplaban retomar en sus proyectos y lineamientos toda la experiencia proletaria de la organización inicial; su sede principal desde 1980 era un local en Bucareli 20 que compartían con el Sindicato Liga de Soldadores, además de una oficina de representaciones públicas y la Casa del Lago que fue su foro sede y donde más representaciones hicieron.

Enrique Cisneros asumió la responsabilidad del grupo Los Chidos, nombre propuesto por León Chávez Texeiro, que se inició con más de 30 personas. Políticamente coincidían con los Tecolotes y los grupos del CCH Vallejo por lo que intentaron crear un bloque más sólido con ellos. Sin embargo, esto no fue posible. Entonces concluyeron que estaban en el fin de una etapa y que había que volver a empezar:

...yo sólo había sido base o cuando mucho el tercero o cuarto de a bordo; ahora se me presentaba el reto de asumir la responsabilidad de aplicar lo aprendido, pero no desde la base, sino dirigiendo un proyecto. Entonces empecé a analizar y me di cuenta que mucha gente me rodeaba, pero en su mayoría era inexperta pues los que teníamos más vivencias en el movimiento cultural pretendíamos impulsar cada uno un proyecto. [...] Gente había, pero no expe-

<sup>80</sup> Donald H. Frischman, *op.cit.* pp. 212 y 213.

rimentada. La Maruca de esos días no era la Maruca de hoy. Era una magnífica activista, muy trabajadora, pero se ponía lívida cuando tenía que pararse frente al cacarizo (el micrófono). También estaban Lupe, varios de Los 21... Hacía falta preparación teórica y práctica.<sup>81</sup>

Otros de los problemas que consideraban necesario resolver eran: el ultrademocratismo y el inmediatismo, pues se planteaban planes a largo plazo; la falta de dirección que anteriormente los había llevado a la dispersión; el ejercicio constante de la autocrítica para ir generando los cuadros que pudieran integrar una real dirección colectiva. Así el proyecto inicial “para los próximos siete años” contenía los siguientes objetivos:

- 1) Formar cuadros para lograr una dirección y una coordinación colectiva.
- 2) Hacer mucho trabajo para erradicar el reformismo y en lugar de un frente, constituir una organización con una línea política definida.
- 3) Profundizar en las definiciones culturales y políticas y lograr que las organizaciones de masas las conocieran y las hicieran suyas.
- 4) Luchar para que CLETA cumpliera cabalmente con el Segundo Manifiesto y se convirtiera en más que un Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística.
- 5) Consolidar una infraestructura que no dependiera de la Casa del Lago.
- 6) Estructurar la organización a nivel nacional.
- 7) Lograr tener una economía solvente que no dependiera de individuos aislados, sino de la dinámica de toda la organización.
- 8) Editar publicaciones que lograran arraigarse entre los trabajadores.
- 9) Encontrar formas de organización y comunicación con la gente que motivamos con el trabajo cultural para darle continuidad a esta labor.
- 10) Desarrollar formas imaginativas de lucha que realmente sorprendieran al enemigo, quien ya tiene asimiladas las marchas, los desplegados y los mítines.
- 11) Revitalizar el trabajo internacional.

Así se inició la etapa de 1980 a 1982, años de mucho activismo y que sentaron las bases para cumplir las directrices trazadas.

<sup>81</sup> Enrique Cisneros, *op. cit.*

Desde el punto de vista político incrementaron el trabajo con las organizaciones sociales afines y para lograrlo, en lo organizativo, crearon una estructura análoga a la partidaria:

Cuando invitamos a nuevos integrantes teníamos dos caminos: irnos a las escuelas o centros especializados para que se incorporara a nuestro equipo gente ya formada o reclutar nuestros futuros militantes en las fábricas, la Casa del Lago, las colonias populares. La experiencia anterior nos había demostrado que a largo plazo era más productivo formar artísticamente a un compañero de extracción proletaria, que trabajar con la pequeña burguesía. En general, el trabajo con estudiantes produce frutos inmediatos pero tiene pocas perspectivas a mediano y largo plazo, pues no hay disciplina ni constancia. Siguiendo los lineamientos leninistas implementamos un ambicioso plan de publicaciones que nos ayudó a propagandizar nuestras posiciones. Las publicaciones también fueron muy útiles para el rescate y difusión de productos anteriores. En el plano organizativo se reglamentó el ingreso de la gente. Se establecieron niveles y se clarificó el concepto de militancia. Se empezó a trabajar con cuadros profesionales, además de incrementarse y cualificarse las formas de estudio.<sup>82</sup>

De 1979 a julio de 1982 publicaron 55 números del periódico *El Chido*; miles de folletos con poesía y teatro; y otros tantos ejemplares de boletines informativos: *El Chidito*, *El Uy Uy Uy*, *Tía CLETA*, etc. Lograron conquistar otros espacios de comunicación popular “como Bellas Artes... bueno afuerita, en la Alameda Central.”

Una ventaja para Los Chidos fue que las discusiones entre los grupos que estaban de acuerdo en trabajar con organismos oficiales y ellos que no aceptaban este tipo de relación, se dieran en un marco sin escisiones; lo que les permitió mantener relaciones fraternas con casi todos estos compañeros.

La situación política de los años ochenta, según el análisis de Los Chidos, se caracterizó por la represión que sufrieron casi todas las organizaciones independientes que no aceptaron la Reforma Política realizada a raíz del cambio presidencial. Y en lo particular, por la ofensiva que inició Fernando Arechavala, director de la Casa del Lago, para desalojarlos de ese espacio y porque, en el momento más álgido de la lucha, Luis Cisneros

<sup>82</sup> *Ibid.*

hizo pública la renuncia del grupo Tecolote a CLETA. Esta situación propició también que las autoridades del CCH-Vallejo intentaran quitarles el cubículo que mantenían en ese plantel. Apoyados por las organizaciones populares, sostuvieron la lucha por esos espacios y retaron a las autoridades de la UNAM a “un duelo teatral”.

Derivado de la confrontación interna, Los Chidos renunciaron con sus salvedades al Foro Isabelino, según expresaron en una carta pública:

Si alguna autoridad intenta recuperarlo reprimiendo a los grupos que allí se encuentren laborando, manifestaremos nuestra más amplia solidaridad, para defenderlo. Reafirmamos nuestra decisión de defenderlo en caso de que mediante acuerdos claudicantes se posibilite su entrega a algún organismo oficial.<sup>83</sup>

En el terreno artístico, Los Chidos se propusieron mantener las creaciones teatrales, musicales, pictóricas y poéticas que fueron producto de los primeros años de experimentación. Organizaron, en 1980, el VII Encuentro Nacional de Teatro en Cárdenas, Tabasco, así como el III Encuentro Latinoamericano de Teatro, el cual se realizó con muchos problemas porque no supieron medir la magnitud de los conflictos con el Teatro Taller Tecolote. Además, incrementaron los trabajos que permitían valorar y promover las fiestas populares como las Posadas a lo CLETA, las Antipastorelas y los Gritos de Dependencia como actos de lucha y concientización.

Para Enrique Cisneros, esta etapa marca también un proceso prolífico en el campo creativo que inicia con el poemario de *Amor y papas*; además, sus producciones teatrales tuvieron un giro, “ya no se trataba de plantarte ante un público a ver que salía, sino de experimentar conjuntamente lo que previamente se había ensayado”.<sup>84</sup> La producción dramática fue de menos a más. A *El día que San Pedro entró a la UAS* se sumaron *1º de mayo en el cielo*, *El chocolate*, *La represión infantil*, *El firuláis*, *La chumina*, algunas adaptaciones de textos de Dario Fo, hasta llegar a la última versión de la obra *El campeón*.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

Este proceso creativo fue acompañado, según reconoce el mismo Cisneros, por una etapa de formación por medio de talleres, cursos, lecturas y ensayos. Así logró una de las obras que le han valido reconocimientos:

El campeón... era igual a ti o a mí, igual a cualquiera de los trabajadores. Sin embargo gracias a lo que le han dado en llamar esfuerzo personal, un día logró ser alguien pues tuvo dinero, fama, poder. Después fue puesto como ejemplo a los pobladores de su comunidad: he aquí una muestra de que todo aquel que se discipline a lo que la sociedad le exige puede llegar a ser alguien; no importa que sea rico o pobre para todos hay oportunidades, dijeron los voceros oficiales. Y muchos de los que conocieron al Campeón se metieron a los gimnasios posponiendo su rebeldía, soñando en que en lo futuro serían como él. Pero los días pasaron y la explotación continuó, produciendo hambre y miseria que se convirtieron en malas consejeras de los que intentaron seguir las huellas de falsos ídolos de barro. Entonces los antiguos seguidores del Campeón se rebelaron dándose cuenta de que a pesar de no tener dinero, fama o poder ya empezaban a ser alguien.<sup>85</sup>

Esta obra nació en Tepito y su primera versión se tituló *El ídolo del barrio*, es resultado de un trabajo colectivo, no sólo del grupo Poca Madre sino de la participación de la gente que veía los ensayos en la calle de Pintores y daba ideas para enriquecerla. Fue premiada en el Primer Concurso de Teatro Salvador Novo y publicada por Editores Mexicanos Unidos. Entre los jurados estuvieron connotados dramaturgos y teatristas como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Vicente Leñero y Ludwik Margules.

El objetivo del autor al entrar al concurso no era que lo premiaran, pues:

...como afirma Emilio Carballido... una obra de arte no es un caballo de carreras que gana por una nariz, ni un boxeador que golpea y derrota a sus oponentes.... sino que los artistas honestos desistan de juzgarnos de oídas y dejen de atacarnos con afirmaciones gratuitas producto del desconocimiento que tienen de nuestro trabajo artístico: al ganar el premio y ser publicada la obra hemos logrado que nos lean.

<sup>85</sup> *Ibid.*

A los intelectuales esta obra les servirá para decir: Enrique Cisneros abandonó su facilismo panfletario para escribir algo que vale la pena, pero para mi pueblo es distinto. En la medida que empiece a circular este folleto los maestros, colonos, obreros, van a montar *El campeón* y la usarán para lo que fue hecha realmente: como un instrumento de lucha en contra de los que nos oprimen.<sup>86</sup>

Para José Antonio Alcaraz, quien comentó en un artículo periodístico las obras ganadoras del Primer Concurso de Teatro Salvador Novo:

*El campeón*, de Enrique Cisneros no logra inventar la pólvora ni incendiar el universo; contra lo que —cabe deducir— son sus intenciones subterráneas. (En realidad se trata de un guión cinematográfico o script de televisión, que mal disimula su verdadera naturaleza). El autor ha evidenciado en numerosas ocasiones (y concursos) las inquietudes de tipo social que le impulsan, tanto como abruman su redacción. A fuerza de querer llevar a cabo grandes proclamas y exámenes de la realidad nacional, que conmueven hasta sus cimientos a los posibles espectadores, Cisneros cae con frecuencia en una ingenuidad desarmante, a pesar del plomo artesanal que demuestra de manera tenaz.

Hace falta algo más que buenas intenciones u oficio para no empantanarse al interior de un registro panfletario, en mayor o menor grado. Enrique Cisneros revela destellos ocasionales, una actitud habilidosa capaz de alcanzar ese algo más: colmillo dramático.

Esto se vuelve evidente porque, tras la lectura de una escena que bien podría ser denominada sociorela —pues corre a cargo de angelito concientizado y demonio politizado— aparece la autosátira. Mediante ella toman cuerpo tales personajes, emparentándose así el total con formas tradicionales del teatro popular. Sin embargo, tal estrategia no aporta mucho al contexto ni a la dinámica del mismo. Previsible y sentimental, la obra cree y quiere ser contestataria, pero tal designio se estrella en la naturaleza anecdótica, privativa de lo escrito en demasía. La goma de borrar, cabe deducir, no forma parte de los implementos de trabajo del Llanero Solitario.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Enrique Cisneros, *El campeón*, folleto CLETA.

<sup>87</sup> José Antonio Alcaraz, "Sino todo lo contrario" en *Unomásuno*, 9 de febrero de 1985.

De entonces a la fecha, Enrique Cisneros ha mantenido e incrementado el repertorio de El Llanero Solitito y su presencia en múltiples espacios.

### Otros Grupos de este periodo

Junto con estas personalidades y los grupos que lograron convocar, en el periodo de 1975 a 1982, existieron otros grupos que participaron en CLETA. Se ofrece aquí una mínima semblanza de algunos de ellos.

#### Grupo La Banda

Este grupo realizó presentaciones principalmente en el D.F. y en algunos lugares cercanos a la ciudad. También realizaron una gira por Chilpancingo, con los compañeros del CLETA Guerrero, e hicieron presentaciones conjuntas con el grupo Primero de Mayo en la semana de solidaridad con el trabajador mexicano en Estados Unidos, organizada por algunos sindicatos independientes y por CASA Hermandad General de Trabajadores. Montaron la obra *El hombre que era su propia fábrica* de Augusto Boal, y prepararon una estructura para realizar un trabajo colectivo que les permitiera dar información de los movimientos obreros y campesinos más importantes surgidos en la mitad de la década de los setenta. Su preparación abarcaba también el terreno musical.

#### Grupo Cosecha

Se fundó, con cinco elementos, el día 28 de julio de 1975. Su primer trabajo se llamó *La otra independencia*. Su primera presentación fue el 15 de septiembre en el D.F. y luego hicieron una gira por otros lugares. Cinco meses después, el grupo empezó a trabajar en la colonia Tulpetlac y ahí montaron la obra *Conceptos*. Aunque su objetivo a largo plazo era ligar el trabajo artístico a un centro popular de esta localidad, en 1976 el grupo se fue desintegramiento hasta desaparecer.

### Grupo Zarampahuilo, Iztacalco

Grupo formado el 28 de junio de 1976. Su lugar de trabajo fue el campamento 2 de octubre, ubicado entre Apatlaco y la Calzada de la Viga. Contaba con cinco integrantes: Ramón, Alberto, Amado, Quirino y Javier. Se formó con la intención de hacer teatro con temas acerca de la unidad, para ayudar a elevar el compañerismo en el campamento y difundir la lucha efectuada. Su financiamiento se derivó de un taller de grabado y de pirograbado. Pretendían montar un taller de serigrafía que proporcionara fondos de propaganda.

### Grupo CLETA-Jalisco

Como hemos dicho, en otras ciudades y estados también se formaron grupos de CLETA; uno de ellos es el de Jalisco, que además participó en el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro con la obra *Interrogatorio*, de creación colectiva, puesta antes en la Casa del Lago.

Sus integrantes se proponían educar a la gente, artística e ideológicamente. Los objetivos del grupo eran trabajar en las colonias populares en todos los niveles. Uno de sus planteamientos era conocer la problemática de los grupos marginales y la forma de ayudarlos. Como otros grupos, éste se acercó a CLETA para buscar una oportunidad de difundir su trabajo escénico.

### Grupo Saltimbanqui

Eduardo González, “El Lobo”, quien primero fundó el grupo Xandy Ayolli, fundó más tarde, junto con Fernando Morales, el grupo Saltimbanqui. “El Lobo” recuerda que:

Quando regresa Bobby, Fernando Morales, de Yucatán, le propongo hacer un grupo y juntos creamos *Pero sigo siendo el rey*. Después nos dividimos y cada uno manejó el espectáculo por su lado. Ese grupo, digamos que... es así como mitad saltimbanqui porque pensábamos ponerle Saltimbanqui o Teatro Ambu-

lante y como que no nos decidíamos... Sólo éramos los dos, después se integra Toño Sámano, se integra un brasileño como tercer personaje mudo en *Pero sigo siendo el rey* y después se integra Mireya Vidales, hermana de Abraham, esposa en ese momento de Bobby. Ellos se van a Chihuahua por lo que nos quedamos cada quien con la obra, aquí es cuando nace el grupo Saltimbanqui. Nace en 1976 aunque digamos que ya antes trabajábamos con esa idea. Pedro Mondragón es otro compañero que participó en Saltimbanqui, imagínate. Participó también Miguel Ángel Díaz, “El Macondo”; también participó Jesús Montoya, que ahora trabaja en la Casa de La Paz, teatro de la UAM y que formó el grupo Nandyelli.

Saltimbanqui ha sido productor de pocos espectáculos, por ejemplo un monólogo que se llamó *Basura* que era un bonito trabajo y que lo presentamos como Saltimbanqui durante mucho tiempo. [...] *Pero sigo siendo el rey* es una adaptación que hicimos Fernando Morales y yo de una obra del grupo Aleph, de Chile. Cuando él llega de Yucatán yo estoy en la ciudad de México y entonces yo digo “es un profesional del teatro; con éste sí voy a hacer teatro porque yo no veo con quién trabajar ahorita; éste sí estudió.” Entonces me comunico por teléfono con él y le digo “Sabes que estoy decidido a hacer teatro profesional, sé que tú lo eres y entonces quiero trabajar contigo. Tengo una obra para montar contigo”, y me dice “qué casualidad, yo también tengo una obra que me gusta.” Pues nos vemos y llegamos y nos presentamos las obras, resultó que era la misma, entonces pues pintadito, ¿no? y trabajamos haciendo la adaptación, él dirigiendo unas escenas y yo dirigiendo otras. Yo no tenía conocimientos de teatro y sigo igual aunque haya estudiado teatro; y nos condujimos por la pura intuición porque era un trabajo de payasos y nos quedó bonito. Es una de las obras que más se ha representado también en CLETA.<sup>88</sup>

Otra etapa del grupo Saltimbanqui fue la que se desarrolló con Eduardo González y Pedro Mondragón. Sobre sus métodos de trabajo, señalaban:

Al principio fue el “papismo”; es decir, la persona que tenía más experiencia, o el que hablaba mejor era el que tomaba las riendas o dirección del grupo. Pero hemos tratado de superar eso y se ha ido pugnando por una creación colectiva donde todos intervengan repartiendo tareas y donde haya un coordinador. [...] La creación y dirección colectiva se ha malentendido un poco, pues se piensa

<sup>88</sup> Eduardo González, *op. cit.*

que todos somos directores o que todos somos productores de todo. Para que un trabajo sea colectivo debemos saber quién pinta, quién escribe, quién puede improvisar mejor y de acuerdo a las aptitudes de cada uno entonces sí será una creación colectiva.<sup>89</sup>

Y sobre el devenir de CLETA, llegaron a tener una opinión muy crítica:

Debió cambiar su nombre por CLEPA, Centro Libre de Experimentación Política y Artística, porque desgraciadamente no se hacía teatro. No se hacía arte: ¿por qué siendo una organización teatral tenemos que hacer teatro fundamentalmente vinculado con el problema social y político? Ha faltado la preparación individual y colectiva. Nosotros para poder experimentar necesitamos conocer todos los elementos. Si no conocemos a Stanislavski, Brecht, Artaud, etc., a todos estos teóricos y también a los prácticos como la *Commedia dell'arte*, el Teatro Medieval, Lope de Rueda, etc., entonces estamos descubriendo cada vez el hilo negro. Si nosotros nos ponemos a estudiar podemos avanzar tanto en el arte como en el movimiento revolucionario de nuestro país. El problema es que no hemos podido sistematizar todas nuestras enseñanzas, todo nuestro aprendizaje y es falta de coordinación.<sup>90</sup>

Más adelante, Eduardo rememora sobre su necesidad de estudiar teatro en la UNAM y sobre el supuesto secuestro de Luis Cisneros:

Dejamos de pertenecer (a CLETA) cuando yo me dedico a estudiar en la Universidad. Les digo “saben... me voy a meter a la Universidad a estudiar teatro, ¿por qué?, pues porque aquí siento que no obtengo lo que yo quiero. Yo necesito ir a aprender más de lo que he podido aprender aquí, necesito de dónde agarrarme, fundamentación”. “No puede ser. Si te vas para allá eres un traidor”. Entonces me meto a la Universidad. Yo digo no importa. Yo de todos modos sigo siendo de CLETA y me meto a la Facultad de Filosofía y Letras a estudiar Literatura Dramática y Teatro, dos años de absoluto silencio de lo que es CLETA. Que nadie lo sepa porque como soy oyente me pueden cerrar las puertas y...pasa el tiempo.

<sup>89</sup> Maruca González “Entrevista con el grupo Saltimbanqui” en *Chido*, núms. 17 y 18, enero de 1980, pp. 14 y 15.

<sup>90</sup> Eduardo González, *op. cit.*

Empiezo a hacer teatro; ya con Bobby nos decían, a él y a mí, los artistas, y los que estaban ahí eran los administrativos y un día me dan pelos y señales de que Luis Cisneros se había autosequestrado y yo digo... ¡Dios mío! pues yo se lo digo en su cara... ¿Qué me pasa? Y en una reunión en donde estaba el Llanero Solitito y varios más. El Borrego, El Pantera y El Lobo les preguntamos. “¿Sabes qué Luis?, quiero que nos expliques qué pasó con el secuestro.” Una chavita ahí que apenas empezaba con sus pininos en el teatro le dice “sí Luis, dinos.” Como ella dijo eso, le dice Luis: “Tú no tienes nada que decir porque no sabes nada de lo que significa que te den muchos twinkly wonder, te den tehuacán y después hagan como que te fusilan y entonces te cagas. La pura mierda por todos lados;” y no dijo nada más, y de repente, Enrique Cisneros se agarra al Pantera, lo saca del lugar donde estábamos que era La Peña. Lo saca de ahí, se tarda en regresar para que continúe la asamblea y cuando llega le decimos “a ver Pantera tú que tienes todos los pelos y señales diles cuál es la onda.” Y el Pantera dice: “No, ya no voy a decir nada”. Entonces yo les digo: “perdónenme compañeros, me da mucha lástima pero yo no quiero estar con policías, así es que si El Pantera ya no puede hablar porque se lo bajó Enrique Cisneros a decirle quién sabe qué, yo me salgo y a ti pinche Luis nada más nos vemos allá afuera y nos vamos a partir la madre”. Ésa fue mi salida de CLETA. [...] Claro, ya en días antes nos cerraban las puertas porque como éramos estudiantes de teatro ya no nos dejaban entrar después de iniciada la función en los espectáculos que se presentaban, ese tipo de rollos.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> *Idem.*

## Epílogo

### El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, de 1982 a 2007

Para concluir este recorrido por la historia del CLETA, abordaremos sucintamente el cuarto momento que abarca desde la ruptura entre Tecolote y Los Chidos en 1982, hasta la fundación de la Organización Política Cultural-CLETA, anunciada en un Congreso en Querétaro, en 2007. Y daremos seguimiento a las actividades de dos de los grupos más representativos de la primera etapa del CLETA y que, como hemos visto, habían roto con la organización desde 1979: Zumbón y Zopilote.

En primer lugar, explicaremos tentativamente por qué el trabajo de Los Chidos y en particular de Enrique Cisneros, logró eclipsar al complejo movimiento artístico que fue CLETA. A tal grado que una de las imágenes estereotipadas en la comunidad teatral mexicana sea la “de un grupo de desgredados que no saben hacer otra cosa que gritar consignas y destrozar el delicado y profundo sentido de las bellas artes;”<sup>1</sup> cuando en realidad CLETA, como hemos visto en el transcurso de este trabajo, fue un rico y variado movimiento artístico. Si bien es cierto que su historia nos enseña lo difícil que ha resultado en nuestro país, y particularmente en el terreno escénico, conjuntar las intenciones de artistas y activistas para el establecimiento de un teatro pleno e innovador y de clara inserción social.

El CLETA —como hemos visto— surgió de una acción estudiantil espontánea contra la concentración de poder de Héctor Azar y la censura que imperaba en las instituciones culturales y educativas; pero sirvió, además, para cuestionar los modos de producción burocráticamente estancados y muy pronto dirigió sus esfuerzos hacia la construcción de una cultura para los sectores populares:

<sup>1</sup> Fernando de Ita, “Sucios, malos y feos” en la *Revista Siempre!*, 1986.

Espectáculos que se difunden inaugurando los espacios más increíbles que ofrece el medio: esquinas, plazas, salas de juntas, peñas, patios de escuela... Generalmente estos grupos están compuestos por actores de nuevo cuño; capaces de representar pantomimas, poemas, de hacer acrobacias, maquillajes, escenografías; de montar el tapanco, arreglar las sillas y convocar a los espectadores mediante un convite callejero.<sup>2</sup>

En la selección de las obras y los autores que representó CLETA se manifestaron, ciertamente, sus expectativas de incidir en la politización del público; su identificación con el teatro independiente sudamericano, pero también con el teatro chicano; su rechazo a los moldes organizativos del teatro imperante en el país y su apuesta, en términos estéticos y de producción, por los métodos de la creación colectiva.

#### OPC-CLETA

Sin embargo, conforme los principales grupos que lo habían constituido se fueron separando del Centro Libre, el equipo de Los Chidos fue tomando el control hasta quedarse solos. La ruptura oficial entre Los Chidos y el Teatro Taller Tecolote marca el fin del CLETA de los años setenta y el nacimiento de uno nuevo. Son dos proyectos distintos. A partir de ese momento y hasta la actualidad, el líder hegemónico tanto de los grupos que surgen como del trabajo político y artístico del centro, ha sido Enrique Cisneros. Esto significó la predominancia de lo político sobre lo artístico, pero también la desaparición de un movimiento colectivo, la convergencia de grupos con intenciones y prácticas disímboles, por una estructura centrada en una personalidad y una sola idea de la acción política y cultural.

Los grupos que se formaron bajo la línea de la actual OPC-CLETA, dejan de lado lo que otros de los grupos del CLETA valoraban. Aquellos que tenían una mayor formación artística consideraban que la sensibilidad personal debía estar aliada al instrumento técnico, pues sería lo que les permitiría expresarse y experimentar con la estructura, la composición, la forma de

<sup>2</sup> Leonardo Kosta, "Nuestro teatro" en *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, núm. 2-3, UAS, enero-abril de 1980, p. 6.

creación escénica y buscar crear un teatro independiente de calidad artística. Quienes permanecieron en CLETA o se integraron a él después de 1982, en cambio, radicalizaron el discurso y la acción político-cultural a fin de crear una organización militante que se opusiera fuertemente a las condiciones de la realidad nacional. Los integrantes del nuevo CLETA manifestaron una fuerte voluntad y labor en la construcción de un organismo nacional sólido que tomara a la cultura como elemento estratégico. Y así pasó de ser un movimiento artístico-teatral a un movimiento cultural más amplio en función de una cultura de resistencia al dominio capitalista y al orden imperial, que contribuyera a la organización de grupos cuya lucha se encaminara al exterminio del sistema capitalista mexicano.

Con el objetivo de generar un poder popular, se acercaron a CLETA, además de los grupos teatrales, gente que laboraba en otras áreas de la cultura. Sus ejes principales eran el arte, la educación y la propaganda: “un arte libre y liberador, una comunicación de (in)formación crítica y una pedagogía anti-sistema para la generación de una conciencia de clase”.

La década de los años 80 fue para el CLETA un periodo próspero en la creación y en el florecimiento de centros y células culturales. Estos centros y células se constituyeron como los nuevos “sujetos revolucionarios” del CLETA y se organizaron alrededor de centros populares autogestivos para la construcción de una fuerza nacional.

La Casa del Lago se afirmó como su sede principal hasta la desaparición del Foro Abierto, y crearon otros espacios que respondían a una distribución geográfica, donde se realizaban trabajos permanentes de la organización o de acuerdo a la coyuntura de los movimientos populares que iban surgiendo. Además, convocaron al Festival Internacional Cervantino Callejero, que continúa utilizando como escenario las calles de la ciudad de Guanajuato durante los días en que se celebra el festival oficial.

Después de este periodo de gran activismo en la década de los años 80 —propaganda, publicaciones periodísticas como *El Chido*, *El Chidito*, *Tía CLETA*, etcétera, y de obras poéticas y teatrales—, el centro entró durante los años 90, en una larga y desgastante etapa de militancia, que respondió al avance de las políticas neoliberales en México. Durante este periodo de resistencia, intentaron abrir espacios para el arte popular, lucharon contra un supuesto intento de privatización de la Casa del Lago y del Bosque de Chapultepec, y encontraron una caja de resonancia —principalmente

para la figura de Enrique Cisneros— durante el movimiento de huelga del CGH (UNAM).

La restructuración de CLETA había sido planteada ya en un Congreso en 1998. Durante la celebración del XXX aniversario del centro (2003), se propuso volver a su raíz histórica y se emitió un Tercer Manifiesto, que da cuenta de los procesos del centro y anuncia su transformación como organización político-cultural. Finalmente, en julio de 2007 se concreta la conversión en OPC-CLETA y se lanza un Primer manifiesto con el que se oficializa su nacimiento.

Por su parte, algunos de los grupos emblemáticos del primer CLETA continuaron paralelamente su trabajo en el teatro con el objetivo de incidir en los sectores populares y bajo un sistema de producción independiente. Entre ellos destacan Zumbón y Zopilote.

### **Grupo Zumbón (de 1980 a 1992)**

En los años 1980-1981, estrenan la obra *Diputado*, creación colectiva del grupo basada en el capítulo “Las angustias del poder” del libro *Diálogos mexicanos*, de Ricardo Garibay. La obra trata de explicar cuáles son los mecanismos del partido oficial (PRI) para controlar el país; y para su realización, adaptaron a la propuesta escénica música ranchera, buscando mayor comunicación con el público.

Aunque estos años sus miembros se dedicaron primordialmente a la actividad musical, creando sus propias canciones e imprimiendo un estilo propio de interpretación, el grupo había logrado combinar el teatro y la música, no tan sólo con la creación de pistas musicales para ambientar o enlazar escenas, sino teatralizando las canciones; enriqueciéndolas con vestuario y utilería. Zumbón edita su segundo disco con la colaboración de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Al respecto Enrique Ballesté diría, años más tarde:

He intentado hacer de todo. En ese sentido siento que soy artista. Como el teatro es lo que más me llama, he procurado adaptar mi música a las obras que monto. En el programa que voy a presentar con el grupo Zumbón, vamos a cantar una selección de canciones de amor, existenciales, teatralizadas, canciones de rock. Yo pienso que el rock expresa mucho la ciudad. Yo soy mucho de ciudad y quiero

expresarla con mi música. Voy a estrenar un rock que le compuse a mi hija llamado La canta Argelia. En la parte de las canciones teatralizadas cantaremos: La gusana, El porro, Imperialismo, Los viejitos, Chole Jiménez; en estas canciones, corporizamos a los personajes.<sup>3</sup>

En el mismo año de 1981, el grupo participó con *Diputado* en el V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo en el estado de Zacatecas. Al parecer para Raquel García Peguero, corresponsal del periódico *Unomásuno*, la puesta en escena del grupo no resultó suficientemente lograda:

Su espectáculo no tuvo la grandiosidad de Vámonos Recio. Su rescate del teatro de carpa no fue tan exhaustivo y a nuestro modo de ver, se quedó en la superficialidad de este género. Tal vez con un mayor esfuerzo lo logre, pero a pesar de todo el público zacatecano se cayó en aplausos.<sup>4</sup>

En 1982, estrenan la obra *Sin explicaciones*, basada en los textos *Las enaguas coloradas* y *El demontre atravesado* de Norma Román Calvo, *Historia de amor* de Ricardo Garibay, y en algunos cuentos de Anton Chéjov; con canciones de Enrique Ballesté y otros autores.

Era un espectáculo para mujeres hecho por hombres, en él se muestra el papel que desempeña la mujer en la sociedad. Pasando de la farsa a la tragicomedia la obra ofrece cuadros, imágenes cotidianas mal valoradas y que son tumba para la mujer; situaciones que teniendo orígenes y fundamentos parecieran sin explicaciones; lugares comunes que con la complacencia de todos marginan de la sociedad a la mujer y le destinan concientemente un sitio secundario.

Su estructura, señala el programa de mano de la obra, se construye con “cinco hombres (que) buscan diferentes caminos para darle forma en el escenario al sentido de ser mujer en nuestro país”.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Manuel Arista, “Enrique Ballesté y el grupo Zumbón” en *Tiempo Libre*, 28 de enero-3 de febrero de 1988.

<sup>4</sup> Raquel García Peguero, “Últimas representaciones del V Coloquio de Teatro” en *Unomásuno*, 21 de octubre de 1981.

<sup>5</sup> “El grupo Zumbón aborda problemas de la mujer con el humor negro del mexicano” [sin datos], 13 de mayo de 1991. En Fondo documental CLETA /CITRU.

En ese año también, Enrique Ballesté dirige el programa infantil de televisión Tiliches, trebejos y cachivaches para el Canal 11 de la ciudad de México. Además, el grupo estrena la obra *¿Por qué el sapo no puede correr?*, basada en una narración del *Popol Vuh*, donde integran música, expresión corporal, pantomima, teatro y danza. Se trata de una adaptación de la séptima narración del segundo libro del *Popol Vuh*, extrayendo sólo siete líneas que son presentadas en una historia de 50 minutos; y cuenta las aventuras de los jóvenes Hunapuh e Ixbalanqué, que vivían con su abuela y fueron retados por los señores del Infierno a un partido de pelota.

En el desarrollo de la trama todos los personajes son importantes, pero Tamazul, el sapo, es clave. Aparece cuando la abuela no tiene con quien enviar a sus nietos el aviso del juego y manda al piojo, al que el sapo trata de comerse pretextando que así lo llevaría más rápido. El piojo acepta. Tamazul sigue su camino y encuentra a Zaquicas, la culebra, que sin engaños se lo come; pero luego aparece Vac, el gavilán, que se lleva al reptil y se lo come; al llegar Vac con los jóvenes Hunapuh e Ixbalanqué, es atrapado y para salvar su vida, ofrece dar el mensaje y como en un parto múltiple, los diferentes animales son expulsados uno tras otro, hasta que sale el sapo Tamazul, que, a su vez expulsa al piojo. Tamazul es sorprendido como fanfarrón y mentiroso, es castigado por los jóvenes que lo golpean en las piernas y éste empieza a dar saltos, quedando así para siempre.

La abundante y favorable crítica que obtuvo este montaje destacaba, en su mayoría, la participación de los seis actores en escena, misma que se caracterizaba por su habilidad asombrosa. Uno tras otro aparecían dando la impresión de que eran 12 o 13 gentes moviéndose constantemente sobre el escenario. También destacaba que era un espectáculo mágico donde se combinaban varios elementos escénicos como la danza, la pantomima, poesía, canto, música, lucha, etcétera, llegando al espectador por todos los sentidos.

La prensa también detalló el trabajo de los actores, señalando que este extraordinario espectáculo era representado con buen gusto y calidad artística por Enrique Ballesté, quien hacía al sapo Tamazul y al Señor Chibalbá, así como a un músico; que Abigail Viveros ofreció una extraordinaria narradora en avanzado estado de embarazo como símbolo de la fertilidad y también tocó el tambor en escena; que Antonio Herrero representó en forma extraordinaria al piojo que hablaba muy buen yucateco; que Víctor Fernández realizó perfectamente el papel de Hunapuh y a un músico; que la

serpiente Zaquicas estuvo muy bien realizada por Marco Antonio Sámano; y mención especial mereció el papel de la Vieja Abuela, representada en forma espectacular, así como el gavián Vac, por Manuel Arista, quien en la caracterización de un personaje femenino recordaba el teatro oriental, donde los personajes femeninos son representados por actores hombres, con gran maestría.

De los otros elementos del lenguaje escénico sabemos que lograban una importancia equilibrada: vestuario, maquillaje, entonación, sonido, y sobre todo, la excelente expresión corporal de los integrantes de Zumbón. El espectáculo tenía como única escenografía dos mantas con motivos del sapo; el vestuario era “pleno de belleza y colorido, que con las máscaras que los actores usaban en escena, daban a los personajes un toque mágico, como de cuento, realidad y leyenda”.<sup>6</sup> El grupo utilizó para la escenificación música tocada con instrumentos que usaron los antiguos pobladores del sureste y la Península de Yucatán.

Entre los instrumentos musicales, muy bien ejecutados por los actores en escena, se hallaban el tunkul que entre el pueblo náhuatl viene a ser el teponaxtle, la ocarina, el güiro o raspador, claves, caracoles, tambores, vainas de framboyán y huesos de fraile, son otros de los instrumentos manejados perfectamente por el grupo.<sup>7</sup>

#### Para Ballesté:

El mensaje es sencillo: limpieza (por aquello de los piojos), humildad (por aquello de la vanidad del sapo), inicio de la cadena alimenticia. Manejamos toda una serie de danzas, maromas, rutinas de pantomima, que le dan más viveza y fuerza a la presentación, logrando así, que el contenido tenga vigencia. Una vigencia que actualmente debe mantenerse, debido a la continua penetración cultural que estamos recibiendo y más aún en las fronteras [...] nosotros, siendo del D.F., acudimos a Yucatán en busca de sus raíces y nos encontramos con una ciudad casi trasformada por sus turistas. Y aunque existe gente que aún

<sup>6</sup> Néstor Agúndez Martínez, “Teatro: ¿por qué el sapo no puede correr...?” en *BCS*, 29 de marzo de 1985.7.

<sup>7</sup> *Idem.*

habla los dialectos originales y practica sus costumbres, necesitamos reforzar más nuestro trabajo para que las raíces culturales no se pierdan del todo.<sup>8</sup>

En 1983 y 1984, el grupo realiza diversas giras, tanto en el Distrito Federal como en los estados de la República, ya que trabajaron en los circuitos oficiales para la SEP y el ISSSTE. Así lograron llevar sus creaciones a los lugares más recónditos del país.

En 1985 montan la obra *Los Flores Guerra*, de Enrique Ballesté, y se presentan en temporada de tres meses en el Teatro Legaria de la ciudad de México, con una gran aceptación entre el público asistente. Para conformar el elenco de este montaje se reúnen con otros grupos independientes: Matlatzincas, Brigada Popular de San Luis Potosí, así como con actores de reconocida trayectoria. En escena estuvieron Socorro Avelar, Antonio González, Mario Galindo, Mireya Vidales, Víctor Fernández, Abigail Viveros y Jesús Coronado, entre otros.

Este montaje fue producto indirecto de la participación de Enrique Ballesté, ese mismo año, en el concurso Rodolfo Usigli de la UNAM; mismo que fue ganado por Jesús González Dávila. La obra presentada por Ballesté, *Puente alto*, fue propuesta por Esther Seligson para que se montara en la Universidad, propuesta que fue recogida por Ramiro Osorio, coordinador de teatro. Sin embargo, Ballesté no aceptó, argumentando que era una obra que requería de muchos actores; y en su lugar propuso *Los flores guerra*, obra que había escrito tres años antes. De esta manera recibieron por primera vez un presupuesto institucional para la producción y, además, por primera vez se concentraron exclusivamente en actuar, en lugar de realizar paralelamente las otras actividades del proceso de montaje: vestuario, escenografía e iluminación.

En 1986, Zumbón participa en el Festival de los Teatros Chicanos, realizado en el estado de Morelos. Al finalizar el año develan la placa conmemorativa de las 300 representaciones de la obra *¿Por qué el sapo no puede correr?*, en el Teatro de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana. Y en 1987, como parte de un intercambio con el grupo de teatro chicano La Esperanza, Enrique Ballesté dirige la obra *Lotería de pasiones* en la ciudad de San Francisco, California.

<sup>8</sup> “Zumbón, provocación que nace del *Popol Vuh*” en *El Porvenir*, 28 de marzo de 1984.

En 1989 el grupo Zumbón participa en el Primer Gran Festival Ciudad de México, con la obra *Cuentos chinos*, creación colectiva, en el teatro Benito Juárez. Y en 1990 estrena *Buitres y chacales*, con la cual participa en el Segundo Gran Festival de la Ciudad de México, en el Teatro del Pueblo. La obra es un experimento escénico basado en la Antígona de Sófocles. Además, el grupo celebró quince años de existencia en el Centro Cultural Tepito. En medio de una gran fiesta, la función inició con canciones a cargo de Enrique Ballesté, quien interpretó Jugando a la brisa, El moco y Eso de jugar a la vida, entre otras. Enseguida Abigail presentó un monólogo sobre la condición de la mujer. Más canciones y un *sketch* cómico sobre Cantinflas, para dar paso a Carlos, Neto y Tonino, quienes después de su número, premiaron a los zumbones por la obra *Buitres y chacales*; para finalizar, ellos mismos, con una parodia de *La Martina*.

En 1992, Zumbón presenta *Las prohibidas de la W*, espectáculo donde además de presentar canciones de Enrique Ballesté, abordan con humor las vivencias en los programas de radio.

Todos estos años además, Zumbón representó su repertorio que constaba de ocho puestas en escena y participó en funciones de solidaridad con estudiantes, colonos, obreros y organizaciones populares, tanto en el campo como en la ciudad. Hasta que, a finales de los noventa, el grupo se fue desintegrando poco a poco.

### Grupo Zopilote (de 1979 a 1997)

A su salida de CLETA, en 1979, Zopilote se traslada al estado de Sinaloa donde permanece hasta 1981. Paralelamente, en 1979, se presenta en la ciudad de México, en el Teatro de la Ciudad, dentro del programa Lo mejor de la pantomima en México. Además, es seleccionado como grupo representante de San Luis Potosí para la Segunda Muestra Nacional de Teatro en Provincia; asisten al Sexto Encuentro Nacional de CLETA, en el estado de Sinaloa, y, también, al Segundo Encuentro Nacional de Pantomima, en Guanajuato.

En 1980 participan en el Séptimo Encuentro de CLETA, en Tabasco. En 1982, realizan giras de trabajo en diversas escuelas y facultades promovidas por la Dirección de Actividades Socioculturales de la UNAM. En 1983, participan en los circuitos de teatro organizados por la Dirección de Promoción

Cultural de la Secretaría de Educación Pública en los estados de Sonora, Sinaloa, Guerrero, Oaxaca, Veracruz, Estado de México, Durango y Baja California Norte. También presentan su trabajo en el VI Encuentro Nacional y Festival Internacional de Pantomima, en la ciudad de Guanajuato.

En 1984, Zopilote realiza una gira de trabajo con la Delegación Coyoacán por las escuelas primarias; da funciones en el programa de operación callejera del CREA y participa en los circuitos de teatro, organizados por la Dirección de Promoción Cultural de la SEP en los estados de Oaxaca y Chiapas, así como en los programas culturales de la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno del Estado de México y en las ferias culturales organizadas por Servicios Culturales del INBA.

Después del sismo que azotó la ciudad de México en 1985 y hasta 1995, crean y desarrollan la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados "19 de septiembre" (UVyD).

Para 1993, con 25 años de existencia, el grupo Zopilote había realizado giras por toda la República Mexicana y continuaba representando algunas de sus creaciones, como *Fábulas de ayer y hoy*, *Las desventuras de Juan Diego* y *La carpa de los hermanos Gandalla*.

Instalados nuevamente en la ciudad de San Luis Potosí, luego de una ausencia de 15 años, en mayo de 1997 conmemoran tres décadas de ininterrumpida actividad teatral con *La carpa de la Soledad*, una obra en la que participan los fundadores del grupo y cuyo montaje recupera *sketches* presentados en las carpas de México entre 1904 y 1943 cuya sorprendente vigencia sugiere que las cosas no han cambiado mucho en el país.

Sin más producciones como grupo, los integrantes de Zopilote continúan su trabajo en diversas disciplinas artísticas y labores de la promoción cultural en San Luis Potosí.

## Apéndice

### Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro

Este apartado se conforma con el material publicado en los periódicos mexicanos de la época (aunque la atención que estos dieron al encuentro fue escasa), en los cuadernillos de *La Tía CLETA* y en las sinopsis de las obras hechas por los agentes de la Secretaría de Gobernación que de manera secreta acudieron a todo el evento y registraron lo que sucedió en el documento interno: Secretaría de Gobernación D.F.S., núm. 2712 forma 29064. Los grupos y obras participantes se agrupan en tres rubros según su procedencia: teatro chicano, mexicano y latinoamericano.

#### Teatro chicano

El movimiento de Teatro Chicano, una experiencia del arte popular, nació en 1965 con el trabajo del Teatro Campesino durante una huelga de la Unión de Campesinos (United Farmworkers Union) en Delano, California; y floreció cuando en los barrios mexicano-americanos nacen más conjuntos artísticos, hasta convertirse en un movimiento contestatario que reunió a aproximadamente cien grupos a lo largo del suroeste de Estados Unidos. Estos grupos se organizaron, en 1970, en el Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ).

El movimiento agrupó a teatristas, cantantes, bailarines, poetas, cineastas y muralistas, que se proponían elaborar una forma artística que reflejara la vida de los de abajo, los “rascuachis”.

Para los chicanos, las raíces de la cultura prehispánica eran el arma de la resistencia contra los medios masivos de penetración ideológica norteamericana y para encontrar su identidad con base en valores auténticos. Esta visión, sin embargo, no era del todo aceptada al interior de TENAZ donde también había discrepancias ideológicas que se identificaban básicamente

con dos tendencias: la de chicanos marxistas y la de quienes defendían las raíces culturales o indigenistas. Unos tendían a radicalizar su postura en torno a la función del teatro como un medio para politizar. Los otros plasaban en el escenario los mitos indígenas con una vehemencia y convicción que en algunos casos rayaba en el fanatismo.

De los 30 grupos chicanos que asistieron al Quinto Festival, los que tenían una mayor trayectoria eran el Teatro Campesino, que fundó en 1965 y dirigía Luis Valdez; el Teatro La Mezcla, que se inició en la Universidad del Este de Los Ángeles, en 1963; el Teatro La Esperanza, de Jorge Huerta, que empezó en 1969 y desde sus inicios logró construir un teatrillo donde presentaban sus obras; el Teatro de los Barrios, fundado en octubre de 1970, en Chicago, Illinois; el Teatro Primavera, de Los Ángeles, que inició en 1973 dentro del área de la ciudad denominada Distrito de Echo Park; y el Teatro Mestizo, que fue resultado de una clase de teatro en el Colegio Estatal de San Diego entre 1969 y 1970.

Un grupo que merece mención aparte por ser el único que no era solamente chicano, es la San Francisco Mime Troupe, que trabajaba escénicamente desde 1959 y cuya sede estaba dentro del área de la comunidad latina del distrito La Misión, en San Francisco, California. Los integrantes de este grupo se autodefinían como marxistas-leninistas, y fue el grupo donde Luis Valdez se inició en la técnica de la *commedia dell'arte* y posiblemente en la búsqueda de la técnica de Brecht.

Los demás grupos eran de más recientes formación; algunos tuvieron una vida efímera y otros, los menos, existen hasta la actualidad. Esta situación también se vio reflejada en la calidad de sus representaciones, ya que la mayoría eran puestas elementales, cuyo nivel correspondía a la actividad amateur, y sólo en algunos casos, como los de la San Francisco Mime Troupe, el Teatro Campesino, el Teatro La Esperanza y el Teatro Mestizo, se lograba una calidad profesional producto de la experiencia.

Sus propuestas escénicas trataban distintos aspectos de la problemática chicana y problemas de su integración en el ámbito de Estados Unidos, lo mismo denunciaban las injusticias como el racismo, las drogas, la guerra, el capitalismo, la liberación de la mujer y todo tipo de opresión causada por el sistema. En sus inicios, los primeros grupos, como el Teatro Campesino, desarrollaron una forma de comedia amplia, improvisada y rápida, llena de payasadas, usando los caracteres tradicionales del trabajo de granja: el pa-

trón, el contratista y el esquirol. Luego, como ha señalado Luis Valdez, “desarrollamos una técnica por medio del ‘acto’, que se puede definir como algo entre Brecht y Cantinflas”.<sup>1</sup> Otros grupos usaron los caracteres típicos de los barrios chicanos como el pachuco, el mexicano agringado, y estaban influidos en lo artístico primordialmente por Bertolt Brecht e incluso adaptaban algunas de sus obras a los estilos propios de cada grupo.

Las representaciones de los chicanos incluían siempre los idiomas inglés y español como una parte de su identidad; además, el porcentaje de su uso dependía del lugar de origen del grupo y de sus integrantes. Sus representaciones se estructuraban en actos, los cuales se convirtieron en la forma dramática corta y práctica de los grupos de Aztlán que se caracterizaban por ser creados colectivamente y porque reflejaban una realidad social.

Su trabajo se desarrollaba especialmente en presentaciones al aire libre, en parques, escuelas, cárceles, calles y sindicatos. Además del teatro comprometido, les interesaban las canciones de protesta, la poesía que reflejara la realidad, la danza y el ballet folclórico, para crear una estética multidimensional y relacionada con las comunidades a las que pertenecían. También publicaban periódicos y materiales del drama chicano y hacían películas, murales y serigrafía.

Los grupos organizados en TENAZ que asistieron al Quinto Festival de los Teatros Chicanos fueron:

### Teatro Campesino

El Teatro Campesino puso en escena *La carpa de los Rascuachis*, obra colectiva que exploraba tanto la realidad política de la colonización de los chicanos como la búsqueda de raíces espirituales e indígenas que ellos veían como el origen de su liberación.

Para Augusto Boal, la obra trataba el problema de la emigración, de las relaciones familiares y la lucha de clases, pues:

<sup>1</sup> “Teatro Campesino” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, p. 15.

Cuenta la historia de Jesús Rascuachis, que para liberarse, viaja a Estados Unidos, tropieza con la sociedad agresiva y termina por descargar sobre su mujer la violencia que recibe. Cuenta también la historia del chicano Luis Rascuachis que se va a vivir a la ciudad grande, se convierte en policía y concluye oprimiendo a sus conciudadanos. Y el relato de Macario Rascuachis, un falso revolucionario, que finaliza consumido por su propio odio al imperialismo. La solución de todos los problemas se presenta en la obra en dos niveles: César Chávez y su sindicato, de un lado, y del otro, la intervención milagrosa de la Virgen de Guadalupe.<sup>2</sup>

El mismo Boal dejó testimonios escritos donde se perciben los debates violentos que esta propuesta provocó entre los asistentes al Quinto Festival. El creador brasileño por un lado, consideró que se trataba de “un espectáculo de gran vivacidad y riqueza, estimulante y divertido”; y por otro, con confusiones ideológicas como el papel de figuras míticas como el diablo que “milagrosamente derrotado, sea el mismo personaje que ofrece a uno la metralleta para ir a luchar en Vietnam, a otro la metralleta para que se transforme en policía y a un tercero el librito rojo de Mao Tse-Tung. El Teatro Campesino sin duda comprenderá, en algún tiempo más, que no se trata del mismo diablo”.<sup>3</sup> O la intervención de la Virgen, sobre la cual Boal argumentó que nadie negaba la posibilidad de su inclusión en una obra teatral, “pero se cuestionaba la naturaleza de su intervención”. En *La carpa de los Rascuachis*, esto ocurría de dos maneras distintas:

1] La Virgen se le aparece al chicano transformado en policía, durante un acto de represión: el chicano comprende que no puede seguir creyendo en todo lo que la Virgen significa para él y, al mismo tiempo, continuar en su papel represor; decide, pues, abandonar la policía porque ésta desarrolla una tarea injusta en defensa de los explotadores anglos y en contra de los explotados, sus hermanos chicanos.

<sup>2</sup> Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva Imagen, 1985, p.165.

<sup>3</sup> *Íbid.*

2] En la segunda variante la intervención de la Virgen tiene un sentido menos simbólico: mata directamente al diablo, salvando milagrosamente al héroe que se pensaba diablo...<sup>4</sup>

Siguiendo el testimonio de Boal, es fácil pensar que la contradicción presente en esta propuesta entre la intervención de las imágenes míticas y la posibilidad del hombre de decidir y resolver su existencia por sí mismo, diera lugar a violentos debates si consideramos las posturas críticas hacia la religión, basadas en el marxismo, que sustentaban los jóvenes asistentes al festival, y la diversidad de significados que tienen estos elementos míticos en la cultura sudamericana.

Sin embargo, *La carpa de los Rascuachis* fue un ejemplo de cómo el Teatro Campesino entendía los mitos populares.

### Teatro de la Gente

El Teatro de la Gente presentó *Flor y canto de la nueva raza*. La interpretación de canciones de protesta y los parlamentos de la obra fueron en inglés. El tema giraba en torno de la cosmogonía indígena: el nacimiento de dos hijos de los dioses, uno que representa el bien y otro el mal; el primero es víctima del robo de unas plumas mágicas, símbolos del poder y la riqueza, por parte del segundo. Esta visión se enlaza con la conquista española que utiliza la religión en la forma que el Dios Malo utilizó las plumas, es decir para adormecer y explotar al campesino. Finalmente, y como desenlace, el poseedor de las plumas es el empresario que explota a los trabajadores hasta que éstos, por medio de la reivindicación de sus derechos, se apoderan de las plumas y con ellas van a ver al Sol y a la Tierra que son sus padres, los que les indican que ya sabiendo volar por sí solos, pueden prescindir de las plumas.

<sup>4</sup> *Ibid.*

### San Francisco Mime Troupe

Este grupo llevó a escena una adaptación de *La madre*, de Bertolt Brecht. El tema central de esta propuesta era la representación de un movimiento de huelga realizado a principios del siglo XX; en su desarrollo, una madre obrera se resiste a que su hijo participe en la reivindicación de los derechos laborales. Al final ella resulta partidaria de los movimientos revolucionarios. Fue presentada en su mayor parte en inglés. Según las críticas que recibió, fue de una buena calidad en los diversos elementos del lenguaje teatral.

San Francisco Mime Troupe consideraba que el Quinto Festival se debía apoyar porque era antioficial, antiburgués y representaba una posibilidad de unión de los teatros de Estados Unidos con chicanos y latinoamericanos. Sus expectativas estaban en “ver y conocer a los grupos latinoamericanos que crecen en condiciones adversas, mayores que las nuestras, debido a la represión existente en estos países.” Para ellos el teatro chicano consistía en una búsqueda de raíces profundas, “es un teatro político pero orientado por una línea mística, religiosa” que no compartían, pues ellos se consideraban socialistas, marxistas. Y, sin embargo, consideraban que su importancia residía precisamente “en que es político”.<sup>5</sup>

### Teatro Mezcla

Este grupo escenificó *El revolucionario*, cuadro de baile que utilizó como fondo canciones mexicanas. Trataba de la situación de la familia en la Revolución, de las implicaciones de ésta, de la vacilación y resistencia de la gente frente a la disyuntiva de ser revolucionario o parte del sistema. La madre es la que vive este conflicto al tener que aceptar el sacrificio del hijo. La madre renuncia a todo: amigos, cosas materiales, e incluso arriesga su propia vida. Para los integrantes del grupo, esto último, “en realidad es el mensaje de la obra: la revolución merece entregar la vida”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> “Entrevista al grupo San Francisco Mime Troup” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 16 y 17.

<sup>6</sup> “Entrevista con Teatro Mezcla” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, pp. 14-17.

### Su Teatro

Era un grupo de California, que presentó *Kilo Incident*, la cual giraba en torno a una canción en inglés relativa a protestas por el trato que se daba a los chicanos en Estados Unidos.

### Consciente

Este es otro grupo de California que llevó a la escena *Trampas sin salida*, en la cual se hace alusión a los problemas de los chicanos en Los Ángeles, California, a las agresiones policíacas, a las dificultades para obtener empleo por su origen mexicano, etcétera. La obra trataba sobre la vida de las clases explotadas, a las que se niegan sus derechos en todos los países y que, cuando tratan de hacerlos valer, son reprimidas cruelmente por policías al servicio del imperialismo norteamericano.

### T. E. Sonoma

Grupo de California que representó *Juan Corazón*, obra que tenía como tema los abusos cometidos en contra de los chicanos por las autoridades norteamericanas. En el informe que sobre esta obra se presentó a la Secretaría de Gobernación, se anota:

La obra abordaba la vida social, económica y crítica que vivía México haciendo comparación con los chicanos y tomando en cuenta la forma como se organizaba el turismo en nuestro país y la mentira que representaba la campaña promocional “Conozca México”. Expresaron que el turismo era como la política que llevaba a cabo el presidente Nixon ya que no era cierta ni una ni otra cosa. Dijeron que en México el turismo se ahuyentaba debido a los constantes secuestros, que la propaganda del Departamento de Turismo era ficticia y que por tal motivo los extranjeros que querían visitar nuestro país no deben confiarse.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, D. F. S., núm. 2712, forma CGZA, 290674. V Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano. En Fondo

### Teatro Aztlán

Este grupo presentó la obra *Ejecución de un hombre*, que representaba las torturas y malos tratos que recibían los chicanos durante los interrogatorios a que eran sometidos por autoridades estadounidenses, y hablaba sobre los problemas para poder trabajar y las burlas de que eran objeto por parte de la población norteamericana en general.

### Teatro de los Barrios

Llevó a escena la obra *Álamo*, sobre las vejaciones y crímenes contra los mexicanos en el año de 1836 en lo que ahora es el estado de Texas, así como sobre la invasión a San Patricio por colonizadores y soldados norteamericanos que cometieron numerosos actos de barbarie, entre otros: David Crockett, James Bowie y William Barret Travis. Finalmente, la obra mostraba cómo “soldados mexicanos en una sangrienta guerra exterminaron a todos los bandidos yanquis”.<sup>8</sup>

### Teatro Razita

Grupo de niños de California, que escenificaron *Trompomelo*, obra que se planteaba el problema de marginación de las minorías de origen mexicano en Estados Unidos, atacando verbalmente a ese país. También cantaron “La rielera” y otra canción dedicada al general Francisco Villa, señalando que ya era tiempo de que la actitud del vecino país del norte cambiara en relación con el resto de la humanidad.

### El Teatro de los Niños

documental CLETA /CITRU.

<sup>8</sup> “Teatro de los Barrios” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, p. 14.

Este grupo escenificó *Elias in the underground*. Se trataba de un personaje que desconocía las formas de cultivo de la tierra y al que se hacía caer por medio de dinero, drogas, explotación y del diablo que lo inducía a los vicios y a la guerra. Cuando el diablo le comunicaba que ya nunca podría abandonar esa forma de vida, recurría entonces a la madre tierra que lo ayudaba dándole semillas para sembrar y evitar que recayera en los vicios de la sociedad.

En el informe que sobre esta obra se presentó a la Secretaría de Gobernación, se dice: “hace alusión a la forma en que los gringos, valiéndose de su dinero, hacen ofertas al indígena paupérrimo prometiéndole que si se va a trabajar con él no le faltará nada”.<sup>9</sup>

### Teatro Espíritu de Aztlán

El Teatro Espíritu de Aztlán, de California, presentó la obra *La gran carpa de los aplastados y tapados*, la cual ofrecía un aspecto cómico de las vicisitudes por las que atravesaban las minorías chicanas en Estados Unidos, sobre todo por la ignorancia en que se encontraban. Las situaciones presentadas incluían a algunos supuestos resucitados, cuya muerte se había producido por ingerir un líquido con el marbete equivocado; o que habían muerto a manos de la policía en virtud de que no entendieron determinadas disposiciones. Dentro del espectáculo, se hacían también diversos chistes aludiendo al presidente de Estados Unidos.

### Teatro El Piojo

Este grupo representó *La capirotada de los espejos*, que se refería a la explotación de que habían sido víctimas los nativos del continente por los blancos, quienes en su afán de explorar y apoderarse de sus tierras, no dudaron en

<sup>9</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

llegar hasta el exterminio. Las situaciones hacían alusión a la llegada de los españoles a la antigua Tenochtitlan, cómo se engañaba a los indígenas, y cómo los habían controlado y todavía seguían explotando (a la clase trabajadora), ya que a través de la religión se les inculcaba que debían ser sumisos. La obra también mostraba que en Estados Unidos de América la situación de los no anglos era semejante a la esclavitud, ya que eran utilizados en sus guerras como carne de cañón. Al final, se pedía el apoyo de todos los latinos para lograr la salida de un quinto sol que viniera a emanciparlos.

### Teatro Primavera

Escenificó la obra *Tlatelolco del barrio*, que se reducía según el informe a Gobernación, “a una serie de poemas dedicados a los defensores de esa parte de la ciudad azteca, culminando con uno relacionado con la caída de Cuauhtémoc a manos de los españoles”. Este grupo además de haberse presentado en los teatros Jorge Negrete y Comonfort, también estuvo en el CCH Vallejo donde interpretaron *El movimiento político en contra del imperialismo y el capitalismo*, así como *La explotación a Latinoamérica*. En una escena, agregan los informantes de la Secretaría de Gobernación, “representaron cómo un júnior poseía a la mejor mujer, cómo la mejor bailarina actuaba para él y cómo la ley lo protegía, dando a entender con esto que todos los allí mencionados se prostituían ante la presencia de ‘Don Dinero’”.<sup>10</sup>

### Teatro Arte en la Vida

Originarios de San Diego, California, en sus representaciones los integrantes de este grupo entonaron canciones de protesta y en un acto basado en mímica trataron de mostrar los efectos que producía en el ser humano la droga y sus consecuencias para la sociedad. En otro acto mostraron a la mujer a través de los años, en forma pasiva y siendo objeto de discriminación por parte del hombre, así como realizando trabajos domésticos, motivo por el cual posteriormente la mujer va buscando un mayor círculo social e intelectual.

<sup>10</sup> *Idem.*

tual, hasta protestar abiertamente para ser incluida en las fuerzas creadoras y productivas de la sociedad. Se referían también a la represión de que son objeto los chicanos por parte de la policía migratoria de Estados Unidos y exhortaron a los asistentes a la unificación, para pedir ante el gobierno de ese país la igualdad de derechos para ellos, en salarios y prestaciones.

### Las Cucarachas

Su montaje fue la creación colectiva de un collage, basado en textos de diferentes autores chicanos: Dorinda Moreno, quien escribió *Iztche*; Carol Lee Sánchez, autora de *Vieja loca*, además de autores anónimos de la cultura indo americana. A través de cada uno de los actos presentados se exaltó la función de la mujer como formadora de individuos con valores de lucha y de justicia acerca del estado de marginación en que se vivía en Estados Unidos; cuestionaron la influencia que recibía de la mujer norteamericana; y motivaron la conservación, lo más pura posible, de las tradiciones propias de su cultura de ascendencia mexicana. También exaltaron las personalidades de Frida Kahlo y Angélica Arenal, así como las figuras míticas de La Adelita y La Valentina, entre otras.<sup>11</sup>

### Teatro Quetzalcóatl

Era el grupo más nuevo dentro de TENAZ. Contaba apenas con tres meses de existencia y desarrollaba actividades de danza y teatro. La obra que presentaron fue *Águilas y estrellas*, que reflejaba las dos colonizaciones: la española y la norteamericana, planteando el resurgimiento de la raza por medio del movimiento campesino que denunciaba la falta de prestaciones en el campo. Su estructura estaba basada en un poema de autor anónimo con una adaptación de la profesora Ángela Berta Coob, quien tenía a su cargo la materia de Historia del Arte y Costumbres mexicanas en la Universidad de Davis, en California (escuela que financió económicamente al grupo para que pudiera asistir al Quinto Festival).

<sup>11</sup> “Las Cucarachas” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, pp. 10 y 11.

## Teatro Quetzal

Escenificó *Collage latinoamericano*, bajo la dirección de Jorge Vargas. El espectáculo se componía de diversas partes: la primera se iniciaba con un cuadro de la cultura indígena maya, con cantos, danzas y ritos a su dios Tecúm Uman; la segunda, con la llegada de los españoles, quienes sometían a los campesinos y uno de éstos asesinaba a su hermano para defender los intereses de los patrones feudales. La tercera parte trataba de los abusos de los patrones contra los trabajadores “mojados” y chicanos, a los que explotaban y más tarde cuando ya no eran útiles, los delataban ante las autoridades migratorias. En otra parte representaban el golpe militar ocurrido en Chile, personificando a Pinochet como un chango y mostrando que los sucesos ocurridos durante el gobierno del doctor Salvador Allende obedecían a los intereses norteamericanos, ya que la CIA era su medio de información y de ejecución. También se criticaba a Nixon como principal capitalista y a la vez mostraban cómo los estadounidenses movían a los países del Tercer Mundo, económica y culturalmente, ya que la educación que recibía Latinoamérica era pornográfica, depravada y con música de mala calidad. También hicieron alusión de los braceros explotados y maltratados ya que no les pagaban el salario convenido antes de iniciar las labores y en vez de ganar 225 dólares semanales percibían sólo 95 dólares, por los descuentos que les hacían. En esta obra se cantaban las canciones El trabajo, La educación y Soy de América Latina.

## Servidores del Árbol de la Vida

Su trabajo escénico estaba basado en una investigación realizada en convivencia con los concheros, los indios huicholes y los siuxs. Presentaron una serie de canciones de protesta con ataques al llamado imperialismo estadounidense, que mezclaban con pasos cómicos que tenían como tema la explotación de los necesitados por la clase pudiente en un ámbito universal.

En una entrevista, los integrantes de este grupo describieron su forma de trabajo como “un método indígena científico” de cantar, que utilizaban como una ofrenda. Tres eran los elementos básicos que debían desarrollar:

la voz servía para generar una vibración que producía una cierta energía y causaba reales cambios en sus cuerpos, la danza para enfocar la energía hacia temas determinados y los instrumentos para transmitir la energía al público. La mayor parte de la música que tocaban era tomada de los concheros, aunque los miembros del grupo le ponían sus propias letras. Para los Servidores del Árbol de la Vida la primera revolución era la interna, buscaban enfocar la realidad espiritual y la realidad material. Consideraban que en América existían dos culturas: la tradicional o indígena y la contemporánea, y que en este festival se mezclaban para crear una nueva clase de conciencia cultural:

Quando hablamos de nuestro señor Quetzalcoatl retornando en el Quinto Sol, estamos hablando de la realización de un ciclo nuevo de identificación, una conciencia nueva, conciencia Amerindia. Estamos cambiando dentro de un nuevo ciclo de identificación y lo vamos a definir y aclarar en la medida en que vayamos creciendo.<sup>12</sup>

### Teatro Mestizo

Presentó la obra *Historia de un chicano* escrita por el grupo e interpretaron también canciones que constituyeron un grito de guerra durante el proceso de integración del movimiento chicano en Estados Unidos. Finalmente representaron a tres líderes chicanos, a los que se les preguntaba ficticiamente sobre las razones de su movimiento, concretándose éstos a responder que “a su deseo de comer”.<sup>13</sup>

### Teatro La Esperanza

Presentaron la obra *Guadalupe y su pueblo*, la cual planteaba, en un 90 por ciento en inglés, los problemas de los habitantes de una población de nombre Guadalupe que se localiza en California; los cuales consistían en

<sup>12</sup> “Servidores del Árbol de la Vida” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 20 y 21.

<sup>13</sup> Francisco F. Cedillo, “Entrevista a un miembro del grupo de Teatro Mestizo” en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974.

la falta de maestros bilingües, mejoras de tipo urbano y la exigencia de un trato igualitario al de los anglos. Entre las críticas que registraron en Gobernación se mencionaba que este trabajo era localista; que presentaba temas tratados con mayor amplitud por otros grupos, y que se exponían conflictos, más no soluciones.

Entrevistados por CLETA, los miembros de este grupo externaron sus opiniones sobre el teatro latinoamericano, el teatro chicano y los objetivos del grupo: sobre el teatro latinoamericano, opinaban que era demasiado teórico e intelectual:

Las obras duran demasiado, se habla mucho. El teatro chicano es todo lo contrario, pues es un teatro de acción. Éste es un aspecto que los latinoamericanos deben cuidar. Si el teatro chicano es popular es por su forma y debido a que no son intelectuales sino (gente) de extracción obrera y campesina. Nuestro teatro no usa elementos técnicos, luces, escenografía, etcétera. Ya que para los objetivos del teatro chicano no es necesario utilizar estos elementos. Nuestras puestas en escena son más simples porque el espacio es abierto; las funciones son muy populares y están dirigidas para este público especialmente.<sup>14</sup>

## Los Topos

Presentaron la obra *Yankee, go home*, dialogada en inglés y estructurada con una sucesión de cuadros tipo revista norteamericana; es decir, de cuadros musicales en los que se presentaban problemas locales como el boicot a los vinos cosechados por trabajadores libres (o sea, fuera del control de los sindicatos de César Chávez); la falta de atención médica a los chicanos en los centros asistenciales públicos; la falta de operadoras telefónicas bilingües en los servicios de emergencias; y se criticaba, también, al presidente Richard Nixon y al doctor Henry Kissinger, así como las intervenciones del Gobierno de los Estados Unidos en América Latina, culminando con la caída del presidente Salvador Allende.

<sup>14</sup> “Con Jorge Huerta, Teatro de la Esperanza” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, pp. 21 y 22.

En la crítica que recibió en el festival la obra *Yankee, go home* se le consideró de carácter gracioso, con amplitud necesaria para la presentación de los problemas de los chicanos.

### Teatro Urbano

Presentó la obra *Actos*, dividida en cuatro cuadros, dando a conocer las violencias cometidas contra los chicanos y en general con los migrantes latinoamericanos. En el primer cuadro se exponía la extorsión de las autoridades policíacas; en el segundo la explotación del trabajador, teniendo como fondo la empresa Anaconda Nacional; y los dos cuadros restantes se referían a la explotación de los empresarios a las masas trabajadoras.

### Teatro Mexicano

La participación mexicana estuvo a cargo de diez grupos. Destacaré aquellos a los que este festival les sirvió para iniciar un acercamiento con el CLETA, como son los Ambulantes de Puebla, los del estado de Jalisco, el grupo Xicoténcatl de Tlaxcala, el grupo infantil de San Luis Potosí y el grupo Katarsis, compuesto por estudiantes de Arte Dramático de la UNAM. Mencionaré además los grupos que estrenaron puestas en escena en este festival: La Calle, Laboratorio-Fantoché y Azotea. Finalmente, aquellos que representaron obras que ya se conocían como son Mascarones y Zopilote. En el análisis enfatizaré la valoración que hacían los informes de Gobernación.

Estos informes permiten ver cómo, por un lado, el festival contó con la anuencia del Presidente de la República y, por otro, se implementaron los mecanismos de control del Estado, que destacaban por la subjetividad con la que fueron elaborados. Resulta obvio que los informantes no eran especialistas de la materia, y sin embargo, los juicios y prejuicios morales y sociales que emitieron son fundamentales para entender el desarrollo de los sucesos y parte de los mecanismos de control político e injusticias cometidas como las que sustentaban los argumentos de algunas de las obras representadas.

También se destacan las valoraciones críticas del dramaturgo, director y teórico teatral brasileño Augusto Boal, para ejemplificar cómo algunas de

las reflexiones que provocaron las diversas puestas en escena fueron muy serias. Por contraste con estos análisis estéticos, en otros casos las críticas fueron complacientes dada su coincidencia ideológica.

### Grupo Ambulantes de Puebla

Grupo de vendedores ambulantes en la ciudad de Puebla que se organizaron desde 1963. Sin embargo, el 29 de diciembre de 1973 fueron atacados por la policía y algunos resultaron muertos; luego, se reagruparon y tomaron un terreno baldío en el que formaron un mercado popular.

Este grupo escenificó una obra anónima, que acompañada de una sucesión de canciones de protesta, mostraba situaciones denigrantes en el trato que se les daba en el estado de Puebla a los vendedores ambulantes; los problemas que confrontaban con los inspectores de mercados, los cuales les quitaban sus mercancías; la forma en que tanto los inspectores como la policía se dedicaban a reprimirlos y extorsionarlos; finalizaban interpretando la canción *La llorona*, adaptando la letra a su problemática.

Para Augusto Boal, ésta era una representación de teatro popular. Después del Festival, Boal escribió un libro donde dejó diversas opiniones; la importancia de su valoración sobre este grupo es evidente:

Uno de los grupos participantes aprovechaba sus momentos libres en el Festival para vender limones, cebollas y vegetales en la calle. Ésta era su profesión: vendedores ambulantes en la ciudad de Puebla. Mientras duró el Festival aprovechaban el intervalo entre un espectáculo y un foro, entre un taller de expresión corporal y un seminario político, para trabajar y ganar un poco de dinero en su actividad permanente. ¿Cómo nació este grupo? Uno de los actores lo explica: “Nosotros estábamos vendiendo, llegaban los inspectores y nos arrebataban la mercancía. Protestábamos, pero ellos decían: traigan la mercancía que ya vamos a discutir eso, y uno se quedaba encabronado. En la administración municipal nos decían: pero, ¿no entienden que para eso están los mercados? Fuimos a los mercados, nos corrieron y dijeron que estorbábamos en los pasillos. Entonces sólo se puede vender en la calle, porque el campesino no tiene tierras y por eso se viene a la ciudad a buscar trabajo. Aquí se encuentra con la sorpresa de que tampoco hay trabajo.”

¿Y cómo se formó el grupo teatral? “Desde que empezamos a hacer teatro la gente nos compra más... Al comienzo, los que hacíamos teatro éramos de una sola familia: la mamá, los hermanos. Pero después nos dimos cuenta de que debíamos incorporar más gente para que el teatro se fuera desarrollando. Los estudiantes de CLETA nos ayudaron a formar el grupo y nos enseñaron un poco de teatro. ¿Usted nos comprende? No hacemos teatro así nomás. Este teatro no es por gusto, para que nos aplaudan y ya: queremos que los obreros y campesinos que asisten a nuestros espectáculos tomen conciencia de la realidad y, si es posible, que formen su propio teatro.

En nuestra obra hay una escena en que una señora está vendiendo y cuando llega la policía y pretende quitarle su mercancía, nosotros la defendemos y golpeamos al represor. Lo hacemos en el teatro porque también lo hacemos en la realidad. Así es. Ahora resistimos. Tenemos esta táctica: cuando tenemos algún problema lo primero es agruparnos y luchar juntos. Hay compañeros que inician una protesta en vano, individual y a eso lo llamamos plática de recámara porque no lleva a nada. Hay también algunas mujeres que cuando llega la policía salen a dar la vuelta con el inspector. No compañeros, eso no puede ser, ésa no es una forma correcta de hacer la lucha porque están buscando una solución fácil, individual. El teatro sirve para enseñar todas estas cosas.”

El espectáculo de los vendedores ambulantes es de extrema sencillez. Escenas muy cortas, suficientes para ilustrar cada situación: la venta de mercancías, la llegada de la policía, la detención, el traslado a la comisaría, el inspector ladrón, la cárcel, la unidad de los vendedores, la lucha común. Los medios teatrales son los más compatibles con la pobreza económica. Los actores se visten con sus ropas habituales y algunos elementos caracterizan a cada personaje. Un sombrero donde se lee “Policía”, un palo: cada vez que el policía debe decir una palabra, pega con el palo a su interlocutor, aunque éste sea un oficial superior. Son personajes mecanizados como el obrero de la película *Tiempos modernos*. [...] El espectáculo fue, sin duda uno de los grandes éxitos del Festival. Poseía, incuestionablemente, calidad y su función —estética y política— era muy importante.

Admitido esto, hubiéramos deseado que la obra fuese más allá de la simple constatación de los hechos reales, más allá de los fenómenos y que pudiese también revelar las leyes que rigen esos fenómenos... Una obra de teatro será tanto mejor en la medida en que pueda mostrar el hecho concreto y, al mismo tiempo, lo que se esconde detrás de ese hecho. No se puede, sin embargo, pedir demasiado. Ya es una felicidad que los vendedores ambulantes

de Puebla hayan descubierto el teatro como forma válida y eficiente de analizar y revelar sus problemas...<sup>15</sup>

### CLETA-Jalisco

El grupo CLETA-Jalisco adaptó *Interrogatorio*, de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Werner Ruzicka. Los informantes de Gobernación señalaron que esta obra presentaba la forma en que el gobierno a través de la policía detenía por las noches a ciudadanos, después del regreso de su trabajo a sus casas; que eran detenidos como sospechosos y conducidos a los separos o prevenciones a donde los obligaban por medio de torturas y toques eléctricos a confesar delitos que no habían cometido. En las torturas les hacían preguntas como en qué concepto tenían al gobierno, a la policía, al ejército y, principalmente, la propiedad privada y acentuaban haciendo pausa en la palabra (*sic*) PRI, en la cual mencionaban que tenía que ser privada puesto que pertenecía al PRI. El detenido muchas veces moría rehusándose a confesar su culpabilidad.

Por su parte, el grupo señaló en una entrevista:

Escogimos esta obra porque se encuentra dentro de la línea del teatro político crítico, pero no a un nivel panfletista. Creemos que esta obra no es esquemática. Plantea claramente la situación del individuo como producto del sistema, sus diversas etapas y su problemática... sobre todo es humanista, y muy importante para evitar odios, divisiones y fomentar la unión de clase. Además plantea y cuestiona al prototipo del ciudadano pacífico, que no toma partido y que no tiene participación activa en nada, que generalmente proviene de la clase media. Somos conscientes de que este teatro no es popular, porque no plantea problemas de obreros de tipo sindical. Más bien pensamos que es una obra para la clase media. (...) en una representación popular con un público proletario, al final de la obra nos dijeron: 'Esto significa que todos somos culpables'.<sup>16</sup>

Por lo que concluían que con esta obra se educaba a la gente artística e ideológicamente.

<sup>15</sup> Augusto Boal, *op. cit.* pp. 169-172.

<sup>16</sup> "Entrevista al grupo CLETA/Jalisco" en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, p.17.

Para este grupo, el festival era muy importante desde el punto de vista del encuentro, que propiciaba, para socializar el conocimiento, aprender y absorber “las diferentes técnicas, ya sean chicanas, latinoamericanas o europeas, para evolucionar en todos los campos positivamente y sobre todo tratar de establecer una mayor comunicación entre los diferentes grupos de teatro. Romper la frialdad para intensificar la interacción humana y el intercambio de experiencias”.<sup>17</sup>

### Xicoténcatl

Integrado por campesinos del pueblo de San Pedro, Tlaxcala, este grupo presentó el ceremonial de una boda de acuerdo con el ritual indígena-cristiano; con diálogos y cantos en náhuatl, traducidos al español. Finalizaron su actuación entonando el Himno Nacional Mexicano.

### Katarsis

Grupo de estudiantes de Literatura Dramática de la UNAM. Para este evento montaron la obra *La madre*, de H. Sainz. Según los informantes de Gobernación, la obra estaba “basada en los sufrimientos de una madre que tenía hijos enfermos y dementes debido a la pobreza y explotación en que vivían, hasta que un día esa mujer dio a luz una bomba en lugar de un hijo, una bomba heroica que simulaba estar hecha para arrasar únicamente con el militarismo y la explotación de un gobierno imperialista.”<sup>18</sup>

Sobre el Quinto Festival, sus integrantes consideraban que era una bofetada al teatro oficialista y burgués:

Es una gran satisfacción que una organización independiente como lo es CLETA, que no posee medios económicos de ninguna índole, que se encuentra prácticamente en la clandestinidad, haya podido realizar un evento de la importancia de este festival. De estos logros nosotros sacamos más fuerza para continuar nuestro

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

movimiento... creemos en la unidad ante la problemática de Latinoamérica y de los compañeros chicanos, puesto que todos compartimos la misma problemática: el dolor, el hambre, la angustia y la represión. Mostramos qué somos, y al hacerlo entendemos nuestra unidad.<sup>19</sup>

## La Calle

Este grupo estrenó *Espíritu araucano*, que era una representación del carácter indómito de los indios araucanos de Chile, únicos indígenas que nunca fueron dominados totalmente por los conquistadores españoles a pesar de los 300 años de dominación. Además, narraba el derrocamiento de Salvador Allende por el ejército al mando del general Pinochet. Como parte de la representación entonaron una canción que mencionaba los hechos ocurridos en el Estadio Nacional de Santiago de Chile y la represión contra los que participaron en el gobierno del presidente Allende.

Entre las críticas recibidas, los invitados chilenos al encuentro apuntaron que:

...la obra podría ser mucho más fuerte si los participantes se integraran psicológicamente a la situación chilena. De allí, sus movimientos, el ritmo de la obra íntegra, reflejaría con más fuerza el mensaje político que está planteando la obra. Exige mucho trabajo por lo que este grupo que tiene poco tiempo de haber sido formado, merece felicitaciones por su trabajo.<sup>20</sup>

## Laboratorio-Fantoche

Grupo conformado con nuevos integrantes y con algunos del elenco original de *Fantoche*, bajo la dirección de Enrique Ballesté quien hizo la adaptación de *Crucificado*, de Carlos Solórzano. El elenco venía de cubrir exitosamente una temporada en el Foro Isabelino. En los registros de Gobernación consta que

<sup>19</sup> "Entrevista al grupo Katarsis" en *Tía CLETA*, núm. 8, julio de 1974, pp.20 y 21.

<sup>20</sup> "Teatro La Calle. Crítica" en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, p. 9.

además de haberse representado en los teatros Jorge Negrete y Comonfort, estuvo en el mercado de La Bola, presentándose como parte del festival.

Según un boletín de presentación, para el grupo, la obra “refleja todo el sistema de explotación y enajenación que utiliza la Iglesia para mantener pacíficos a los campesinos suburbanos”; mientras que los informantes de Gobernación destacaban algunas escenas que consideraban irreverentes para sus creencias religiosas:

...durante el desarrollo de ésta, los actores se confundieron entre los concurrentes para increpar con preguntas al actor que representa a Cristo en forma por demás burlesca con uso excesivo de improperios hacia Cristo, explicando finalmente que los españoles lo usaron como un medio más para consumir la conquista y se ridiculiza al personaje central, a quien se hace figurar como toro al compás de un pasodoble y con cantos se exalta el materialismo señalando que el único Dios son la tierra y las manos del hombre.<sup>21</sup>

Augusto Boal dejó un testimonio y análisis crítico de esta obra, destacando las contradicciones en la intencionalidad y artificio de la puesta en escena, y donde describe claramente los excesos de la obra:

...en la obra del CLETA, el actor que siempre hacía de Cristo decide no interpretar más ese papel. Los demás (los apóstoles, Caifás, la Magdalena, la Virgen María) intentan vanamente convencerlo. Mientras tanto, beben cerveza; la dan de beber al Cristo y, para nuestro asombro, lo venden al público. Después de una hora de conversación y varias botellas, tanto el elenco como buena parte del público muestra visibles (y audibles) señales de borrachera. La obra de Solórzano sirve de guión a la improvisación, en este caso, inevitable. Al Cristo le hacen de todo. Lo mínimo es correrlo como a un toro delante del altar donde debe ser crucificado. Y nada diré de los intentos de violación a la Magdalena y también a otros personajes bíblicos más respetables que la pecadora.

¿Cómo entender este espectáculo? ¿Cuáles son las intenciones de sus autores? ¿Qué finalidad cumple? A mi juicio, cumple una doble finalidad: 1] desmitificar la Pasión de Cristo, ritual tantas veces utilizado por las clases dominantes, y 2] desmitificar ciertos rituales teatrales.

<sup>21</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

La obra no economiza agresión contra aquellos que usan la vida de Cristo con propósitos no religiosos. Aparece el interés de los mercaderes por la Pasión, se muestra a los señores que inoculan su propia ideología para que Jesús diga cosas que a ellos les convienen y, por último, no se ocultan las tortuosidades de la Iglesia y de sus malos representantes. En ningún momento el espectáculo ataca directamente a Jesús. Los personajes están vestidos con las ropas de Jesús, de Magdalena, de la Virgen, pero no son Jesús y su familia porque mantienen la personalidad de los habitantes del lugar que pretenden montar la vida de Cristo. Es decir, lo que se quiere desmitificar es la utilización de la Vida de Cristo y no la vida de Cristo misma. Pero eso no disminuye el impacto causado por la visión de un actor vestido de Cristo y con su corona de espinas, que se comporta como un toro en la plaza y debe escapar a las embestidas sexuales de los demás personajes.

Por otra parte, el espectáculo ataca también algunos ritos teatrales. Desde siempre está permitido que los actores interpreten personajes borrachos, pero no que se emborrachen realmente. ¡Eso no! En esta obra algunos de los actores estaban efectivamente borrachos. Y todavía más. Los espectadores no sólo confraternizan con el elenco (y eso está generalmente admitido) sino que se emborrachan juntos. Lo que los ritos prohíben, aquí se permite.

Fue una experiencia en extremo importante pero que, lamentablemente, no se llevó hasta las últimas consecuencias. Al final, los actores súbitamente dan vuelta a la fiesta: acusan a los espectadores de connivencia con la vida de Cristo, los censuran por haber aceptado la cerveza y el espectáculo termina en un terrible clima de represión y moralismo.<sup>22</sup>

## Azotea

El grupo Azotea estrenó *Los desplazados*, creación colectiva bajo la dirección de su fundador, Arturo Gómez. Además de la participación de sus integrantes, en la obra actuaba un grupo de obreros. En su reseña de esta obra, los informantes de Gobernación destacaron que planteaba el problema

<sup>22</sup> "Teatro La Calle. Crítica" en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, pp. 166-168.

del desplazamiento de empleados y obreros que cumplían 40 años de edad, así como las presiones a las que eran sometidos para obligarlos a renunciar. En el último acto se incorporaba un canto invitando a los trabajadores que enfrentaban una situación semejante a lanzarse a la huelga.

### Mascarones

Este grupo presentó *Don Cacamafer*. Los informantes de Gobernación resumieron los cuatro actos de la obra: en el primero se presentaba a un capitalista prestando a los campesinos diversas cantidades de dinero con elevado interés y condicionándolo, además, a que le vendieran la cosecha al precio fijado de antemano; además, los invitaba a sembrar en tierras ajenas, cercanas a las suyas, con objeto de aumentar su lucro. En el segundo acto se hacía alusión a un patrón diestro en el manejo del látigo, mediante el cual dominaba y explotaba a sus peones ya que tenía la capacidad de golpear con ese artefacto en el punto que se proponía; el patrón exhibía su habilidad ante sus dependientes hasta que en una ocasión, estos lo invitaron a que pegara con el látigo a una colmena, a lo que se rehusó indicando que le picarían esos animalitos, pues los mismos estaban organizados; con lo que se deducía que era necesario organizarse para evitar seguir siendo explotados. En el tercer acto, los campesinos resolvían elaborar los productos elaborados con el cacahuete que ellos sembraban, empacarlos en bolsas de celofán y venderlos entre los estudiantes y campesinos, los que siempre apoyaban al campesino. En la última parte aparecía nuevamente el prestamista del primer acto, recibiendo instrucciones de inversionistas norteamericanos y discutiendo el precio al que venderían las materias primas; como el precio era muy bajo y trataban de fijarlo a su capricho, el vendedor protestaba e indicaba que él sabía los arreglos de esos extranjeros con las autoridades y la protección que éstas le otorgaban.

### Zopilote

Presentó *El gran circo de los hermanos Gandalla Opus II*, que según los informes a Gobernación:

Inicia con la aparición de uno de los actores sentado en una bacinilla leyendo la Constitución, la que utilizó para limpiarse; al llegar otros personajes, expresan que ahí huele mal y comienzan a buscar el lugar, encontrando una bandera nacional, la que, en lugar del águila, tiene un santo con un grupo de líderes vendidos y al finalizar el cuadro, se lanzan un balón de fútbol americano y al recibirlo, cada uno de ellos dice una frase célebre de carácter histórico, como ‘el respeto al derecho ajeno es la paz’, ‘los valientes no asesinan’, ‘va mi espada en prenda, voy por ella’, etcétera. En otro cuadro, aparecen todos armados y arrojan un hueso al centro del escenario, simulando matarse para obtenerlo, recalcando que da poder e impunidad. Y, al finalizar, el que lo recoge, se suicida. Posteriormente piden a algunos de los asistentes sirvan de burro, simulando ser los trabajadores mexicanos, en el juego de la tamalera, saltándolos a continuación y pronunciando frases como ‘juntos lo hacemos mejor’, ‘lo hecho en México está bien hecho’ y ‘la luz es nuestra’. Seguidamente representan a unos trabajadores que después de 30 años de ser explotados se lanzan al paro, son muertos por las balas de los soldados. Además los artistas hicieron mofa de los discursos pronunciados por el señor Presidente de la República; del Primer mandatario de Estados Unidos; de Henry Kissinger, así como de varios artículos de la ley sobre la libertad de expresión, de huelga y se criticó la represión de las autoridades, el capitalismo y el imperialismo yanqui.<sup>23</sup>

Este grupo, señala otro de los informes a Gobernación:

...se presentó en el Auditorio Comandante Lucio Cabañas del CCH Vallejo, en un programa donde primero se llevó a cabo una proyección sobre el problema de los azucareros de Atencingo, Morelos, que viven en la miseria, ya que desde que Lázaro Cárdenas les proporcionó la tierra han sido explotados por funcionarios que han caído en el abuso del poder. En seguida se presentó el grupo Zopilote.<sup>24</sup>

Nopalera

Aunque estaba anunciado con la obra *El México*, de creación colectiva, el grupo no se presentó porque su lugar fue ocupado por los Ambulantes de Puebla.

<sup>23</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Idem.*

## Teatro Latinoamericano

Los grupos latinoamericanos invitados al encuentro representaban una diversidad de formas de desarrollar el teatro popular que atendían a los distintos contextos socio-económicos y políticos, por lo que sus experiencias eran muy diferentes. La temática de sus obras iba desde la historia de los desplazamientos sociales de los campesinos y de las comunidades aborígenes, hasta los problemas que producía el intenso crecimiento de las urbes y el aceleramiento de la modernización en la vida cotidiana; la denuncia de los métodos de control que utilizaban las dictaduras militares en países de la América del Sur, y, en particular, el derrocamiento del régimen del doctor Salvador Allende en Chile.

En su mayoría, el método de trabajo utilizado por estos grupos fue la creación colectiva, cuya aparición data de mediados de la década de los años sesenta. Algunos la utilizaron de manera rigurosa: incluían la investigación documental y enfatizaban con actitud didáctica el esclarecimiento de hechos históricos. Para otros, las ventajas de este método se encontraban en la participación creativa de todos los integrantes del grupo teatral, rompiendo con el abuso de autoridad de autores y directores y renovando la actitud responsable y creativa del actor. Finalmente, para otros, la creación colectiva representaba un excelente punto de partida hacia nuevos caminos del teatro contemporáneo, incluso desde la perspectiva autoral.

## Teatro Universitario de Costa Rica

El grupo se componía de siete elementos, estudiantes, egresados y maestros de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica y por Hubert Salcedo, miembro del prestigiado grupo uruguayo El Galpón.

La obra escenificada fue *Libertad, libertad*, de los brasileños Flavio Rangel y Mihlo Fernández, complementada con textos varios. Una serie de cuadros y *sketches* con situaciones histórico-políticas de diferentes países y épocas.

El grupo resaltaba dos aspectos de este festival: uno, consideraban enriquecedora e importante esta experiencia, dado que no conocían el movimiento chicano y a muchos de los grupos latinoamericanos; dos, el punto

que consideraban de mayor importancia, “era que todos los grupos participantes se encuentran dentro del mismo marco de lucha, lo cual les da la oportunidad de intercambiar técnicas y experiencias de las cuales mucho aprenderán.”<sup>25</sup>

Para los informantes de Gobernación, *Libertad, libertad*

es una sucesión de cuadros musicales y pequeños párrafos de diversos personajes. La obra se inicia con un intento de definición de ¿qué es libertad?, siguiendo el desarrollo de la misma con alusiones a la huelga de Chicago, la Revolución francesa, una exaltación de la Revolución mexicana, alusiones directas en forma sarcástica a la intervención del Departamento de Estado norteamericano en los asuntos de los países latinoamericanos, a la explotación de éstos por las compañías estadounidenses, especialmente las fruteras y petroleras. También se exalta la figura del general Emiliano Zapata cantando un corrido alusivo a su asesinato, pasan posteriormente a la guerra civil española, al nazismo en los campos de exterminio a la frase que se atribuye a Barry Goldwater, senador norteamericano: “la cuestión de Vietnam puede resolverse con una bomba atómica”. Terminan con un canto a la libertad, señalando que libertad es un mínimo de seguridad.<sup>26</sup>

Y agregan algo sobre la crítica que recibió la obra por parte de otros grupos: “se manifestó que en ningún momento presenta los problemas de su país; que solamente muestran un cuadro general de escenas ocurridas en tiempos pasados en diversas partes del mundo”.<sup>27</sup>

### Tiempoovillo

El grupo Tiempoovillo surgió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción, en 1969. Luego, con la incorporación de nuevos integrantes ajenos a esa facultad, pasó a constituirse en un grupo independiente. En esta etapa se presentó el problema de hallar un lenguaje

<sup>25</sup> “Situación del Teatro en Costa Rica” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 18 y 19.

<sup>26</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

<sup>27</sup> *Idem.*

propio y una definición como grupo. Encontraron respuesta a su búsqueda en la declaración de principios de Jerzy Grotowsky y en el trabajo de creación colectiva.

Tiempoovillo participó en este encuentro con la obra *De lo que se avergüenzan las víboras*, obra que también llevaron al Festival de Manizales, Colombia, en 1973. Su trabajo partía del hecho de que los indios, en Paraguay, habían tomado la decisión de morirse para no aceptar lo que sería una muerte peor para ellos: la integración.

Como una forma de acercamiento a este fenómeno, recopilaron los materiales que pudieron, entablaron conversaciones con los antropólogos y fueron a visitar varias comunidades indígenas. Armados de textos, datos y descripciones, elaboraron colectivamente una historia basada en los mitos de estas culturas indígenas. El eje narrativo era:

El nacimiento de los gemelos y el robo del fuego que permitió la creación de la cultura; la aparición de los blancos contada por un indio siguiendo el mito guayakí (axé) de justificación de la pobreza; un mito donde los antepasados (jamo) se han convertido en blancos (jamo en el lenguaje actual de los axé) que salieron de la tierra, después que ellos dejaron vivo a uno de los dos primeros blancos que vinieron y que se reprodujo hasta causarle la destrucción. Por último, la destrucción, relatada por Kurt Unkei, según se la contaron los apapokuva guaraní como la huida de los blancos. En esta parte hicieron una distinción; ya no eran los indios, sino los hombres acabados que tuvieron que irse hacia un sueño, que nunca encontrarían.<sup>28</sup>

Era una obra ritual que se remontaba al origen del hombre y a su vida prehistórica para explicar la situación y el devenir del hombre latinoamericano, la denuncia del etnocentrismo cultural, que fundamentaba y disculpaba el dominio y el imperialismo en función de intereses económicos concretos. A través de la expresión corporal, los gritos, los sonidos y utilizando escasos textos, lograba el grupo transmitir sus propósitos.

Dentro del informe que se rindió a Gobernación, se hizo una reseña de la puesta y de la crítica que recibió de los participantes del festival, de manera

<sup>28</sup> "Tiempoovillo" en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, p. 9.

contradictoria: por un lado, señalaron que hubo elogios en la “actuación, argumento, sonido, iluminación” y, por otro, que fue criticada por:

...lo poco comprensible para las masas su argumento de tradiciones guaraníes que arrancan desde el Génesis hasta el genocidio de esos grupos indígenas en la época actual, con objeto de despojarlos de sus tierras. Se señaló que el objetivo primordial de esos teatros era hacerlos comprensibles a las masas... que la obra *De lo que se avergüenzan las víboras* estaba hecha para conocer la cultura indígena del Paraguay.<sup>29</sup>

Tiempoovillo se presentó en los teatros Jorge Negrete y Comonfort; además estuvieron en el auditorio A del Queso, en la Unidad Profesional de Zacatenco, como parte de la programación de las obras que se presentarían en esta escuela y en el Casco de Santo Tomás. “Hubo una asistencia de 100 estudiantes aproximadamente; al finalizar se efectuó una crítica a la presentación de la misma y se comentó repetidas ocasiones sobre la situación política de Paraguay. La obra está basada en crítica y literatura dando una forma activa a su expresión”.<sup>30</sup>

### Grupo de teatro de la Universidad de Zulia

Esta agrupación de Caracas, Venezuela, y que dirigía Clemente Izaguirre, miembro del Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura, presentó la obra *TO 3*:

...basada en los hechos vividos por un vendedor ambulante (...) en el año 1965-66. Fue una época muy cruda en Venezuela. Conocida la historia en 1969, cuando José V. Rangel se interesó en transcribirla. Procuramos denunciar a través de la pieza esa época en la cual el hombre no tenía ningún tipo de garantía individual y se había violado la constitución. Denuncia no sólo los métodos de tortura y el más alto nivel de degradación humana, sino que también enseña cómo la supuesta democracia en nuestros países latinoamericanos se pierde de vista

<sup>29</sup> *Íbid.*

<sup>30</sup> *Íbid.*

para convertirse en una cosa antihumana, donde el hombre no tiene ningún valor. Ampliamos el tema con información extraída de libros que hablan sobre la represión. Nos planteamos entonces la necesidad de que para expresar este contenido debíamos buscar nuevas formas teatrales, había que romper con las tradicionales, que corresponden a un teatro formalista y que no pueden expresar el momento histórico que se vive. Esta nueva proposición nos exigió un estudio profundo a todos los niveles, de nuestro país y Latinoamérica, y también una ampliación en lo que se refiere al trabajo artístico en general.<sup>31</sup>

La descripción de los informantes de Gobernación señala que:

Se da lectura a preceptos legales que prohíben el daño físico a los detenidos y posteriormente se alude a la detención de un inocente por error de un miembro de los Servicios de Investigación del Ejército Venezolano y las torturas a que es sometido con el objeto de obligarlo a rendir una declaración; por último se pasa lista de los desaparecidos e individuos presos por cometer actos terroristas, acusando al gobierno de Venezuela de ejercer una presión exagerada contra los movimientos de izquierda de ese país, intercalando una canción con ataques a Estados Unidos. Por medio de ademanes de los actores y palabras soeces, muestran al público cómo es reprimida la clase explotada y principalmente los obreros que tratan de independizarse y quitarse el yugo que los oprime, por tal motivo exhortan al público a que luche en contra de la burguesía, que es la que se enriquece con el trabajo de los obreros y que con ese dinero, paga al ejército para que reprima a los pueblos y a la clase humilde.<sup>32</sup>

Las conclusiones de Clemente Izaguirre sobre el festival fueron las siguientes:

...he podido observar dos tendencias fundamentales. Una que regresa hacia el origen de lo que es la cultura mexicana, es decir, de una clara tendencia mística. Aun como experimento yo tendría mis reservas al respecto, porque en una realidad político-social tan convulsionada, donde existe represión, hambre e injusticia, esta tendencia resulta evasiva y distrae la atención de los problemas

<sup>31</sup> "Tiempoovillo" en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, p. 6.

<sup>32</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

esenciales. La otra tendencia es precisamente la opuesta y aunque hay puntos de coincidencia, objetivos similares, los caminos para llegar son diferentes.<sup>33</sup>

### Teatro Estudiantil de El Salvador

Grupo de alumnos de Bachillerato de Artes de San Salvador, formado por 29 salvadoreños y tres argentinos. Presentaron *Los mitos indígenas*, que escenificaba “la creencia en duendes y apariciones (que) sigue siendo algo muy generalizado entre las gentes del campo salvadoreño. Sihuanaba y Cipitío son figuras de espanto y encarnación de lo terrorífico. En este sentido, sería intemporal, surgido quién sabe cuándo y por qué razones”.<sup>34</sup> Por eso el grupo pretendía:

...presentar a esos duendes que, en un principio no son personajes históricos, jugando un papel dentro de la historia patria. Darles un lugar en la vida prehispánica, en la conquista, en la independencia y proyectarlo sobre la vida actual. Así la Sihuanaba, aparece en la época precolombina formando parte de la población indígena y tomando partido a su favor en las contingencias por las que pasan; en la conquista representa la oculta venganza del indio vencido sobre el conquistador. En la independencia, es el campesino traicionado que presiona a los próceres, y que reasume, junto con el Cipitío su papel de espanto, de figura terrorífica. Nuestra obra intenta, pues reinterpretar la calidad de espanto de nuestros duendes, darles un cuerpo más acorde con nuestra realidad histórica y social.<sup>35</sup>

En el informe de Gobernación, esto se resume de la siguiente manera:

...escenificaron los mitos indígenas nemaná, sobre los ritos de los antiguos hacia el sol, la luna, etc. y de las luchas libertarias de El Salvador, desde la época de la conquista, señalándose que su población hasta la fecha continúa sufriendo la

<sup>33</sup> “Reportaje al director del grupo de la Universidad de Zulia, obra TO 3”, *op. cit.*

<sup>34</sup> “Bachillerato de Artes del Salvador” en *Tía CLETA*, núm. 7, julio de 1974, pp.18 y 19.

<sup>35</sup> *Idem.*

explotación a manos de extranjeros y por lo tanto, la lucha por la independencia está vigente y se debe tratar de alcanzar su verdadera emancipación.<sup>36</sup>

## La Candelaria

Grupo de Bogotá, Colombia, pertenecía a la Corporación Colombiana de Teatros, dirigido por Santiago García. Había ya participado en otros festivales internacionales de teatro y era en esos momentos uno de los más prestigiados en Colombia.

Santiago García narra cómo se fue conformando el grupo:

Nosotros hemos atravesado tres etapas fundamentales. La primera fue más o menos de dos años a partir de 1966 a 1968; entonces alquilamos una casa, hicimos una salita de teatro y reunimos a un grupo de actores. Había más o menos unos 25 a 30 actores y éramos varios directores de teatro. Montábamos en esa época muchas obras. Esta primera etapa terminó cuando nos vimos imposibilitados de pagar el arriendo de la sala y nos iban a desalojar de ahí. Entonces conseguimos un auxilio por medio del Consejo Municipal para comprar una casa en un barrio antiguo de Bogotá que se llama La Candelaria. De esta manera logramos comprar la casa y construir en la parte trasera un galpón en donde caben aproximadamente unos 450 espectadores. Se inició ahí ese nuevo momento del grupo que duró aproximadamente tres años, de 1968 a 1971, con más o menos el mismo tipo de trabajo que estábamos haciendo anteriormente: o sea, montando una serie de obras del teatro universal, desde los clásicos, desde Esquilo, hasta Peter Weiss, Brecht, Pirandello, etc. Pero a partir de esa época empezamos a buscar un nuevo público, un público más popular, porque la sala era más grande, el grupo se fue estabilizando más porque sus objetivos se fueron volviendo mucho más concretos. Buscamos ese nuevo público sobre todo en los sectores organizados y populares, a través de los sindicatos, a través de las organizaciones de los barrios, de las universidades, de los consejos estudiantiles. Nos dimos cuenta que ese nuevo público que nosotros queríamos tener (aparte del público tradicional que teníamos que era el de las capas medias, de profesionales, de la gente que habitualmente va al teatro), exigía un teatro más pertinente

<sup>36</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

a sus intereses, a sus sueños, a sus esperanzas y a su poética interna. Entonces empezamos a buscar obras latinoamericanas, obras nuestras colombianas, y en vista de la escasez de obras nacionales, iniciamos otra etapa a partir de 1971, que fue la de hacer, escribir y montar nuestras propias obras. De manera que durante nueve años hemos montado cinco creaciones colectivas, sin descuidar el montaje de obras de autores (hemos montado dos del 71 acá). Con estas cinco creaciones colectivas hemos formado un repertorio que ya tiene una influencia muy grande en el público popular que está naciendo en Colombia.<sup>37</sup>

Para este encuentro, La Candelaria presentó *La ciudad dorada*, que trataba sobre la emigración de campesinos a Bogotá, en busca de una mejor forma de vida. La obra, según Santiago García, se presentó en 1973 en Saravena, “metida en las entrañas de los llanos de la misma Arauca.” Cuál no sería la sorpresa de los Candelarios cuando en el espacio donde se presentarían, se haría también una obra que tenía preparada el Grupo de Teatro Campesino de Saravena y que exigían que fuera antes del grupo de la capital:

Y más aún cuando se presentó en el solar de una casa y resulta que era ni más ni menos que la primera parte que a nosotros nos faltaba: la salida del campo y la llegada al pueblo a poner una tienda. Al final de la obra les dijimos: mañana los esperamos a ver la segunda parte de esta obra.

Allí aprendimos más que en diez años de seminarios y talleres con los más acreditados teatristas de ultramar y una vez más confirmamos que el camino que habíamos tomado era la vía de un verdadero teatro popular porque se dirigía directamente a nuestro pueblo y de él extraía las más fecundas experiencias.<sup>38</sup>

Para los informantes de Gobernación, la obra “habla de los problemas que confrontan los campesinos colombianos que quieren escapar de la explotación buscando refugio en Bogotá, en donde en lugar de solucionar sus conflictos, los agravan dada su ignorancia”.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Magda Zavala, “Entrevista a Santiago García” en *Escena*, núm. 4, 1980, p.15.

<sup>38</sup> Magda Zavala, *op. cit.*

<sup>39</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

## Teatro Triángulo

Grupo originario de Caracas, Venezuela, e integrado por un equipo de cuatro venezolanos y dos argentinos dirigidos por Luis Márquez Páez. Presentaron *Búfalo Bill en Credulilandia*, creación colectiva del grupo, donde:

Las elecciones venezolanas son el eje de una historia ubicada en el contexto latinoamericano de la época setentera. Alrededor del proceso se muestra una serie de acciones sobre la aguda represión reinante en la década en la porción subcontinental. Golpes, torturas, militarismo, imposiciones y contubernios empresariales son la norma del desarrollo dramático.<sup>40</sup>

Para los informantes de Gobernación:

Se representa en parodia el desarrollo del imperialismo en América Latina y pone como escenario un panorama de los tiempos en que se empezó a colonizar Estados Unidos de América, haciendo muy notoria la intervención del imperialismo norteamericano en todos los países subdesarrollados, ridiculizando a éstos ante sus representantes, los cuales son manejados como unos títeres por los gobernantes imperialistas y, además, expusieron ejemplos de la corrupción que existe entre los gobernantes, lo cual ha provocado problemas económicos y sociales donde los perjudicados son los trabajadores. Además presentaron unos cuadros de la farsa electoral y la represión que existe en todo el mundo.<sup>41</sup>

Otro informe señala que:

Es una obra a la que dan un matiz cómico sobre el imperialismo norteamericano y el derrocamiento del presidente Salvador Allende, de la República de Chile, por el general Pinochet.<sup>42</sup>

Además de los teatros Jorge Negrete y Comonfort, “se presentó en el auditorio A del ‘Queso’ en la Unidad Profesional de Zacatenco como parte de

<sup>40</sup> “Entrevista con el Grupo Triángulo” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, pp.20 -22.

<sup>41</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

la semana de Teatro Chicano con asistencia de 150 estudiantes aproximadamente.” Y agregan los informantes:

La obra es realista y autogestiva, trata sobre el desarrollo social de los individuos atravesando por todas las inclemencias sufridas por el medio capitalista, represiones dentro de cada sector social y enajenación en los medios de difusión. Al terminar se entabló un debate con los asistentes sobre el compromiso que debe tener el teatro popular de vincularse al desarrollo revolucionario.<sup>43</sup>

Con respecto al festival, el grupo opinaba que la labor de CLETA y TENAZ era admirable por la voluntad de realizarlo sin ayuda oficial. Puntualizando que a éste sólo lo superaba el Festival de Nancy, al menos en número de grupos asistentes. Sobre el teatro chicano consideraban que se percibían claramente dos posiciones antagónicas: la primera de carácter mítico inclinada a un reencuentro con el pasado, como solución a los problemas; la segunda, más objetiva, relacionaba ese pasado con la realidad política actual. La primera les parecía un poco romántica, aunque muy pura en sus planteamientos, pero divorciada de la realidad. Pensaban que la liberación de los chicanos no se iba a producir por un reencuentro con su idiosincrasia, o con su cultura, que finalmente estaba succionada dentro de otra cultura más poderosa, una cultura dominante. Y respecto al intercambio entre chicanos y latinoamericanos que posibilitaba este encuentro, planteaban que “a unos y a otros les será muy útil, y (que) la liberación del pueblo chicano se producirá al igual que la de los pueblos latinoamericanos, cuando caiga el enemigo común: el imperialismo yanqui”.<sup>44</sup>

Teatro Experimental de Cali

Era el grupo más conocido de Colombia y uno de los más importantes en el continente americano. Su director, Enrique Buenaventura, gente esencial en la nueva corriente teatral de Latinoamérica, había escrito para entonces documentos importantes que sistematizaban sus experiencias de creación colectiva.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> “Entrevista con el Grupo Triángulo”, *op.cit.* (Después del festival, Carlos Converso, integrante del grupo, decide radicar en México donde desarrolla interesantes propuestas en género didáctico con un grupo que toma el mismo nombre: *Triángulo*).

Sabemos, por Leticia García Gutiérrez, que:

...en Colombia, hacia 1960, se funda la Escuela Departamental de Teatro de Cali bajo la dirección de Enrique Buenaventura. Este grupo, formado en principio por estudiantes, obreros y colonos colombianos, viene a ser el germen del Teatro Escuela de Cali que tuvo como objetivo esencial el formar actores y aplicar —lo mismo que el movimiento teatral universitario— las primeras herramientas metodológicas de la creación colectiva. Subvencionado por la Universidad, el grupo empieza a definir objetivos respecto de la concepción y función que el teatro debe tener, los temas (lo más ligados a la problemática nacional), la función del actor, la aplicación de un nuevo método que cambie las relaciones espectáculo-público.

Esta búsqueda implicó un antagonismo con las autoridades que culminó con la expulsión del grupo de la Universidad en 1966. En ese momento el grupo se independiza para ser en 1969, el Teatro Experimental de Cali (TEC). Ya en 1974, el TEC y más de 65 grupos independientes, se aglutinaban en la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), organización creada en un principio para proteger al teatro de la actitud represiva del Estado colombiano. Además, a través de una práctica teatral, trata de dar un sentido nacional al Nuevo Teatro Colombiano que lo encauce hacia un teatro popular, nacional y experimental.<sup>45</sup>

El teatro de Enrique Buenaventura tenía al escenario como “su mesa de trabajo”, la improvisación de los actores como su fuente de inspiración, y, a la vez, como el equipo que realizaba en la práctica los signos propuestos con y más allá de los textos escritos.

El Teatro Experimental de Cali se presentó en México con la obra *Soldados*, basada en la explotación de los campesinos de los países centroamericanos por la United Fruit Company, utilizándose a los ejércitos como medio represivo y de sometimiento a los trabajadores. El registro de Gobernación sobre esta obra contiene comentarios de los integrantes del grupo, que afirman:

...la estructura específica de la obra la constituye el viaje de dos soldados a través de la huelga en la zona bananera... después de una gira por la costa atlántica (lugar donde ocurrieron los hechos) y la confrontación con un público esen-

<sup>45</sup> Leticia García Gutiérrez, “Comentario al método de trabajo colectivo del TEC” en *La Cabra*, núm. 1, octubre de 1978.

cialmente de campesinos y obreros nos obligaron a documentarnos más en el problema de la huelga de las bananeras del año de 1928. Además de las exigencias que se nos hacían de precisar las condiciones de la huelga y el momento histórico en que se desarrollaron los acontecimientos.<sup>46</sup>

Uno de los adaptadores de la obra teatral consideraba que *Soldados* “es una de las primeras experiencias en la escritura colectiva, y una de las obras a partir de las cuales se han escrito otras obras, explorando uno de los temas que más han interesado a la narrativa y al teatro de los últimos años”. Esta versión se inició como una adaptación de algunos capítulos de la novela de Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, realizada por Carlos José Reyes y evolucionó y surgieron otras, como *La denuncia*, escrita por Enrique Buenaventura.

Las distintas versiones de *Soldados* han enriquecido la visión general de los hechos, explorando las raíces y conexiones de las distintas fuerzas sociales representadas. El tiempo individual, personal, se ve enfrentado a un tiempo más amplio de la crónica y de la historia. Las relaciones entre estos dos tiempos se producen en las raíces mismas de la fábula, pero no en el desarrollo argumental. El argumento, a primera vista, es un rompecabezas donde van apareciendo voces y personajes sin conexión directa. Lo que los amarra secretamente y constituye su estructura es el enfrentamiento social, que rebasa las fricciones y conocimientos individuales, desmontando un teatro de héroes para convertirse en un teatro épico.

Frente al gran personaje colectivo, trabajadores de la zona, huelguistas, recolectores de banano, aparecen los mascarones del poder, las voces convertidas en virulento discurso, decreto y proclama. El país verbal enfrentado al país de carne y hueso que lucha arduamente por fijar su voz en el tiempo, negado y ocultado en los libros tradicionales de historia, irrumpe con fuerza, con violencia, en el escenario del nuevo teatro colombiano. *Soldados* constituye un camino, un eje de una serie de obras que interrogan al país desde una nueva óptica popular, y por esto se ha representado y se representa en forma permanente desde su estreno en 1966.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

<sup>47</sup> Carlos José Reyes, “El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo” en Buenaventura, Enrique, Teatro. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 7 – 22.

## Teatro Universitario de Trujillo

El TUT nació el 1 de octubre de 1971, como órgano artístico de la Dirección de Proyección Social de la Universidad de Trujillo en Perú, bajo la dirección de Henry Romero. Sus integrantes eran universitarios de extracción campesina y miembros de la comunidad.

En el encuentro presentaron la obra *Torquemada*, de Augusto Boal, basada en la forma como se tratan los llamados procesos políticos, empezando con los interrogatorios brutales donde muchos morían y más tarde, los que sobrevivían eran tratados más duramente en las cárceles.

Los informantes de Gobernación señalaron que:

Se presentó en los tres turnos del CCH Vallejo en la sala de usos múltiples. El grupo se integra por seis elementos. La idea principal de esta obra es dar una explicación y concientización al estudiantado de lo que es la apertura a nivel de presos políticos. Se explica cómo y por qué son capturados dirigentes políticos, a los cuales se les tortura si es preciso hasta la muerte, cuando éstos se niegan a contestar las preguntas de quien los interroga. El ejército en esta obra se caracteriza por ser el que mantiene a las masas sosegadas y martirizadas ante los caprichos de quien en ese momento ostenta en el poder y al que no le importa dejar a la población sin habitantes, quienes huyen por el terror o mueren por luchar defendiendo sus ideales. La obra finaliza pidiendo al público que grite que está vivo para luchar.<sup>48</sup>

## TEUM de Honduras

Este grupo presentó la obra *Don Anselmo*, que de acuerdo con el informe de Gobernación dio “a conocer la forma en que los norteamericanos se apoderaban de las riquezas del continente, por medio de comisiones científicas, médicas y educacionales. Enseguida se leyeron varias poesías chicanas en inglés”.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Documento interno de la Secretaría de Gobernación, *op. cit.*

<sup>49</sup> *Íbid.*

Otro informe señala:

El grupo TEUM presentó *Don Anselmo*, en el teatro Comonfort, cuyo tema principal es la propiedad privada y la explotación de los débiles desde los albores del mundo, señalando el origen de la esclavitud y su fin, el liberalismo económico, para culminar con la explotación de los pueblos débiles por los fuertes económicamente o altamente industrializados a través de las empresas transnacionales.<sup>50</sup>

Neuquén

El grupo, proveniente de Argentina, interpretó la obra *La vaca blanca*, que de acuerdo con la información que hay en Gobernación, “es una fábula de carácter musical, simulando personajes con animales, y expresa que por una causa simple se podía adueñar del poder”.<sup>51</sup>

Teatro de Colombia

El Teatro de Colombia presentó *Los papeles del Infierno*, obra:

cuya trama se basa en el conflicto de un médico, padre de familia, que toda su vida ha sido empleado del gobierno en calidad de médico legista, plegándose a todas las consignas, ante la muerte violenta de su hijo, victimado en un interrogatorio dada su condición de guerrillero; presentan también otro cuadro en el que hacen patente los remordimientos de que es víctima un policía comisionado como interrogador de guerrilleros y que por su cargo, se ve obligado a ejercer la violencia sobre personas a las que no conoce.<sup>52</sup>

*Seminarios, foros, conferencias y talleres*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

Para cumplir con el objetivo del mutuo conocimiento, además de las puestas en escena, durante el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro se desarrollaron otras actividades como seminarios, foros, conferencias y talleres.

Los foros y seminarios se desarrollaban en la mañana siguiente a las funciones. El local se subdividía en cuatro salas (A, B, C, D). A cada sala correspondía un grupo de debates compuesto de más o menos 150 personas. Cada grupo teatral podía nombrar un máximo de dos integrantes como representantes. Con los invitados especiales se organizaban también cuatro grupos que correspondían a los grupos A, B, C, D de los participantes. Todas las mañanas cada grupo se reunía en su respectiva sala y debatía las obras de la noche anterior. La mesa, directora de los debates, estaba compuesta de un grupo de invitados y representantes de los grupos que actuarían el día siguiente por la noche.

En los foros de análisis sobre las obras, se debían abordar por lo menos uno de los siguientes temas: Teatro comercial y teatro popular. ¿Existe una estética teatral latinoamericana? Creación colectiva. Teatro: concientización política y realidad, mito y ritual. Y Unidad americana.

Además, se realizaron talleres en la Escuela Primaria Nicolás Rangel sobre: creación colectiva, métodos de actuación, máscaras, música de teatro, malabarismos, técnica teatral, maquillaje y actuación. En los mismos locales de los talleres se ofrecían conferencias que versaban sobre la realidad político cultural de América y algunos aspectos de la cultura indígena prehispánica.

El testimonio de Augusto Boal nos permite tener una idea de la intensidad con la que se trabajó y de la opinión que él tuvo sobre los grupos participantes:

...durante catorce horas diarias participamos del más variado intercambio de ideas, estilos, formas, ritmos, situaciones políticas, colores, tácticas y estrategias.

Los espectáculos que se sucedían en los teatros Jorge Negrete y Comonfort eran bien diferentes. Algunos, como el Teatro Experimental de Cali (dirigido por Enrique Buenaventura), se dedicaban al esclarecimiento de hechos históricos recientes, en este caso la matanza de miles de campesinos ordenada bajo la inspiración de la United Fruit Company. La obra está basada en una sólida

investigación documental. En una línea más “clownesca” pero también basada en una investigación hecha en uno de los barrios populares llamado Invasiones, se presentó el grupo La Candelaria con *La ciudad dorada* (dirigido por Santiago García). Los Mascarones intentaron explicar la naturaleza del capitalismo, la lucha de clases y la plusvalía, a través de la unión de cantos corales y expresión corporal, mucha música y poco diálogo. El grupo de San Luis Potosí, ciudad tremendamente moralista, analizaba su sociedad desde el punto de vista de los jóvenes escolares ansiosos por sus primeras experiencias sexuales, impacientes ante tanto moralismo; denunciaban igualmente la represión y buscaban desmitificar las tradiciones nacionales. El Teatro Universitario de Zulia denunciaba la existencia de campos de concentración y de torturas en Venezuela, al mismo tiempo que los universitarios de Trujillo hacían lo mismo con mi obra *Torquemada*, que se refiere a los procedimientos de la dictadura brasileña. *Las Cucarachas* defendían la emancipación de la mujer, mientras el único grupo no latino del Festival, The San Francisco Mime Troupe, daba su extraordinaria versión de *La madre*. La presencia de este grupo fue importante porque marcó el carácter popular del mismo: además de la raza, además de los latinos, además de las mujeres, son los pueblos los que se liberan, sean latinos o anglos, blancos o negros... Lo más importante que está pasando en el teatro latinoamericano es, precisamente, su variedad en la búsqueda... yo diría: hay muchas formas de hacer teatro-popular latinoamericano. Yo prefiero todas.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Augusto Boal, *op. cit.*, p. 173.

## Bibliohemerografía

- “11 de marzo, inauguración del VI Encuentro Nacional del Teatro CLETA” [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “1968, Germen del arte popular revolucionario” en CLETA, núm. 2, 15 de noviembre de 1975.
- “1968, Germen del arte popular revolucionario” en *El Chido*, núm. 16, 6 de enero de 1980.
- “2 de octubre, sólo un homicidio más. 1968-1978: el sistema, aunque se vista de seda, asesino se queda” en *CLETA D.F.*, núm. 14, 1 de octubre de 1978, pp. 1-5.
- “20 Grupos en el Encuentro” en *El Universal*, 2ª sec., 10 de enero de 1974, p. 7.
- “47 grupos participarán en el V Festival de los Teatros Chicanos, que empieza hoy” en *Excélsior*, sec. B, 24 de junio de 1974, p.11.
- “5.6 millones para la Primera Temporada de Teatro Popular” en *El Día*, 12 de enero de 1973, p. 11.
- “9º Aniversario del Foro Isabelino” en *CLETA D.F.*, núm. 4, 7 de agosto de 1977, p. 4.
- “I Congreso Nacional de Teatro. Documento de discusión número I. Hacia la creación de una organización nacional de teatro independiente” en Cuadernos para los trabajadores del teatro, UAS, núm. 4-5, mayo-julio de 1980, pp. 62-65.
- “I Festival de los Grupos de Teatro del CCH desde mañana” en *Excélsior*, sec. A, 2 de diciembre de 1974, p. 26.
- “V Festival de los Teatros Chicanos, desde el 24, en Teotihuacan y aquí” en *Excélsior*, sec. C, 10 de junio de 1974, p. 9.
- “VI Encuentro Nacional de Teatro. Convocan la Universidad Autónoma de Sinaloa y CLETA” en *CLETA D.F.*, núm. 14, 1 de octubre de 1978, p. 3.
- “VII Encuentro Nacional de Teatro del CLETA. Boletín informativo” en *El Chido*, núm. 37, 24 de agosto de 1980, pp. 2 y 7.
- “XV Aniversario en Casa del Lago” en *El Chido*, núm. 26, mayo-junio de 1988, pp. 1 y 3.

## A

- “A 81 años de su nacimiento. Brecht y la teoría del teatro (primera parte)” en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, pp. 1 y 7.
- “A discusión (cuarta parte)” en *El Chido*, núm. 59, febrero de 1983, p. 8.
- “A discusión (primera parte)” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, pp. 3 y 6.
- “A discusión (quinta parte)” en *El Chido*, núm. 60, abril de 1984, pp. 3 y 4.
- “A discusión (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 57, octubre de 1982, pp. 3 y 8.
- “A discusión (tercera parte)” en *El Chido*, núm. 58, noviembre de 1982, pp. 2, 5 y 7.
- “A escena el grupo Zopilote” en *Pulso*, 3 de mayo de 1997.
- “A escena obra de Betancourt” en *Pulso*, 30 de abril de 1997.
- “A manera de editorial” en *Tía CLETA*, núm. 10, enero de 1975, p. 3.
- Aboites Aguilar, Luis, “El último tramo, 1929-2000” en *Nueva historia mínima de México*, México, SEP/El Colegio de México, 2004.
- “Acerca de la carta de Puebla y la respuesta. Creación y censura” en *El Nacional*, 2ª sec., 13 de julio de 1973, p. 13.
- Acosta, Marco Antonio, “Con Martha Verduzco y Salvador Flores. El teatro de vanguardia en México” en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 21 de octubre de 1973, pp. 6 y 7.
- , “El grupo Zopilote rescata el teatro popular mexicano” en *El Nacional*, 2ª sec., 15 de diciembre de 1982.
- , “Fantoche: una delirante dirección de Carlos Jiménez” en *El Nacional*, 2ª sec., 26 de enero de 1973, p. 8.
- , “Foro escénico. Torquemada” en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, 24 de junio de 1973, p. 7.
- “Actuación del grupo Zumbón en la Alianza Francesa” en *El Heraldo de Chihuahua*, 15 de abril de 1977.
- “Actúan grupos en La Carrilla” en *Pulso*, 22 de noviembre de 1991.
- “Actuará hoy en el ISSSTE el grupo de teatro Zumbón” [Sin datos], octubre de 1984.
- Acuña, Enrique, *Aventura submarina y Cohete a Marte*, México, CLETA, [Sin datos]. (Serie Obras de Teatro Latinoamericano, núm. 9).
- , *Aventuras de Perurima y Sopa de piedras*, México, CLETA, [Sin datos]. (Serie Obras de Teatro Latinoamericano, núm. 8).
- Adolfo Charly, “Actores chicanos y latinoamericanos en búsqueda de su identificación de causa” en *El Nacional*, 30 de junio de 1974.
- Aguilar, Miguel Ángel, “Compañía popular de teatro: un sueño posible” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 10, febrero de 1986.
- , “Respetamos al público de San Luis por su talento: Zumbón” en *El Heraldo de México*, sec. B, 17 de diciembre de 1984, p. 4.

- Aída Carmen, “¿Por qué habíamos de discriminar al teatro político?: De Mora” en *El Sol*, Sinaloa, Sin., 21 de marzo de 1979.
- “Al allanamiento del Foro Isabelino ¡Respondemos trabajando!” en *CLETA D.F.*, núm. 3, 10 de julio de 1977.
- “Al pueblo: a la comunidad universitaria” [Sin datos], 14 de marzo de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Al pueblo de San Luis Potosí” [Sin datos], abril de 1975. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Albarrán, Micaela, “No queremos hacer teatro de protesta, queremos hacer teatro real. Opiniones de Luis Cisneros. V Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano” en *El Universal*, 3ª sec., 25 de junio de 1974, pp. 1 y 4.
- Alcantar Flores, Arturo, “Acabemos con políticas festivaleras y aparenciales: grupos artísticos independientes. Urge verdadera y coherente línea cultural” en *Excelsior*, 16 de marzo de 1989, p. 2.
- Alcaraz, José Antonio, “Sino todo lo contrario” en *Unomásuno*, 9 de febrero de 1985.
- “Algunas verdades, mentiras y ambigüedades sobre el pasado festival de Manizales” en *El Heraldo de México*, sec. C, 1 de septiembre de 1973, p. 9 y 10.
- Alonso de Santos, José Luis, “Enrique Buenaventura y su método de creación colectiva” en *Primer acto*, núm. 183, p. 73.
- Álvarez, Judith, “Zopilote, 20 años unido gracias a la disciplina” en *El Heraldo de San Luis Potosí*, 29 de noviembre de 1986.
- Álvarez Osorio, Pedro, “¿Es necesario el teatro público?” en *ADE*, núm. 56-57, enero-marzo de 1997, pp. 41-50.
- Alves Pereira, Teresina, “Sobre el teatro brasileño” en *La Cabra*, periódico de teatro universitario, núm. 23-24, 15 de marzo de 1972.
- Amborjornsson, Ronny, “El Dilema de los grupos independientes” en *Yorick*, núm. 61-62, abril-mayo de 1974, pp. 55-57.
- “Análisis autocrítico de CLETA” en *CLETA D.F.*, núm. 10, 11 de junio de 1978, p. 3.
- “Análisis autocrítico de CLETA (final)” en *CLETA D.F.*, núm. 13, 3 de septiembre de 1978, p. 3.
- “Análisis autocrítico de CLETA (II)” en *CLETA D.F.*, núm. 5, 4 de septiembre de 1977, pp. 3 y 6.
- “Análisis autocrítico de CLETA (IV)” en *CLETA D.F.*, núm. 7, 30 de octubre de 1977, pp. 3 y 6.
- “Análisis autocrítico de CLETA (V)” en *CLETA D.F.*, núm. 8, 27 de noviembre de 1977, p. 3.
- “Análisis autocrítico de CLETA (VI)” en *CLETA D.F.*, núm. 9, 25 de diciembre de 1977, pp. 3 y 6.
- “Análisis autocrítico de CLETA (VII)” en *CLETA D.F.*, núm. 11, 9 de julio de 1978, pp. 3 y 7.

- “Análisis autocrítico de CLETA” en *CLETA D.F.*, núm. 4, 7 de agosto de 1977, pp. 1 y 4.
- “Análisis autocrítico de CLETA” en *El Chido Latinoamericano*, núm. 3, 10 de diciembre de 1982, pp. 1 y 4.
- “Análisis de un trabajo. TEC” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, pp. 4 y 5.
- “Anteproyecto de definición del equipo de Los Chidos” en *El Chido*, núm. 37, 24 de agosto de 1980, pp. 4, 5 y 8.
- “Antesala (grupo Zopilote)” [Sin datos], abril de 1975. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Anuncia la UNAM la formación de actores y directores teatrales” en *El Nacional*, 2ª sec., 7 de abril de 1973, p. 8.
- Anzures, María, “Claudio Obregón y el teatro” en *El Nacional*, 2ª sec., 27 de noviembre de 1974, p. 17.
- , “El Consejo de Teatro Independiente. En marcha el teatro joven” en *El Nacional*, 2ª sec., 12 de octubre de 1974, p. 15.
- Aparicio, Roberto, “Teatro de gran contenido. *Los Flores Guerra* retratan el sufrimiento del inmigrante” en *El Sol de México*, 12 de enero de 1986, pp. 1 y 3.
- “Apatía cultural en el DDF” en El Búho suplemento de *Excélsior*, 24 de septiembre de 1989.
- “Aquí está el grupo Zumbón. Primer informe, Sinaloa’78” en *CLETA D.F.*, núm. 10, 11 de junio de 1978, pp. 7 y 8.
- Arce, Juan Carlos, “Rinoceronte: una advertencia que llega tarde” en *El público*, núm. 55, p. 29.
- Argüello Sansón, Eduardo, “Entrevista con Emilio Carballido” en *Tenaz*, núm. 10, junio de 1979.
- Arista, Manuel, “Enrique Ballesté y el grupo Zumbón. Estrenos en las Eneps Aragón e Iztacala” en *Tiempo Libre*, 28 de enero-3 de febrero de 1988, pp. 38 y 39.
- , “Maratónica y exhaustiva la voluntad de los independientes. Primera muestra interna de la Coordinadora de Teatros de Grupo” en *Tiempo Libre*, 14-20 de diciembre de 1989, p. 37.
- , “Perestroika en Zumbón. Buitres y chacales” en *Correo Escénico*, núm. 8-9, septiembre-octubre de 1990, p. 60.
- , “Venga, venga acérquese al teatro. ¡... y vea cómo el Zumbón presenta Buitres y chacales, en la muy *sui generis* versión de Antígona!” en *Tiempo Libre*, septiembre de 1990, p. 49.
- Arteaga, René y Rafael Cardona, “Miles de jóvenes, en CU, rindieron homenaje a Allende y Chile 6 horas” en *Excélsior*, sec. A, 5 de noviembre de 1973, pp. 1 y 13.
- “Artistas multifacéticos, los actores del grupo Zumbón” [Sin datos], 10 de marzo de 1982.
- “Asista a la presentación del libro Ajuste de cuentos de Ignacio Betancourt” en *La Jornada*, 28 de septiembre de 1995, p. 14.

- “Ataca el CLETA a Diego Valadés por la remoción de Villanueva” en *Excelsior*, sec. C, 19 de diciembre de 1974, p. 8.
- “ATINT. Boletín de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro New setter of the Association of New Theatre Workers and Researchers” en *El Chido*, núm. 25, 15 de abril de 1988, p. 6.
- Ávila Loya, Patricia, “El DDF detuvo el programa de apoyo a la coordinadora de grupos artísticos. Los independientes también tienen derecho a manifestarse. Exigimos el cumplimiento de una obligación del Estado: Ignacio Betancourt” en *El Financiero*, 15 de septiembre de 1989.
- , “Presenta en el Teatro Juárez su obra *Cuentos chinos*. A falta de foros, alfabetizamos teatralmente a la gente en las calles: Enrique Ballesté, del grupo Zumbón” en *El Financiero*, 16 de septiembre de 1989.
- , “Propuestas de grupos artísticos independientes. Relacionarnos con el DDF no significa perder autonomía” en *El Financiero*, 16 de marzo de 1989.
- Avilés Randolph, Jorge, “Prevén necesidades. Se inició la reestructuración de la UNAM. Nombró el Rector a sus colaboradores” en *El Universal*, 23 de enero de 1973, p. 1.
- Azar, Héctor, “¿Qué pasa con el teatro en México?” en *Conjunto*, núm. 5, octubre-diciembre de 1967, pp. 94-100.
- , “El teatro universitario en Manizales” en *Conjunto*, núm. 10, 1970, pp. 2-6.
- Azor, Ileana, “Notas para una periodización del nuevo teatro latinoamericano” en *Conjunto*, núm. 70, octubre-diciembre de 1986, pp. 3-13.

## B

- Babruskinas, Julio, “Comentario a lo popular y el realismo” en *Conjunto*, núm. 22, octubre-diciembre de 1974, p. 98.
- “Bachillerato de Artes del Salvador” en *Tía CLETA*, núm. 7, julio de 1974, pp. 18 y 19.
- Báez, Francisco, “Ginecomaquia” en *Lapsus*, núm. 1, 24 de marzo de 1973, pp. 10 y 11.
- Báez Pérez, Carlos, “El T-Pos una forma de teatro popular” en *Tía CLETA*, núm. 2, noviembre de 1988, pp. 28 y 29.
- , “Hacia la consolidación del nuevo teatro popular venezolano. Ponencia” en *Tía CLETA*, núm. 2, noviembre de 1988, pp. 30-34.
- Baquer, François, “Escena. Estreno de Torquemada, original de Augusto Boal” en *Excelsior*, sec. B, 20 de mayo de 1973, p. 4.
- Baigts, Juan, “Sobre el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA)” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 25 de febrero de 1973, p. 10.

- Balderrama, Guillermo, "El grupo Zumbón prefiere llevar el teatro a la calle" en *El Día*, 5 de diciembre de 1978.
- Ballesté, Enrique, *Cuentos chinos*. México, CONAFE, 1994.
- , "El papá de las conchitas. Pieza corta (primera parte)" en *El Chido*, núm. 24, 2 de marzo de 1980, pp. 6-9.
- , "El papá de las conchitas. Pieza corta (segunda parte)" en *El Chido*, núm. 25, 9 de marzo de 1980, pp. 6-15.
- , "El papá de las conchitas. Pieza corta (tercera parte)" en *El Chido*, núm. 26, 16 de marzo de 1980, pp. 6, 9 y 15.
- , "El Zumbón zumba" en *La Cabra*, núm. 16-17, enero-febrero de 1980, pp. 14-19.
- , "Fragmentos... Los Flores Guerra. Apuntes de dirección" en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 10, febrero de 1986.
- , *Función social del Teatro. Grupo Zumbón, 1979*, documento interno del grupo, 1979. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- , "Grupo Zopilote: el valor de la persistencia" en *El Universal*, sec. Cultura, 17 de mayo de 1992, p. 2.
- , "Los Flores Guerra" en *Tramoya*, núm. 11-12, 1983, pp. 3-96.
- , *Mínimo quiere saber*, México, Novaro, 1968.
- , "Música y letra de Fantoche" en *El Chido*, núm. 21, 10 de febrero de 1980, p. 4.
- , "Puente alto" en *Tramoya*, núm. 18, nueva época, enero-marzo de 1989, pp. 5-52.
- , "Pulques finos" en *Cuadernos para los trabajadores del teatro*, núm. 4-5, mayo-julio de 1980, pp. 6-9.
- , "Repensando" en *CLETA D.F.*, núm. 2, 12 de junio de 1977, p. 3.
- , "Tres escenas de una obra condenada a no terminarse" en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 3, septiembre de 1983.
- , "Un cuarto" en *Conjunto*, núm. 73, julio-septiembre, de 1987, pp. 50-81.
- , "Una familia de gorilas en su ambiente natural" en *12 autores jóvenes de México*, México, Mortiz, 1973.
- , "Vida y obra de Dalomismo" en *Antología Teatro del 68*, antologador Felipe Galván, México, Tablado Iberoamericano, 2002.
- Bárceñas, Ángel, "Revisión del teatro. Del teatro para el pueblo" en *El Nacional*, 2ª sec., 13 de abril de 1974, p. 6.
- Barzuna, Guillermo, "Recuento de un teatro popular en los años setentas" en *Escena*, San José Costa Rica, núm. 7, primer semestre de 1982, p. 30.
- Basalto Jaramillo, Enrique, "Trabajan los miembros del CLETA en pro de la paz" en *El Universal*, 18 de marzo de 1974, p. 10.

- Basurto, Luis G., "Crónica de México. El caso de Héctor Azar, ayer genio hoy monstruo apolítico" en *El Herald de México*, sec. C, 17 de febrero de 1973, p. 4.
- , "Crónica de México. El festival de teatro en Manizales" en *El Herald de México*, sec. C, 8 de septiembre de 1973, p. 4.
- Bayardo, Rubens, "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro" en Boletín del Instituto del Teatro, Buenos Aires, Argentina, núm. 8, p. 27.
- Baycroft, Bernard, "Entrevista con Santiago García" en *Latin American Theatre Review*, núm. 15 / 2, spring 1982, pp. 77-82.
- Belmont, Fernando, "El teatro universitario enriquece la vida de la comunidad estudiantil y la sociedad: Ramiro Osorio" en *Unomásuno*, 19 de enero de 1985, p. 15.
- "Bellas Artes aporta un grano a la lucha. CLETA. Nueva era (III)" en CLETA, núm. 3, 1 de diciembre de 1975 y en *El Chido*, núm. 17, 13 de enero de 1980, pp. 4, 12 y 13.
- Bellinghausen, Hermann, "Fantoche: el ruido entusiasta" en *Lapsus*, núm. 1, 24 de marzo de 1973, pp. 11 y 12.
- "Benjamín Villanueva precisa su postura respecto del grupo CLETA" en *Excélsior*, sec. A, 22 de marzo de 1974.
- Berdeja, Jorge Luis, "Teatro en vecindades. El grupo Zumbón celebra su XXI aniversario" en *El Universal*, 15 de noviembre de 1996.
- Bert, Bruno, "Los Flores Guerra. Un teatro contestatario" en *Tiempo libre*, 24-30 de enero de 1986, p. 18.
- Betancourt Robles, Fernando, "Historia del Teatro Mexicano" en Cuadernos para los trabajadores del teatro, UAS, núm. 1, octubre-noviembre de 1979, pp. 53-71.
- , "Teatro independiente en México: ayer y hoy". Mimeografiado, 1989. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Betancourt Robles, José Ignacio, "Documento final. Del II Encuentro Nacional de Teatro, organizado por el grupo Zopilote en la Ciudad de San Luis Potosí 1975" en Cuadernos para los trabajadores del teatro, UAS, núm. 2-3, enero-abril de 1980, pp. 70-75.
- , "Duelo nacional" en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 3, septiembre de 1983.
- , "Esa cosa llamada teatro independiente" en *Repertorio*, núm. 8-9, diciembre de 1982-enero de 1983, pp. 85-90.
- , "Escena primera de la obra Impaciente Job" en *El Chido*, núm. 27, 23 de marzo de 1980, pp. 6 y 7.
- , "Luchas y mitotes en el nuevo mundo" en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980, pp. 58-85.
- , "Luchas y mitotes en el nuevo mundo" en Cuadernos para los Trabajadores del Teatro, UAS, núm. 2-3, enero-abril de 1980, pp. 50-67.

- Blanco, Manuel, “¿Gérmenes de una nueva cultura? Las instituciones universitarias” en *El Nacional*, 2ª sec., 3 de marzo de 1973, p. 11.
- , “La verdad y el dogma ¿En qué quedamos?” en *El Nacional*, 2ª sec., 12 de julio de 1973, p. 13.
- , “Los problemas de la libertad ¿Qué pasa con el teatro?” en *El Nacional*, 2ª sec., 9 de febrero de 1973, p. 5.
- , “Nuevas experiencias. El Taller Coreográfico” en *El Nacional*, 2ª sec., 4 de enero de 1973, p. 11.
- , “Temas y subtemas. Llenando cuartillas” en *El Nacional*, 2ª sec., 15 de agosto de 1973, p. 11.
- , “Un año de CLETA-UNAM. Reflexión sobre la libertad” en *El Nacional*, 2ª sec., 1 de febrero de 1974, p. 13.
- “Bloque-arte de la UNAM pide más participación de todas las tareas de difusión de la cultura” en *Excelsior*, sec. A, 4 de febrero de 1973, p. 18.
- Boal, Augusto, “Análisis sobre el festival” en *Tía CLETA*, núm. 9, julio de 1974, pp. 3-7.
- , “Categorías del teatro popular (primera parte)” en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974, pp. 10-20.
- , “Categorías del teatro popular (segunda parte)” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, pp. 11-16.
- , “Categorías del teatro popular (tercera parte)” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 14, 15 y 17.
- , “El gran acuerdo internacional del tío Patilludo (primera parte)”, México, Equipo de Los Chidos, [Sin datos]. (Serie obras de teatro latinoamericano núm. 6).
- , “El Teatro periódico” en *La Cabra*, periódico de teatro universitario, núm. 33-34, 15 de agosto de 1972, pp. 5 y 8.
- , “Hay muchas formas de teatro popular ¡Yo prefiero todas!” en *Tía CLETA*, núm. 10, enero de 1975, pp. 6-10.
- , *Técnicas Latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva Imagen, 1985.
- , *200 Ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, México, CLETA, 2001.
- Boudet, Rosa Ileana, “Cuba: Teatro Escambray, una escena del presente” en *El público*, núm. 65, pp. 60.
- , “Sobre arte popular un libro útil y polémico” en *Conjunto*, núm. 46, octubre-diciembre de 1980, p. 103.
- Bravo Elizondo, Pedro. “Teatro y dictadura en el cono sur” en *La Cabra*, núm. 3, diciembre de 1978, pp. 3-6.
- Brecht, Bertolt, *5 dificultades para quien escribe la verdad*, México, CLETA.

- Bresan, Lindon, et al. *El asesinato de X y El chocolate*, México, CLETA, [Sin datos]. (Serie obras de teatro latinoamericano).
- Breve relación de las negociaciones oficiales con las autoridades de la UNAM. Mimeo-grafiado, 1982. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Brun, Josefina, “El Teatro Campesino de Luis Valdez y la realización de un teatro político” en *La Cabra*, núm. 23-24, 15 de marzo de 1972.
- “Buen espectáculo carpero, de Zumbón” en *El Sol de San Luis*, 2 de diciembre de 1991.
- Buenaventura, Enrique, “Colombia: Ensayo de dramaturgia colectiva” en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980, pp. 18-26.
- , “Colombia. La dramaturgia en el nuevo teatro” en *Conjunto*, núm. 59, enero-marzo de 1984, pp. 32-37.
- , “Dramaturgia nacional y práctica teatral” en *Actuemos*, núm. 17, julio-agosto de 1985, pp. 12-18.
- , “Dramaturgia nacional y práctica teatral” en *Escénica*, núm. 14, septiembre de 1986, pp. 14-16.
- , “El teatro como creación colectiva. Breve material aclaratorio de cuestiones del método del TEC” en *Paso de gato*, núm. 7, marzo-abril de 2003.
- , “La búsqueda de la identidad” en *Tía CLETA*, núm. 10, enero de 1975, pp. 15-16.
- Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal, “Apuntes para un método de creación colectiva. TEC-Teatro Experimental de Cali. (TEC)” en *Primer acto*, núm. 83, pp. 82.
- Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal, “El debate del teatro nacional. Ponencia” en *Conjunto*, núm. 47, octubre-diciembre de 1980, pp. 14-23.

## C

- Cáceres, Raúl, “Las obras: La historia de Miguel” en Cuadernos para los trabajadores del teatro, UAS, núm. 4-5, mayo-julio de 1980, p. 15.
- Calderón Gómez, Judith, “En su lugar, el bailarín Álvaro Restrepo. Cancelan funciones del grupo Zumbón en el Gran Festival Ciudad de México” en *La Jornada*, 13 de agosto de 1989.
- Calendario de presentaciones del Primer Encuentro Nacional, por un teatro libre y para la liberación, Salvador Allende. Organizado por el CLETA-UNAM. Mimeo-grafiado, enero de 1974. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Camargo Breña, Angelina, “Gastó Socicultur en un mes el presupuesto de un año, denuncian. El DDF no cumplió a grupos independientes” en *Excelsior*, sec. Cultural, 15 de septiembre de 1989.

- “Cambio de director en la Casa del Lago” en *El Chido*, núm. 54, mayo-junio de 1982, pp. 6-8.
- Campbell, Federico, “A diez años de CLETA, dos líneas: trabajar o no con el Estado” en *Proceso*, 5 de diciembre de 1983, pp. 58-59.
- “Canta conmigo, en 3 funciones” en *Excélsior*, sec. B, 28 de octubre de 1974, pp. 1 y 2.
- Cantón Zetina, Carlos, “Los alumnos de la Escuela Arte Teatral piden un co-gobierno al Director del INBAL” en *Excélsior*, sec. A, 30 de noviembre de 1974, p. 30.
- Capetillo, Manuel, “Festival Ciudad de México. Independencia del grupo Mitote” en *Unomásuno*, 3 de septiembre de 1989, p. 25.
- , “Teatro. Búsqueda y encuentro” en *Unomásuno*, 17 de enero de 1990.
- , “Teatro. De los grupos independientes” en *Unomásuno*, 8 de noviembre de 1989.
- Carbajal Carmona, Lorena, “Prohibidas de la W, teatro con humor. Adolescente, la radio mexicana” en *Ovaciones*, 8 de julio de 1992.
- Carballido, Emilio, “Sobre creación colectiva” en *Tramoya*, núm. 20, julio y septiembre-noviembre y diciembre de 1980, pp. 34-36.
- “Carlos Solórzano, jefe de Arte Dramático de Filosofía” en *Excélsior*, sec. F, 15 de abril de 1973, p. 7.
- Carmichael, Leslie, “Presentación. Teatro popular” en Boletín del Centro de Documentación Bogotá, Dimensión educativa, núm.15, p. 1.
- Carralero, Rafael, “El cumpleaños del Zopilote” en *Jueves*, sec. Cultura, 23 de julio de 1992, p. 49.
- “Carta a Alejandro Hermida de la revista *Proceso*” en *El Chido*, núm. 45, 18 enero de 1981, p. 2.
- “Carta a La Jornada. En La Jornada se afirmó que CLETA había destruido un mural de Carlos Mérida” en *El Chido*, núm. 16, junio de 1987, pp. 3-15.
- “Carta a Luis de Tavira” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, p. 4.
- “Carta abierta al pueblo de México. Sobre la deportación de Carlos Jiménez” en *El Chido*, núm. 24, 2 de marzo de 1980, p. 12.
- “Carta al grupo Los Tecolotes” en *El Chido*, núm. 58, noviembre de 1982, p. 7.
- Carta de Francisco Juliao al grupo Mascarones. Mimeografiado, 15 de diciembre de 1976. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Carta Latinoamericana. Primer informe crítico de CLETA-UNAM. Mimeografiado, 9 de abril de 1973. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Carta que enlista las actividades realizadas en el Foro Isabelino a partir de octubre de 1981 hasta julio de 1982. Documento de Teatro Taller Tecolote del CLETA, sección Foro Isabelino. Mimeografiado, 21 de julio 1982. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Cartelera teatral” en *Excélsior*, sec. C, 11 de mayo de 1976, p. 8.

- “Cartelera. Inauguración del VI Encuentro Nacional de Teatro” [Sin datos], 11 marzo de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Casa del Lago” en *El Chido*, núm. 55, julio-agosto de 1982, pp. 3-7.
- Casas, Felipe, “Acá los jóvenes. México 68 juventud y revolución” en *El Chido*, núm. 20, 15 de octubre de 1987, p. 10.
- Castañeda H., Juan M., “Entrevista con Héctor Azar (I). En la UNAM se hace un teatro exhibicionista y narcisista” en *CLETA D.F.*, núm. 9, 25 de diciembre de 1977, pp. 1, 5 y 6.
- , “Entrevista con Héctor Azar (II). El teatro sirve para darle cuerda a los jóvenes” en *CLETA D.F.*, núm. 10, 11 de junio de 1978, pp. 4 y 5.
- Castellanos, Juan Carlos, “Grupo Zumbón, los fines de semana en la Ollin Yoliztli” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 29 de septiembre de 1989.
- Castro, Teresa, “Teatro. El teatro de vanguardia” en *La Onda* suplemento dominical de *Novedades*, 24 de junio de 1973, p. 9.
- Catani, B., “El dramaturgo Sergio Magaña es ahora luchador provinciano en pro del arte” en *El Heraldo de México*, sec. C, 30 de julio de 1973, pp. 9 y 10.
- “Catorce grupos de teatro y música en el VI Encuentro Nacional de Teatro” en *El Debate*, [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Cautiva narración del *Popol Vuh*” en *El Porvenir*, 21 de febrero de 1985.
- Cazap, S., et al., “Cronología acotada de la década del 80” en *Latin American Theatre Review*, núm. 24/2, p. 13.
- Ceballos, Edgar, *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, México, Siglo XXI-Escenología, 1996.
- Cedillo, Francisco F., “Entrevista a un miembro del grupo de Teatro Mestizo” en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974, p. 14.
- Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), Calendario de presentaciones del Primer Encuentro Nacional, por un teatro libre y para la liberación, Salvador Allende. Organizado por el CLETA-UNAM, enero de 1974. Mimeografiado. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- , Carta Latinoamericana. Primer Informe Crítico de CLETA-UNAM. Mimeografiado, 9 de abril de 1973. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- , Los días 12, 13, 14 de abril del año en curso (1979) se celebró el Primer Congreso de CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) llegando a las siguientes conclusiones. Mimeografiado. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- , Qué es CLETA, México, CLETA, [Sin datos].
- , Ratas y rateros, México, CLETA, [Sin datos], (Serie obras de teatro).
- , Segundo Manifiesto del CLETA. Mimeografiado, 18 de enero de 1976. En Fondo documental CLETA/CITRU.

- Centro Mexicano de Teatros Rascuachis, documento interno del grupo Mascarones, agosto de 1974. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “...Cero y van cuatro (IV Encuentro Nacional de Teatro)” en *CLETA D.F.*, núm. 1, 15 de mayo de 1977.
- Cervantes, Emilia, “El grupo Zopilote regresa a San Luis. Treinta años de teatro” [Sin datos], 1 de mayo de 1997. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Chapato, María Elsa y Marcelo José Islas, “Procesos de aprendizaje en creación colectiva” en *La Escalera*, núm. 2, 1992, pp. 39-55.
- Chardy, Alfonso, “Actores chicanos y latinoamericanos en búsqueda de su identificación de causa” en *El Nacional*, 2ª sec., 30 de junio de 1974, p.16.
- Chávez, Luis, “¡Los zumbones al día!” en *Diario del Istmo*, 16 de diciembre de 1981.
- “Chile denuncia en el Foro Isabelino” en *Excélsior*, sec. C, 19 de septiembre de 1974, p. 9.
- “Chile denuncia, obra colectiva de teatro” en *El Día*, 19 de septiembre de 1974, p. 18.
- Chumacero, Rijimara Z., “El arte como elemento de cambio” en *CLETA D.F.*, núm. 3, 10 julio de 1977, pp. 3 y 4.
- “Circo, Maroma y Teatro es el grupo que representa a México en el II Festival Internacional” en *El Día*, 31 de julio de 1974, p. 18.
- Cisneros, Enrique, *3 chistes dramatizados y 4 obras cortas. Creadas, escritas o plagiadas por El Llanero Solitario*, México, CLETA, [Sin datos].
- , “Amigos Sinaloenses (primera parte)” en *El Chido*, núm. 18, 20 de enero de 1980, pp. 12 y 13.
- , “Amigos Sinaloenses (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 20, 3 de febrero de 1980, pp. 11 y 12.
- , “Buscando al pueblo” en *El Chido*, núm. 29, 15 de abril de 1980, pp. 2-8.
- , “Consideraciones sobre El nacimiento del juglar” en *El Chido*, núm. 24, 2 de marzo de 1980, pp. 11-15.
- , *El campeón*, México, CLETA, [Sin datos].
- , “El firulais. Monólogo (primera parte)” en *El Chido*, núm. 21, 10 de febrero de 1980, pp. 6-10.
- , “Historia de los encuentros organizados por el CLETA” en *El Chido*, núm. 24, 1 de marzo de 1988, pp. 1, 5 y 12.
- , “Historia de los encuentros organizados por el CLETA (segunda y última parte)” en *El Chido*, núm. 25, 15 de abril de 1988, pp. 1 y 10.
- , “La represión infantil (primera parte)” en *El Chido*, núm. 16, 6 de enero de 1980, pp. 7-9.
- , “La represión infantil (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 17, 13 de enero de 1980, pp. 7-9.

- \_\_\_\_\_, “La represión infantil (tercera parte)” en *El Chido*, núm. 18, 20 de enero de 1980, pp. 6-9.
- \_\_\_\_\_, *Nacimos para ser felices*, México, CLETA, [Sin datos].
- \_\_\_\_\_, “Nuevo director en Casa del Lago” en *CLETA D.F.*, núm. 13, 3 de septiembre de 1978, p. 3.
- \_\_\_\_\_, *Primero de mayo... en el cielo* (primera parte), México, CLETA, [Sin datos].
- \_\_\_\_\_, *Primero de mayo... en el cielo* (segunda parte), México, CLETA, [Sin datos].
- \_\_\_\_\_, *Si me permiten actuar*, prólogo Alberto Hajar, México, CLETA, 1986.
- Cisneros, Luis, “¿Dónde está y cómo surge el Centro Cultural Tecolote?” en *Las plumas del Tecolote*, núm. 1, julio de 1985, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Los siete años del Teatro Taller Tecolote” en *Las plumas del Tecolote*, núm. 1, julio de 1985, p. 3.
- \_\_\_\_\_, “Una necesidad: el Teatro de Urgencia” en el CLETA, núm. 1, 28 de octubre de 1973, pp. 1 y 2.
- “Claudio Obregón en busca de una obra de política” en *Novedades*, 4ª sec., 8 de julio de 1973, p. 11.
- “Claudio Obregón y Teresa Selma presentaron claras renunciadas” en *Novedades*, 4ª sec., 15 de marzo de 1973, p. 10.
- “CLETA: Centro Libre de Experimentación Teatral-México” en *Tenaz Magazine*, núm. 10, junio de 1979.
- “CLETA: ¿compañía o movimiento?” en *CLETA D.F.*, núm. 11, 9 de julio de 1978, pp. 3 y 6.
- “CLETA convoca al Encuentro Teatral Salvador Allende” en *Excélsior*, sec. B, 21 de noviembre de 1973, p. 11.
- “CLETA denuncia que no todos los invitados a su encuentro han podido obtener visas” en *Excélsior*, sec. A, 18 de enero de 1974, p. 15.
- “CLETA” en El Gallo Ilustrado suplemento dominical de *El Día*, 13 de mayo de 1973, p. 15.
- “CLETA-DF ante la UNAM” en *CLETA D.F.*, núm. 2, 12 de junio de 1977, pp. 1-4.
- “CLETA: eliminar lo añejo en el teatro” en *El Universal*, 4ª sec., 19 de abril de 1973, p. 8.
- “CLETA en el Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura” en *Excélsior*, sec. A, 2 de septiembre de 1973, p. 18.
- “CLETA estrenará La orgía hoy” en *Excélsior*, sec. B, 10 de febrero de 1974 p. 11.
- “CLETA exige a la UNAM pague el Foro Isabelino y reconocimiento” en *Excélsior*, sec. B, 19 de marzo de 1974, p. 9.
- “CLETA lanza una carta especial a Latinoamérica” en *Excélsior*, sec. A, 27 de mayo de 1973, p. 30 A.

- “CLETA necesita solidaridad” en *El Chido Latinoamericano*, núm. 3, 10 de diciembre de 1982, pp. 1 y 4.
- “CLETA no es cueva de viciosos” en *CLETA D.F.*, núm. 8, 27 de noviembre de 1977, pp. 1 y 5.
- “CLETA: nueva era (IV). El FARO, pequeña llama antecesora del gran incendio” en *CLETA*, núm. 4, 15 de diciembre de 1975.
- “CLETA: nueva era (IV). El FARO, pequeña llama antecesora del gran incendio” en *El Chido*, núm. 18, 20 de enero de 1980, p. 2.
- “CLETA: nueva era (VI)” en *CLETA*, núm. 7, marzo de 1975, pp. 1 y 4.
- “CLETA: nueva era” en *CLETA*, núm. 1, noviembre de 1975, pp. 1 y 4.
- “CLETA participará en el festival de Caracas” en *El Día*, 22 de agosto de 1973, p. 18.
- “CLETA presentará a dos cantantes hoy en la Casa del Lago” en *Excélsior*, sec. A, 3 de noviembre de 1974, p. 19.
- “CLETA puso a la venta un disco de Víctor Jara” en *El Día*, 19 de junio de 1974, p. 18.
- “CLETA rechazó el premio al mejor grupo de búsqueda” en *Excélsior*, sec. C, 14 de febrero de 1974, p. 3.
- “CLETA-San Luis. Grupo Zopilote” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, p. 11.
- “CLETA-UNAM cumplió su primer año de actividades y persiste en desburocratizar el teatro joven” en *Excélsior*, sec. B, 23 de enero de 1974, p. 9.
- “CLETA-UNAM en la semana de solidaridad por el pueblo chileno” en *Excélsior*, sec. A, 13 de octubre de 1973, p. 19.
- “CLETA UNAM obtiene local, reconocimiento y una propuesta” en *Excélsior*, sec. A, 9 de marzo de 1973, p. 9.
- “CLETA-UNAM va a presentar teatro, danza, cine, música” en *Excélsior*, sec. A, 6 de mayo de 1973, p. 36.
- “CLETA y Tlatelolco víctimas de la represión” en *CLETA*, núm. 6, febrero de 1975, pp. 1 y 2.
- “Colectivos integrantes de la Coordinadora de Teatros de Grupo. Exigen financiamiento para actividades autogestivas” en *El Día*, 27 febrero de 1990.
- Colin, José Luis, “¿Qué se traen con CLETA-UNAM?” en *El Nacional*, 2ª sec., 23 de marzo de 1974, p. 15.
- Collazos, Óscar, “Colombia. Buenaventura: quince años de trabajo creador” en *Conjunto*, núm. 10, pp. 6-11.
- Colmenares, Ismael fundador del grupo Los Nakos, entrevista con Julio César López, 24 de septiembre de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Colmenares, Ismael, “Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana” en *Antología Teatro del 68*, antologador Felipe Galván, México, Tablado Iberoamericano, 2002.
- “Coloquio de teatro” en *El Chido*, núm. 59, febrero de 1983, p. 5.

- “Comenzaron las pláticas. Se reabrirá el Foro Isabelino” en *El Día*, 16 de marzo de 1973, p. 20.
- “Comité de repertorio para Teatro Independiente en Chapultepec” en *Excélsior*, sec. A, 1 de abril de 1973, p. 34.
- “¿Cómo dialogaremos?” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, pp. 20-21.
- “Comunicación Aztlán” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, pp. 5-9.
- “Con éxito inició el VI Encuentro Nacional de Teatro Augusto César Sandino” en *El Debate*, 13 de marzo de 1979.
- “Con humor, solidarios y sin rollos, el grupo Zopilote cumplió 20 años” en *El Día*, sec. Cultura, 4 de mayo de 1987.
- “Con Jorge Huerta teatro de La Esperanza” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, pp. 21 y 22.
- Conclusiones de la Reunión Nacional del CLETA celebrada en San Luis Potosí, los días 3 y 4 de julio de 1976, documento interno de CLETA, julio de 1976. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Conclusiones del Primer Congreso Educativo” en *El Chido*, núm. 57, octubre de 1982, pp. 3, 6 y 8.
- “Concurso de obras de teatro” en *CLETA D.F.*, núm. 14, 1 de octubre de 1978, p. 6.
- “Condenó la Coordinadora de Teatro de Grupos el secuestro de Fernando de Ita” en *El Día*, 12 de enero de 1990.
- “Conferencias y teatro, hoy, en la Casa del Lago, Chapultepec” en *Excélsior*, sec. A, 14 de octubre de 1973, p. 27.
- “Conjunto opina. Insurgencia teatral mexicana: CLETA” en *Conjunto*, núm. 16, abril-junio de 1973, pp. 27-34.
- Conteris, Hiber, “El asesinato de Malcom X” en *Conjunto*, núm. 5, octubre-diciembre de 1967, pp. 24-69.
- “Continúan los mismos problemas: Ignacio Betancourt. Textos tradicionales en La carpa de Soledad” en *San Luis Hoy*, 3 de mayo de 1997.
- Converso, Carlos, “A la intemperie. Una experiencia de teatro independiente” en *Escénica*, núm. 4-5, septiembre de 1983, p. 51-55.
- Converso, Carlos, “Ponencia al I Congreso. La práctica teatral independiente” en Cuadernos para los trabajadores del teatro, UAS, núm. 4-5, mayo-julio de 1980, pp. 75-81.
- “Convoca CLETA al II Encuentro Nacional de Teatro, en la primera quincena de abril” en *Excélsior*, sec. A, 30 de diciembre de 1974, p. 24.
- “Convocan al festival por la libertad de expresión, este sábado en Santo Domingo” en *El Día*, 17 de enero de 1990.
- “Convocatoria al III Encuentro Latinoamericano de Teatro del CLETA” en *El Chido*, núm. 19, 27 de enero de 1980, pp.12-13.

- “Convocatoria. III Encuentro Nacional de Teatro Felipe Carrillo Puerto” en CLETA, núm. 7, marzo de 1975, p. 2.
- Córdova Solórzano, Alfredo. “Como las veo las doy. Zopilotes: ¡no! Son pavo reales” en *El Orbe*, 20 de marzo de 1983.
- Coronado, Jesús, “Esa cosa llamada teatro independiente. Diálogo con Ignacio Betancourt” en *El Rinoceronte enamorado*, núm.9, agosto de 1985.
- Corrales Soriano, Dolores, “A un festival de títeres. El Zumbón se marcha a Bélgica” en *El Universal*, 20 de junio de 1993.
- , “Buitres y chacales una Antígona muy mexicana” en *El Universal*, 26 de agosto de 1990.
- , “El grupo Zopilote en Chicago. Harán un montaje con el Latino Chicago Theatre Company” en *El Universal*, 6 de octubre de 1992.
- Cortés Camarillo, Félix, “CLETA/UNAM. Un entusiasmo justificado no exento de panfletomanía” en La Cultura en México, suplemento de la *Revista Siempre!*, 6 de febrero de 1974, p. XVI.
- , “Habla CLETA: queremos revolución del teatro y teatro de la revolución” en La Cultura en México suplemento de la *Revista Siempre!*, 16 de mayo de 1973, p. XV.
- , “La raza unida. El teatro como lucha y como reconstrucción” en La Cultura en México suplemento de la *Revista Siempre!*, 5 de septiembre de 1973, p. XVII.
- , “Predicciones del pasado” en La Cultura en México suplemento de la *Revista Siempre!* 16 de enero de 1974, p. XVI.
- , “Protesta, protesta que algo queda” en La Cultura en México suplemento de la *Revista Siempre!*, 7 de febrero de 1973, p. XVI.
- , “Telenovela. Torquemada ministro de información y turismo” en La Cultura en México suplemento de la *Revista Siempre!* 19 de diciembre de 1973, p. XVI.
- Cova, Arturo, “Proscenio. Las obras mexicanas sobresalientes en 1972” en *El Nacional*, 2ª sec., 10 de enero de 1973, p. 5.
- , “Proscenio. Sigue próspero el teatro de complacencia” en *El Nacional*, 2ª sec., 7 de junio de 1973, p. 5.
- “Crean la Confederación de Teatros de Nuestra América en el Festival Chicano” en *Excelsior*, sec. B, 12 de julio de 1974, p. 19.
- “*Crucificado* de Carlos Solórzano. Grupo Fantoche /Laboratorio” en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974, p. 8.
- “*Crucificado* los peligros de la violencia contra el público” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, p. 5.
- Cruz, Justo de la., “La agonía del difunto: Teatro de justicia revolucionaria” en *Conjunto*, núm. 29, julio-septiembre de 1976, pp. 89-90.

- Cruz, Luis Adolfo, "En La ciudad dorada no todo lo que brilla es oro" en *Conjunto*, núm. 20, abril-junio de 1974, pp. 38-41.
- Cruz, Pricilla, "Chile. Teatro de la resistencia o el camino de un teatro popular latinoamericano. Entrevista a Gustavo Gac Artigas" en *Conjunto*, núm. 57, julio-agosto de 1983, pp. 4-19.
- "Cuatro obras mexicanas irán al certamen de Manizales" en *Novedades*, 4ª sec., 18 de julio de 1973, p. 1.
- "Cumplirá cuatro años el grupo de teatro Zumbón" en *Unomásuno*, 13 de noviembre de 1979.

## D

- Dac, Rubén integrante del grupo Mascarones, entrevista con Julio César López, 22 de junio de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Dávila A., José, "Calaveras sonrientes. Muerte socarrona en la Nopalera" en *Novedades*, 2 de noviembre de 1974.
- "De despido injustificado acusa Villanueva a la UNAM y propone una Casa de la Cultura" en *Excélsior*, sec. A, 24 de diciembre de 1974, p.24.
- "De lo que se avergüenzan las víboras. Grupo Tiempoovillo. Paraguay" en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974, p. 7.
- "Debates sobre el festival" en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, p. 3.
- Deldime, Roger, "Creación, mediación y recepción: tres paradigmas de la sociología teatral experimental y contemporánea" en *Máscara*, núm. 7-8, octubre de 1991-enero de 1992, pp. 103-109.
- Delgado, Alexandro, "Los Mascarones", 1971. [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Delgado, Javier, "Celebra el grupo de teatro Zopilote sus 25 años de vida" en *Unomásuno*, 26 de julio de 1992, p. 30.
- "Denuncian nueva agresión a un teatrista; fue golpeado Víctor Fernández, de Zumbón" en *El Día*, 25 de enero de 1990.
- "Descentralización de la cultura, pide el encuentro del grupo CLETA" en *Excélsior*, sec. B, 17 de enero de 1974, p. 7.
- Deschamps, Consuelo, "Música contemporánea. Ahí vienen ya" en *El Nacional*, 2ª sec., 12 de junio de 1973, p. 5.
- "¿Deseas ingresar a CLETA?" en *CLETA D.F.*, núm. 1, 15 de mayo de 1977, p. 4.
- "Designó el Rector a Hugo Gutiérrez Vega para dirigir la Casa del Lago" en *Excélsior*, sec. A, 23 de diciembre de 1974, p. 28.
- Diez, Luys A., "Entrevista con Enrique Buenaventura" en *Latin American Theatre Review*, núm. 14/2, spring de 1981, pp. 49-55.

- , “Un festival para Nueva York. Teatro popular latinoamericano” en *Latin American Theatre Review*, núm.14/2, spring de 1981, pp. 71-77.
- Dios, Sergio René de, “Damnificados. Teatro en solidaridad hoy” en *Siglo 21*, Guadalajara, Jal., 25 de agosto de 1992.
- Documento interno de la Secretaría de Gobernación, D.F.S., núm. 2712, forma CGZA, 290674. V Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Documento número 2, presentado por el grupo Zopilote al Congreso Nacional del CLETA, abril de 1979” en Cuadernos para los Trabajadores del Teatro, núm. 1, octubre-noviembre de 1979, pp. 74-76.
- Documento sobre teatro popular en el festival de teatro de Manizales. Mimeografiado, 9 y 10 de agosto de 1973. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Documentos del CLETA. Análisis autocrítico de CLETA (primera parte)” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, p. 7.
- “Documentos del CLETA. Análisis autocrítico de CLETA. Etapa del verbalismo (Segunda parte)” en *El Chido*, núm. 57, octubre de 1982, p. 7.
- “Documentos de CLETA. Análisis autocrítico de CLETA, realizado como producto de cuatro meses de trabajo en octubre de 1976” en *El Chido*, núm. 26, 16 de marzo de 1980, pp. 10 y 11.
- “Documentos del CLETA. Análisis autocrítico de CLETA. Segunda Etapa Congreso de abril de 1979 (Tercera parte)” en *El Chido*, núm. 58, 18 de noviembre de 1982, pp. 6-8.
- “Documentos del CLETA. Análisis del documento del Primer Congreso del CLETA” en *El Chido*, núm. 4, 15 de abril de 1986, p. 3-8.
- “Documentos de CLETA. Bellas Artes aporta un grano a la lucha” en *El Chido*, núm. 17, 13 de enero de 1980, pp. 4, 12 y 13.
- “Documentos de CLETA. Carta a Latinoamérica (primera parte)” en *El Chido*, núm. 21, 10 de febrero de 1980, p. 12-14.
- “Documentos de CLETA. Carta a Latinoamérica (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 22, 17 de febrero de 1980, pp.10-12.
- “Documentos de CLETA. Carta a Latinoamérica (tercera parte)” en *El Chido*, núm. 23, 24 de febrero de 1980, pp. 10 y 11.
- “Documentos CLETA. Dr. Jorge Carpizo” en *El Chido*, núm. 6, 15 junio de 1986, pp. 6-11.
- “Documentos de CLETA. Documento de Mascarones después de su expulsión en 1974” en *El Chido*, núm. 27, 23 de marzo de 1980, pp. 10 y 11.
- “Documentos de CLETA. El grupo Mascarones después de su expulsión de CLETA en 1974 (tercera parte)” en *El Chido*, núm. 29, 15 de abril de 1980, pp. 3-8.
- “Documentos de CLETA. El grupo Mascarones después de su expulsión de CLETA en 1974 (quinta parte)” en *El Chido*, núm. 31, 18 de mayo de 1980, pp. 3-8.

- “Documentos del CLETA. Historia del teatro mexicano, artículo de Fernando Betancourt” en *El Chido*, núm. 47, 22 de febrero de 1981, pp. 2-8.
- “Documentos de CLETA. Los Nakos en Berlín” en *El Chido*, núm. 37, 24 de agosto de 1980, pp. 3, 6 y 8.
- “Documentos de CLETA. Nace un movimiento: Primer manifiesto” en *El Chido*, núm. 20, 3 de febrero de 1980, p. 10.
- “Documentos de CLETA. Resoluciones de la primera asamblea que se efectuó después de la toma del Foro Isabelino, 26 de enero de 1973” en *El Chido*, núm. 25, 9 de marzo de 1980, pp. 10 y 11.
- “Documentos del CLETA. Segunda parte del fragmento del artículo Historia del teatro mexicano de Fernando Betancourt” en *El Chido*, núm. 48, 22 de febrero de 1981, pp. 2-8.
- “Documentos de CLETA. Su posición respecto al festival de las juventudes en Cuba” en *El Chido*, núm. 38, 14 de septiembre de 1980, pp. 3-7.
- “Documentos de CLETA. Toma del Foro Isabelino” en *El Chido*, núm. 19, 27 de enero de 1980, pp. 10 y 15.
- “Documentos del CLETA. Tomado de Revista de Revistas. Arte y política de René Avilés Favila” en *El Chido*, núm. 5, 10 de mayo de 1986, p. 8.
- Dragún, Osvaldo, “Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano” en *Latin American Theatre Review* (suplemento), núm.13/2, summer de 1980, pp. 11-16.

## E

- E.F.E., “Torquemada y Fantoche las obras de México en el festival de teatro Caracas” en *El Universal*, 3ª sec., 22 de agosto de 1973, p. 6.
- “Editorial. Independientes e instituciones” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 11, julio de 1986.
- “Ejercicios de voz. Grupo Zopilote” en *El Chido*, núm. 46, 1 de febrero de 1981, p. 6.
- “El 5 se clausura el Encuentro de los Teatros Chicanos, en Bellas Artes” en *Excélsior*, sec. E, 1 de julio de 1974, p. 3.
- “El Ágora de la Ciudad presenta al grupo Zumbón hoy” en *Diario Xalapa*, 1 de mayo de 1982.
- “El Arte es un producto social” en *CLETA D.F.*, núm. 11, 9 de julio de 1978, p. 5.
- “El Arte y... la libertad del artista (primera parte)” en *El Chido*, núm. 41, 9 de noviembre de 1980, pp. 2-6.
- “El Bloquearte, organismo en formación, aspira a dar soluciones comunes a problemas de las escuelas de estética de la UNAM” en *Excélsior*, sec. A, 9 de febrero de 1973, p. 29.

- “El CLETA presentará el 16 la obra teatral de Zumbón” en *El Heraldo de Chihuahua*, 9 de diciembre de 1976.
- “El CLETA rindió homenaje a Picasso anoche, en el Foro Isabelino” en *Excélsior*, sec. A, 26 de abril de 1973, p. 27.
- “El CLETA se propone crear una escuela para maestros de arte. Capacitar gente que dedique todo su tiempo a esa actividad, dice Luis Cisneros” en *El Día*, 8 de octubre de 1974, p. 13.
- El Diablo Cojuelo, “Cosas de la Ciudad. Representaciones indecorosas del grupo Zopilote” en *El Heraldo de San Luis Potosí*, 24 abril de 1975.
- “El famoso grupo Zumbón actuará en esta ciudad” en *El Heraldo de Chihuahua*, 6 de diciembre de 1976.
- “El festival de Manizales, una ‘mascarada’, según el teatro universitario colombiano” en *El Heraldo de México*, sec. C, 10 de agosto de 1973, p. 14.
- “El festival de Teatro en Manizales, Colombia. ¿Quién festeja el festival?” en CLETA, núm. 1, 28 de octubre de 1973, p. 5.
- “El festival estudiantil, un esfuerzo para descentralizar el teatro, dice Sofía Ibarra” en *El Día*, 19 de abril de 1973, p.16.
- “El grupo CLETA pide protección para Carlos Giménez” en *Excélsior*, sec. A, 20 de febrero de 1973, p. 20.
- “El grupo CLETA prepara una gira por la Unión Americana” en *El Universal*, 4ª sec., 19 de abril de 1973, p. 8.
- “El grupo de teatro Zumbón en las conmemoraciones de la UAS” [Sin datos], diciembre de 1980. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- “El grupo de teatro Zumbón estará en gira por Sinaloa” en *El Sol de Sinaloa*, 11 de diciembre de 1979.
- “El grupo Los Palacagüina darán un recital en esta ciudad el domingo” en *El Sol de Sinaloa*, [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “El grupo teatral capitalino Zumbón se presentará en el teatro-carpa La Carrilla” en *El Heraldo de México*, 29 de noviembre de 1991.
- “El grupo Zopilote se presenta hoy en la carpa La Carrilla” en *El Heraldo de México*, 6 de diciembre de 1991.
- “El grupo Zumbón aborda problemas de la mujer con el humor negro del mexicano” [sin datos], 13 de mayo de 1991. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- “El INBA, rindió homenaje a Picasso” en *Novedades*, 2ª sec., 25 de abril de 1973, p. 11.
- “El jueves empezará en Caracas el II Festival Internacional de Teatro” en *El Día*, 29 de julio de 1974, p. 16.
- “El Llanero Solitario opina. Documento de Manuel Galich en la revista *Conjunto*” en *El Chido*, núm. 45, 18 de enero de 1981, pp. 3 y 7.
- “El muestreo de teatro chicano” en *El Universal*, 3ª sec., 24 de junio de 1974, p. 5.

- “El Pelado y el policía. Juguete cómico” en *Tía CLETA*, núm. 2, noviembre de 1988, pp. 35-38.
- “El símbolo de CLETA, tema para una escultura” en *CLETA D.F.*, núm. 2, 12 de junio de 1977, p. 2.
- “El teatro actual en Cuba. Experiencias del grupo Escambray” en *Tía CLETA*, núm. 10, enero de 1975.
- “El teatro chicano” en *La Cabra*, periódico de teatro universitario, núm. 33-34, 15 de agosto de 1972.
- “El Teatro de los niños de Pasadena California” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, p. 14.
- “El teatro extremista de CLETA. Acorde a la realidad del país” en *CLETA D.F.*, núm. 1, 15 de mayo de 1977, p. 1.
- “El teatro popular en el marco de la lucha de clases” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, p. 14.
- “El teatro Zopilote presenta su festival” en *El Heraldo de San Luis Potosí*, 4 de mayo de 1997.
- “El Zumbón en Sinaloa (cuarto y último)” en *CLETA D.F.*, núm. 13, 3 septiembre de 1978, p. 6.
- “El Zumbón en Sinaloa” en *CLETA D.F.*, núm. 11, 9 de julio de 1978, p. 6.
- “Elementos extraños en el teatro de la UNAM: el taller de filosofía” en *El Día*, 21 de enero de 1973.
- “Empezó ayer en Berlín Oriental el Festival Mundial Juvenil” en *Excelsior*, sec. A, 2 de septiembre de 1973, p. 18.
- “En apoyo al teatro. Pronunciamiento de la Coordinadora de Teatros de Grupo (CTG) sobre el Plan Nacional de Apoyo al Teatro (PNAT)” en *La Jornada*, 6 de febrero de 1990, p. 20.
- “En San Luis realizará CLETA su II Encuentro de Teatro” en *El Día*, 17 de diciembre de 1974, p. 18.
- “En Sinaloa, por primera vez, el VI Encuentro Nacional de Teatro” [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Encuentro Nacional de Teatro” en *El Universal*, 2ª sec., 6 de enero de 1974, p. 7.
- “Encuentro Nacional de Teatro en la UAS para marzo de 1979” [Sin datos], 22 septiembre de 1978. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Enrique Ballesté obtuvo el premio de obra de teatro del INBA” en *El Heraldo de México*, sec. E, 22 de octubre de 1988, p. 8.
- Enríquez, José Ramón, “De Anastas a ze del burro” en Sábado suplemento de *Unomásuno*, 25 de noviembre de 1978, p. 10.
- “Entregaron las utilidades de la I Temporada de Teatro Popular” en *El Nacional*, 2ª sec., 30 de noviembre de 1973, p. 16.
- “Entrevista a Fernando Morales” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 5, mayo de 1984.

- “Entrevista a José de Molina” en *El Chido*, núm. 16, junio de 1987, p. 7.
- “Entrevista al CLETA Vallejo” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, p. 8.
- “Entrevista al grupo CLETA-Jalisco” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, p. 17.
- “Entrevista al grupo Katarsis” en *Tía CLETA*, núm. 8, julio de 1974, pp. 20 y 21.
- “Entrevista al grupo San Francisco Mime Troup” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, p. 16.
- “Entrevista con Carlos Giménez. Director del Rajatabla de Venezuela” en *La Cebra*, periódico de teatro universitario, núm. 33-34, 15 de agosto de 1972, p. 2.
- “Entrevista con el Grupo Triángulo” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974.
- “Entrevista con Emilio Carballido” en *El Chido*, núm. 48, 22 de febrero de 1981, pp. 2 y 7.
- “Entrevista con Enrique Buenaventura” en *El Chido*, núm. 48, 24 de marzo de 1981, pp. 5 y 6.
- “Entrevista con Enrique Buenaventura” en *Tenaz Magazine*, núm. 10, junio de 1979.
- “Entrevista con Teatro Mezcla” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, pp. 14 y 17.
- “Esa cosa llamada teatro independiente. Plática con José Ignacio Betancourt” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 9, agosto de 1985.
- “Escena”, en *Excelsior*, sec. C, 18 de enero de 1973, p. 4.
- “Escenificarán La carpa de Soledad” en *El Sol de San Luis*, 1 de mayo de 1997.
- Escobar, Carlos, integrante del grupo Teatro Nuevos Temas del CLETA, entrevista con Julio César López, 8 de agosto de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Escobar, Mario, “Notas del festival de teatro de Manizales” en *El Día*, 5 de agosto de 1973, p. 6.
- , “Triunfo de Polonia, Portugal y Argentina en Manizales. También de Colombia, país sede del Festival de Teatro, de México nada dicen” en *El Heraldo de México*, sec. C, 15 de agosto de 1973, pp. 15-16.
- “Espectáculo infantil” en el *Excelsior*, sec. B, 14 de febrero de 1980, p.11.
- Espinosa, Carolina, “Para chicos y grandes, Zumbón presenta: Las prohibidas de la W” en *Tiempo libre*, 25 de junio-1 julio de 1992, p. 44.
- Espinosa, Marta Aurora, “Acuña, Semo y Ballesté opinan sobre alta cultura de orden popular (II)” en *Unomásuno*, 22 de julio de 1980.
- , “Presentan una obra de teatro infantil con textos basados en el *Popol Vuh*” en *Unomásuno*, 16 de agosto de 1982.
- Espinosa, Pablo, “Ignacio Betancourt, el dramaturgo del taller. 20 años de actividad teatral del grupo independiente Zopilote” en *La Jornada*, sec. Cultura, 4 de mayo de 1987, pp. 28 y 29.
- , “Participan 23 grupos de la Coordinadora de Teatros. Muestra de teatro independiente en el Festival de la Ciudad de México” en *La Jornada*, 26 de julio de 1989, p. 21.

- , “Realizarán plantón de protesta en las oficinas. Acusa la CTG a Socicultur de no cumplir acuerdos” en *La Jornada*, sec. cultura, 19 de octubre de 1989, p. 18.
- Espinosa, Verónica, “Afirman grupos independientes de teatro, danza y música. Superada la idea de que hacer acuerdos de cultura con el Estado es un contagio moral” en *Unomásuno*, 17 de marzo de 1989, p. 26.
- Espinosa Domínguez, Carlos, “Colombia. Arte libre al aire libre. Entrevista a Juan Carlos Moyano Orti” en *Conjunto*, núm. 59, enero-marzo de 1984, pp. 100-107.
- , “Ecuador, Colombia, Chile: por un teatro popular y militante en América Latina” en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980, pp. 39-50.
- , “Guadalupe: un ajuste de cuentas con la historia” en *Conjunto*, núm. 29, julio-septiembre de 1976, pp. 84-88.
- Espinoza Laguna, Tomás, “Enrique Ballesté, sabiduría dramaturgica” en *Ovaciones*, 25 de junio de 1992.
- “Espíritu araucano, nueva obra de CLETA” en *El Día*, 20 de agosto de 1974, p. 14.
- “Está listo el programa del VI Encuentro Nacional de Teatro” en *El Sol de Sinaloa*, [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Este año si se presenta Las calaveras de Posada” en *El Universal*, 2ª sec., 1 de noviembre de 1974.
- Estrada, Gerardo, 1968, Estado y Universidad. Orígenes de la transición política en México, México, Plaza & Janés, 2004.
- Estrella, Ulises, “El sentido de nuestro festival” en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974, pp. 3-6.
- , “El teatro popular en el marco de la lucha de clases (primera parte)”, en *Tía CLETA*, núm. 2, junio de 1974, pp. 12 y 13.
- , “El teatro popular en el marco de la lucha de clases (segunda parte)” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, pp. 18 y 19.
- , “El teatro popular en el marco de la lucha de clases (tercera parte)” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 14-19.
- , “Ser Revolucionarios como hombres y además ser hombres de teatro (primera parte)” en *Tía CLETA*, núm. 7, julio de 1974, p. 15.
- , “Ser Revolucionarios como hombres y además ser hombres de teatro (segunda parte)” en *Tía CLETA*, núm. 8, julio de 1974, pp. 3-6.
- “Estrenan obra los del CLETA” en *El Universal*, 2ª sec., 5 de marzo de 1974, p. 9.
- “Estrenarán obra teatral de Juan Benet el viernes en CLETA” en *El Heraldo de México*, 1 de noviembre de 1978.
- “Eventos culturales” en *El Nacional*, 2ª sec., 20 de mayo de 1974, p. 14.
- “Examen, con el grupo CLETA en el Teatro Zócalo” en *Excelsior*, sec. A, 6 de abril de 1973, p. 23.
- “Éxito del grupo de teatro y música Zumbón” en *El Heraldo de Chihuahua*, 27 de febrero de 1985.

## F

- F.U. "Los grupos independientes en Suecia" en *Yorik*, núm. 61-62, abril-mayo de 1974, pp. 51-54.
- Fabre Seijas, Hilda. El Tercer teatro como un tipo de comunicación alternativa y narrador de las necesidades de una sociedad contemporánea. 94 p. Tesis de Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Comunicación, 1992. Universidad del Tepeyac A.C.
- "Fábulas de ayer y hoy presentó Zopilote" en *El Heraldo de San Luis Potosí*, sec. C, 15 de noviembre de 1986, p. 6.
- "Fantoche de CLETA-UNAM, a la búsqueda teatral de nuestro lenguaje popular" en *El Heraldo de México*, sec. C, 8 de junio de 1973, p. 17.
- "Fantoche" en *Tía CLETA*, núm.1, junio de 1974, p. 16.
- Fernández, Pilar. "Notas sobre cultura popular", en *La Cabra*, núm.3, 15 de abril de 1971, p. 1.
- Fernández, Silvia, "Por una cultura libre y para la revolución. Sexto aniversario 1973-1979" en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, pp. 4 y 5.
- "Festival de canción política" en *CLETA D.F.*, núm. 4, 7 de agosto de 1977, p. 4.
- "Festival de Teatro Estudiantil en el 'Zócalo'" en *Novedades*, 2 de mayo de 1973, p. 6.
- "Festival de Teatros Chicanos" en *El Universal*, 2ª sec., 8 de junio de 1974, pp. 1 y 8.
- "Festival del CLETA en solidaridad con el pueblo y el gobierno de Chile" en *El Universal*, 26 de febrero de 1973, p. 6.
- "Festival monumental de teatro experimental en el palacio de gobierno. Será hoy, a las 19:00 hrs" en *El Heraldo de Chihuahua*, 19 de abril de 1977.
- "Festival monumental de teatro, en el auditorio. Hoy se presentan los grupos del IV Encuentro" en *El Heraldo de Chihuahua*, 16 de abril de 1977.
- "Festival protesta contra Socicultur" en *El Universal*, sec. cultural, 18 de octubre de 1989, p. 3.
- Flores Olague, Jesús, "El teatro chicano enfrenta a los desposeídos con su realidad. Entrevista con el grupo Aztlán" en *El Día*, 24 de agosto de 1973, p. 18.
- Flores, Renato, "Los chicanos: mexicanos sin patria" en *Por qué?*, núm. 240, 1 de febrero de 1973, pp. 18 y 19.
- Francisco Javier, "Argentina: El teatro argentino de los últimos años (1976-1984)" en *Conjunto*, núm. 69, p. 11.
- "Frente de Trabajadores de la Cultura de Nuestra América" en *Tía CLETA*, núm. 8, julio de 1974, pp. 7-10.
- Frischmann, Donald H., *El nuevo teatro popular en México*. México, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1990.
- , "El nuevo teatro popular en México: posturas ideológicas y estéticas" en *Latin American Theatre Review*, núm. 18/2, spring de 1985, pp. 29-37.

- , “El Teatro Campesino y su mito Bernabé: un regreso a la madre tierra” en *Aztlan International Journal of Chicano Studies Research*, núm. 2, 1982, pp. 259-270.
- , “Internacional. El nuevo teatro popular mexicano y su contenido social (primera parte)” en *El Chido*, núm. 15, mayo de 1987, p. 6.
- , “Internacional. El nuevo teatro popular mexicano y su contenido social (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 16, junio de 1987, p. 6.
- , “Octavo Encuentro Nacional de Teatro del CLETA” en *Latin American Theatre Review*, núm. 17/1, fall de 1983, pp. 77-82.
- “Fue aplazado el Festival de Teatro de Manizales” en *El Día*, 19 de julio de 1974, p. 16.
- “Fue destruido un mural de Hernández Delgadillo en la Normal Superior” en *Excélsior*, sec. A, 21 de septiembre de 1973, p. 23.
- Fuente, Luis de la, “Reseña de un calvario. El festival de teatro en Manizales, un gran fracaso” en *El Universal*, 4ª sec., 24 de agosto de 1973, pp. 1, 4 y 5.
- “Funciones teatrales en barrios del D.F. hoy, por CLETA-UNAM” en *Excélsior*, sec. B, 20 de enero de 1974, p. 12.

## G

- G., Fausto, “Teatro. Un repazón a la historia. Tragedia troglodita (primera parte)” en *El Chido*, núm. 16, junio de 1987, p. 7.
- Gacio Suárez, Roberto, “Anaquel de libros. Historia y realidad social en el teatro de Enrique Buenaventura” en *Conjunto*, núm. 46, octubre-diciembre de 1980, pp. 108 y 109.
- Gainza, Gastón, “Producción teatral e ideología” en *Escena*, San José Costa Rica, núm. 7, primer semestre de 1982, pp. 50-52.
- Galarza Zavala, Jaime, “LTL Argentina. Experiencias sobre creación colectiva en la obra *Contratanto*” en *Tía CLETA*, núm. 10, enero de 1975, pp. 17-19.
- Galich, Manuel, “Al reencuentro del teatro popular mexicano” en *Conjunto*, núm. 41, julio-septiembre de 1979, pp. 23-30.
- , “Carlos Giménez: corregir la óptica europea” en *El Público*, núm. 46-47, verano de 1987, p. 39.
- , “El séptimo aniversario del CLETA” en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980, pp. 55-57.
- , et al., *Miel amarga o El oso colmenero, La guarandinga de Arroyo Blanco y La calle de los fantasmas*, México, CLETA, [Sin datos]. (Serie obras de teatro. Teatro infantil, núm. 11).
- , “Presentación de Luchas y mitotes en el nuevo mundo” en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980.

- , “Teatro e ideología en América Latina” en *Conjunto*, núm. 47, octubre-diciembre de 1980, pp. 24-32.
- Galván, Felipe, *Collective creation in Latin America from the yesterday Colombian to the Now Mexican*, Ponencia presentada en Colloque international de l’Association internationale du théâtre á l’université (IUTA-AITU) Vies et morts de la création collective (1960-1985), Université de Cologne-Allemagne, 24 au 26 mars 2004.
- Galván, Felipe integrante del grupo Teatro Nuevos Temas, entrevista con Julio César López, marzo de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Galván, Felipe, “La historia de Miguel” en *Tramoya*, núm. 20, julio-septiembre de 1980, pp. 37-56.
- , “La seducción del Teatro comunitario” en *Teatro comunitario de la Región de los volcanes*. Antología 2002, antologador Felipe Galván, México, Tablado Iberoamericano, 2002.
- , “México. La historia de Miguel” en *Conjunto*, núm. 43, enero-marzo de 1980.
- , “Triángono habitacional (De Tlatelolco a Tlatelolco)” en *Antología teatro del 68*, antologador Felipe Galván, México, Tablado Iberoamericano, 2002.
- Galván Leguizamo, José Manuel, CD conmemorativo de los 30 años del Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano, febrero de 2004.
- , et al., *Voces de la popular*, México, Plaza y Valdés, 2007.
- García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.
- García Gutiérrez, Leticia, “Suplemento. Comentario al método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali” en *La Cabra*. núm. 1, octubre de 1978, p. 1.
- García Hernández, Arturo, “Hoy inicia el Primer Gran Festival Ciudad de México. En vez de cuestionarlo, nos debería alegrar el Festival” en *La Jornada*, 29 de julio de 1989.
- García Peguero, Raquel, “En Zacatecas. Últimas representaciones del V Coloquio de Teatro” en *El Día*, 22 de octubre de 1981.
- , “Hoy función de Las desventuras de Juan Diego. Celebra Zopilote 25 años de permanencia en el teatro” en *La Jornada*, 12 de mayo de 1992.
- , “Luchas y mitotes del nuevo mundo intenta desmitificar la historia: el grupo Zopilote” en *El Día*, 8 de julio de 1982.
- , “Últimas representaciones del V Coloquio de Teatro” en *Unomásuno*, 21 de octubre de 1981.
- García, Francisco Germán, “Exige la UAS que el IMSS preste los teatros en Sinaloa” en *El Noroeste*. [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.

- García, Santiago, "Colombia: La Candelaria. El lenguaje del teatro marginal" en *Primer acto*, núm. 273, febrero-abril de 1998, p. 13.
- , "Dramaturgia nacional y público" en *Actuemos*, núm. 17, julio-agosto de 1985, pp. 5-11.
- , "Proceso de trabajo del grupo La Candelaria de Bogotá, Colombia" en *La Cabra*, núm.9-10, junio-julio de 1979, p. II-VII.
- , "Ubicación de la ideología en el proceso creativo. Ponencia" en *Conjunto*, núm. 47, octubre-diciembre de 1980, pp. 5-13.
- García, Santiago y Patricia Ariza, "Del grupo teatro La Candelaria de Bogotá al teatro nuevo cubano" en *Conjunto*, núm. 39, enero-marzo de 1979, pp. 33-34.
- Garduño Ramírez, Ricardo, "El teatro debe captar la esencia de su tiempo y no ser una resultante política. Charla con Mariano Leyva, director del grupo Mascarones" en *El Sol de Toluca*, sec. A, 4 de octubre de 1975, p. 8.
- Garzón Céspedes, Francisco, "Cuba. Teatro de creación colectiva de la comunidad" en *Conjunto*, núm. 30, octubre-diciembre de 1976, pp. 44-70.
- , "México. Entrevista con Fernando Betancourt Robles el grupo Zopilote: consecuente y comprometido con la realidad nacional" en *Conjunto*, núm. 49, julio-septiembre de 1981, pp. 85-87.
- Giella, Miguel A., "Entrevista a José Monleón. Teatro latinoamericano: entre la política y el arte" en *La Escena latinoamericana*, núm. 4, mayo de 1990, pp. 67-71.
- Giménez, Carlos, "Homenaje a Carlos Giménez. Apuntes para una puesta en escena" en *Gestus*, núm. 5, diciembre de 1993, pp. 39-40.
- , "Homenaje a Carlos Giménez. ¿Qué es un director teatral?" en *Gestus*, núm. 5, diciembre de 1993, pp. 37-38.
- , "Homenaje a Carlos Giménez. Reflexiones sobre estética y otros tópicos" en *Gestus*, núm. 5, diciembre de 1993, pp. 41-46.
- "Gira de un grupo de teatro mexicano por Estados Unidos" en *El Nacional*, 2ª sec., 9 de febrero de 1973, p. 5.
- "Gira del CLETA por EU" en *El Día*, 11 de octubre de 1974, p. 16.
- "Gira del grupo Mascarones en Estados Unidos" en *Excelsior*, sec. D, 20 de junio de 1973, p. 12.
- "Gira por E.U. y América Latina" en CLETA, núm. 7, marzo de 1975, p. 4.
- Girólamo, Claudio Di, "Creación colectiva: un teatro comunitario" en *Tramoya*, núm. 21 y 22, septiembre-octubre y noviembre-diciembre de 1981, pp. 139-143.
- Gómez Iglesias, Martín. "Escenario. Crucificado" en *El Universal*, 2ª sec., 30 de mayo de 1974, p. 4.
- Gómez Montero, Sergio, "Carta de Puebla. Notas sobre la contracultura" en *El Nacional*, 2ª sec., 11 de julio de 1973, p. 13.
- Gómez, Lourdes y Tomás Espinoza, "Los Flores Guerra: pudo haber sido genial, pero..." [Sin datos], 20 de enero de 1986. En Fondo documental CLETA /CITRU.

- González, Eduardo fundador del grupo Xandy Ayolli, entrevista con Julio César López, enero de 2005. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- González, Maruca, “Entrevista con el grupo Saltimbanqui (primera parte)” en *El Chido*, núm. 17, 13 de enero de 1980, p. 14.
- , “Entrevista con el grupo Saltimbanqui (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 18, 20 de enero de 1980, pp. 14 y 15.
- , “Entrevista con los pastorelos” en *El Chido*, núm. 15 y 16, enero de 1980.
- González Ruiz, José E., “El CLETA y su plantón en Chapultepec” en *El Rinoceronte enamorado*, núm.11, julio de 1986.
- “Gringo el dragón en Bellas Artes. Bueno... afuerita” en *El Chido*, núm. 55, julio-agosto de 1982, p. 8.
- “Grupo La Calle (CLETA-ENCB)” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, p. 9.
- “Grupo Laboratorio” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, p. 7.
- “Grupo San Francisco Mime Troup” en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, pp. 20 y 21.
- Grupo Zopilote, Y los zopilotes llegaron volando. Mimeografiado, junio de 1974. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Grupo Zumbón, documento interno del grupo, marzo de 1979. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- “Grupo Zumbón en Mérida. Próximo Encuentro Nacional de Teatro” en CLETA, núm. 4, 15 de diciembre de 1975, pp. 1 y 4.
- “Grupo Zumbón, Tropicópera. Participación en el Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano” [Sin datos], agosto de 1976. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Grupo Zumboncitos. A ocho años...” en *El Chido*, núm. 45, 18 de enero de 1981, p. 6.
- “Grupos dramáticos indígenas renunciaron al programa de Teatro de la CONASUPO” en *Excelsior*, sec. A, 5 de noviembre de 1973, p. 22.
- “Grupos participantes en el VI Encuentro Nacional de Teatro” en *El Debate*, 4 de febrero de 1979, p. 21.
- Guardia, Miguel, “Carta de navegación. CLETA. Cultura hoy” en *El Día*, 1 de junio de 1973, p. 11.
- , “Carta de navegación. El teatro universitario” en *El Día*, 22 de junio de 1973, p. 13.
- , “Carta de navegación. ¿Otra sociedad de críticos teatrales?” en *El Día*, 26 de enero de 1973, p. 13.
- , “Escena. Fantoche” en Fin de semana suplemento de *El Día*, 26 de enero de 1973.
- , “La CLETA y Cementera” en *El Día*, 25 de octubre de 1974, p. 16.
- , “Teatro. Otro gobierno” en *El Día*, 19 de noviembre de 1974, p. 20.

- , “Teatro. Un año de CLETA-UNAM” en *El Día*, 29 de enero de 1974, p. 18.
- Güemes, César, “Nuevo despacho. La cultura en el Distrito Federal, ¿hacia dónde? (I)” en *El Financiero*, 5 de marzo de 1990.
- Guerra, Jairo, “Hacia una teoría del teatro popular y su consecuencia cultural en Latinoamérica” en *Actuemos*, núm. 26, abril-mayo-junio de 1990.
- Guerrero, Juan de Dios, “Actualidades (VI Encuentro Nacional de Teatro)” en *El Debate*, 17 de marzo de 1979.
- Guillén, Orlando, “Ignacio Betancourt: las razones de la Coordinación de Teatros de Grupos I” en Consejo(s) para ver y oír, marzo de 1992, pp. 163-165.
- , “Ignacio Betancourt: las razones de la Coordinación de Teatros de Grupos II” en Consejo(s) para ver y oír, abril de 1992, pp. 203-206.
- , “Ignacio Betancourt: las razones de la Coordinación de Teatros de Grupos III” en Consejo(s) para ver y oír, mayo de 1992, pp. 191-193.
- Guzmán Herrera, Manuel, “Teatro Popular de México” en *El Nacional*, 2ª sec, 20 de enero de 1973, p. 5.

## H

- “Hablan Ceniceros, Cisneros y Valentina Castro. El Congreso Interdisciplinario de Artes sería contra farsantes y la ineficacia del INBAL” en *Excélsior*, sec. B, 12 de mayo de 1974, p. 15.
- “Hablando con el Teatro Primavera” en *Tía CLETA*, núm.7, julio de 1974, pp. 20-22.
- “Hacia una verdadera organización” en *CLETA D.F.*, núm. 5, 3ª época, 4 de septiembre de 1977.
- Hahn, Dorotea, “Los grupos de teatro institucionales también sufren la marginalidad, dicen los integrantes de Zopilote” en *Unomásuno*, 31 de agosto de 1984.
- Harmony, Olga, “Alejandro Luna, Torquemada y el teatro variable” en Diorama de la Cultura suplemento cultural de *Excélsior*, 3 de junio de 1973, p. 13.
- , “El controvertido espectáculo del Foro Isabelino. Fantoques, cletas y politización” en Diorama de la Cultura suplemento cultural de *Excélsior*, 18 de febrero de 1973, pp. 11-14.
- , “El movimiento del 68 en el teatro mexicano” en *Tramoya*, núm. 31, nueva época, abril-junio de 1992, pp. 86-105.
- , “Emilio Carballido: ‘la escuela de teatro tiene hambre (económica) atrasada’” en Diorama de la Cultura suplemento de *Excélsior*, 23 de septiembre de 1973, p. 14.
- , “Guerrilla cultural. El teatro independiente da la batalla” en Diorama de la Cultura suplemento cultural de *Excélsior*, 29 de abril de 1973, p. 12.

- , “Héctor Mendoza y el teatro universitario. Entre las mafias y la renovación” en Diorama de la cultura suplemento cultural de *Excélsior*, 25 de marzo de 1973, p. 13.
- , “La difusión cultural de la UNAM. Algunas preguntas” en *El Nacional*, 2ª sec., 27 de abril de 1973, p. 11.
- , “La renovación del Centro Universitario de Teatro” en *El Nacional*, 2ª sec., 3 de mayo de 1973, p. 5.
- , “Los estudiantes de teatro de la UNAM: la búsqueda de nuevas formas de expresión la búsqueda de nuevos escenarios” en Diorama de la Cultura suplemento cultural de *Excélsior*, 27 de enero de 1974, p.14.
- , “Los demasiados críticos” en *El Nacional*, 2ª sec., 13 de abril de 1973, p. 11.
- , “Los grupos independientes” en *La Jornada*, 20 de septiembre de 1990.
- , “Los usos y abusos del debate en el teatro” en *El Nacional*, 2ª sec., 2 de junio de 1973, p. 5.
- Hayford, Justí, “Mitos, sueños y encuentros. Grupo Zopilote and Latino Chicago theater company” en *Reader*, 16 octubre de 1992.
- Hernández, Juan, “Martha Aguilar, al anunciar el festival de la especialidad en SLP. En condiciones paupérrimas el teatro independiente” en *Unomásuno*, 22 de noviembre de 1991, p. 28.
- Hernández E., M. Patricia, “Arte y política están unidos; Alberto Híjar” en *CLETA D.F.*, núm. 11, 9 de julio de 1978, pp. 4 y 5.
- , “CLETA tiene tomado por la violencia el foro abierto, dice Juan Garzón” en *CLETA D.F.*, núm. 10, 11 de junio de 1978, pp. 1-4.
- Hernández Montoya, Antonio, “2 funciones mensuales por elenco. Acuerdo entre Socicultur y grupos de teatro independiente” en *El Día*, mayo de 1989.
- , “Pertener a los grupos independientes no debe confundirse con marginalidad” en *El Día*, mayo de 1989.
- , “Sin renunciar a su autonomía. Grupos independientes dispuestos a participar en proyectos con el DDF” en *El Día*, 16 de marzo de 1989, p. 18.
- Herrero del Rello, José Antonio, “Teatro de grupo” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 10, febrero de 1986.
- Hijar Serrano, Alberto, (Compilador), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX México*, Juan Pablos, Conaculta, INBA, Cenidiap, 2007.
- Hijar, Alberto, “VI Encuentro Nacional de Teatro” en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 8 de abril de 1979.
- “Historia de los encuentros organizados por el CLETA (segunda y última parte)” en *El Chido*, núm. 25, 15 de abril de 1988, pp. 1 y 10.

- “Hizo nombramientos de tres de sus colaboradores el rector Guillermo Soberón” en *El Nacional*, 2ª sec., 1 de febrero de 1973, p. 12.
- “Homenaje a Neruda en Bellas Artes y Teatro Zócalo” en *Novedades*, 4ª sec., 5 de octubre de 1973, p. 1.
- “Hoy apertura Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano, agosto” en *La Prensa*, 5 de agosto de 1976.
- “Hoy comienza el festival de teatro de Manizales; México concursa con 4 obras” en *El Heraldillo de México*, sec. C, 3 de agosto de 1973, p. 18.
- “Hugo Gutiérrez Vega, nuevo director de la Casa del Lago” en *El Día*, 23 de diciembre de 1974, p. 15.
- Huerta, Jorge, “El teatro chicano contemporáneo: redefinir la revolución” [Sin datos], pp. 324-331. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Hurtado, María de la Luz y Ma. Elena Moreno, *El público del teatro independiente*, Santiago, Chile, CENECA, 1982.

## I

- Ibargoyen Islas, Saúl, *Los cuates de Candelita*, México, CLETA, [Sin datos]. (Serie obras de teatro. Teatro infantil).
- “Impugnan la agresión a Fernando de Ita” en *Unomásuno*, 10 de enero de 1990.
- “Inauguración del Centro Universitario de Teatro” en *El Día*, 30 de julio de 1974.
- “Inauguración del VI Encuentro Nacional de Teatro, en el CCC” en *El Sol de Sinaloa*, 8 de marzo de 1979.
- “Inaugurarán la muestra plástica Zopiloteando” en *El Heraldillo de San Luis Potosí*, 6 de junio de 1997.
- “Información sobre los grupos de México y Latinoamérica que participaron en el Quinto Festival de los Teatros Chicanos. Primer Encuentro Latinoamericano. Del 24 de junio al 7 de julio de 1974” en Boletín informativo. En fondo documental CLETA/CITRU.
- “Informe del desarrollo organizativo del III Encuentro Latinoamericano de Teatro del CLETA” en *El Chido*, núm. 38, 14 de septiembre de 1980, p. 5.
- Informe núm. 1 de CLETA-UNAM, documento interno de CLETA, septiembre de 1974. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- “Inició ayer el CLETA una nueva serie de actividades artísticas” en *El Día*, 18 de agosto de 1974, p. 18.
- “Injusta detención de un actor, se queja CLETA” en *Excelsior*, sec. B, 26 de agosto de 1974, p. 9.
- “Integrantes del Taller de Teatro Tecolote en ese futuro que inventamos” en *Excelsior*, 14 de marzo de 1985.

- “Integrarán grupos teatrales jóvenes de la universidad” en *Novedades*, 4ª sec., 20 de marzo de 1973, p. 2.
- “Internacional. Teatro del Ay Ay Ay España (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 16, 6 de enero de 1980, pp. 6 y 7.
- Issac, Jorge, “Noche de estreno. Búrlense de nuestros ilustres antepasados” en *El Universal*, 17 de junio de 1982.
- Ita, Fernando de, “Bajo nivel escénico del grupo CLETA en el estreno de *Los que van quedando en el camino*, de Aguirre” en *Unomásuno*, 24 de septiembre de 1978, p. 15.
- , “El correo ilustrado. Otro teatrero agredido” en *La Jornada*, 26 de enero de 1990, p. 2.
- , “El teatro debe educar y divertir para el cambio, dicen los integrantes de Zopilote” en *Unomásuno*, 5 de julio de 1982.
- , “El teatro popular debe surgir de la base, no de la cima social, tesis del VI Encuentro de CLETA. Presentaron más de 500 espectáculos en 15 días, en Culiacán, Sinaloa” en *La Jornada*, 26 de marzo de 1979.
- , “En agosto, festín cultural para el D.F. Un festival para recordar la época dorada del Cervantino” en *La Jornada*, 23 de julio de 1989, p. 26.
- , “En las ramas de teatro y pintura mural. Convoca el grupo Tecolote al premio Foro Isabelino” en *Unomásuno*, 31 de agosto de 1982, p. 21.
- , “Enrique Ballesté logra una excelente puesta en escena de Anastas o el origen de la Constitución” en *Unomásuno*, 11 de noviembre de 1978.
- , “Los caminos de Repertorio” en *Unomásuno*, 16 de junio de 1982.
- , “Otto Minera habla de sus experiencias. El teatro independiente se gasta en criticar al teatro burgués, sin convertirse en una opción real” en *Unomásuno*, 10 de febrero de 1983, p. 17.
- , “Sucios, malos y feos” en la *Revista Siempre!*, 1986.
- , “Un rostro para el teatro mexicano” en *Teatro mexicano contemporáneo*, dir. de la colec. Moisés Pérez Coterillo, España, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, 1991.

## J

- Jairo, Santa, “Colombia: Manizales, veinte años mirando al futuro” en *El Público*, núm. 62, noviembre de 1988, pp. 55-57.
- , “El teatro popular en Colombia. Un teatro comprometido” en *Actuemos*, núm. 26, abril-mayo-junio de 1990.

- Jiménez, Gustavo, “¿Una oportunidad para el teatro de la calle?” en *Galería*, núm. 3, marzo de 1986.
- “Joan Báez vendrá para participar el domingo en la Jornada Nacional de Solidaridad con Chile” en *Excélsior*, sec. A, 31 de octubre de 1973, p. 19.
- Johnson, Rodrigo, “Cuando el teatro está en la calle” en *Escénica*, núm. 4, marzo-abril de 1990, pp. 34-37.
- “Jorge González Teyssier, director del CCH Vallejo” en *El Chido*, núm. 58, 18 de noviembre de 1982, pp. 1, 4 y 5.
- “Jornada Cultural contra la dictadura de los Somoza” en *Excélsior*, sec. A, 24 de noviembre de 1974, p. 4.
- “Jornada de solidaridad con Chile, el domingo, en la Casa del Lago” en *Excélsior*, sec. C, 27 de octubre de 1973, p. 1.
- “Jornada de Solidaridad con la Resistencia Chilena” en *CLETA*, núm.1, 28 de octubre de 1973, pp. 2 y 3.
- “Jóvenes de Arte Dramático de la UNAM tomaron el Foro Isabelino” en *Excélsior*, sec. A, 26 de enero de 1973, p. 26.

## K

- Kendal, Francisco Kuy, integrante del grupo Examen-Tlatelolco, entrevista con Julio César López, 19 de marzo de 2004. En Fondo documental *CLETA/CITRU*.
- Koon, Krity, “¡Viva el arte popular!” en *Tía CLETA*, núm. 2, noviembre de 1988, pp. 39 y 40.
- Kosta, Leonardo, “Nuestro teatro” en Cuadernos para los trabajadores del teatro, UAS, núm. 2-3, enero-abril, 1980, pp. 5-8.
- Krause, Guillermo, “Los zopilotes zopilotean zopiloteando. Luchas y mitotes en el nuevo mundo” en *Así es*, núm. 158, octubre de 1985, p. 21.

## L

- “La exposición conmemora los 30 años de actividad teatral del grupo el Zopilote. zopiloteando, óleo, fotografía y dibujo” en *San Luis Hoy*, 13 de junio de 1997.
- “La UNAM formará actores y directores teatrales; el Centro Universitario de Teatro se muda a CU” en *El Heraldo de México*, sec. C, 7 de abril de 1973, p. 14.
- “La carpa de los rascuachis” en *Tía CLETA*, núm. 9, julio de 1974, pp. 8 y 9.
- “La Coordinadora de Grupos de Teatro protesta por la agresión contra de Ita” en *El Universal*, sec. Cultura, 10 de enero de 1990.

- “La crisis de valores del arte dramático es aparente. Luis Jimeno” en *El Universal*, 2ª sec., 31 de octubre de 1974, p. 7.
- “La historia de Miguel”, en Cuadernos para los Trabajadores del Teatro, núm. 4-5, mayo-julio, 1980, p. 15-60.
- “La hora de las palomitas. Vida y cultura” en Siglo 21, Guadalajara, Jal., 26 de agosto de 1992.
- “La Huelga, de Barbín, hoy, en el CLETA” en *Excélsior*, sec. C, 12 de octubre de 1974, p. 10.
- “La poesía de denuncia del escritor salvadoreño Tirso Canales lo ha llevado a la cárcel 14 veces” en *Excélsior*, sec. B, 24 de diciembre de 1973, p. 19.
- “La Prevención, de Brecht, hoy, en el Foro Isabelino” en *Excélsior*, sec. B, 5 de marzo de 1974, p. 6.
- “La tv es un trampolín para cualquier actor: Claudio Obregón” en *El Día*, 25 de junio de 1974, p. 20.
- “La UNAM pide a CLETA que deje el Foro Isabelino; además arrendó para otro grupo el Coyoacán” en *Excélsior*, sec. A, 25 de abril de 1973, p. 26.
- Laborie Elías, Alejandro, “Lanza campaña para recaudar fondos. Teatro Taller Tecolote, por la independencia económica”, en *El Día*, 29 de junio de 1994, p. 7.
- , “Primer Gran Festival de la Ciudad de México. Pácatelas, Saltimbanqui, Palo de Lluvia, entre otros grupos” en *La Afición*, 30 de julio de 1989, p. 15.
- Lara T., José, “El Centro Libre de Experimentación Teatral cuenta ya con 500 miembros. Reúne 26 grupos de teatro y en breve iniciará sus actividades” en *El Día*, 25 de febrero de 1973, p. 16.
- , “El teatro cuestiona los problemas, el pueblo da las soluciones: Cisneros. El coordinador del grupo Torquemada afirma que el teatro político es una necesidad en los países subdesarrollados” en *El Día*, 1 de septiembre de 1973, p. 16.
- , “No creo en teatro Peace and love, manifiesta Marta Verduzco” en *El Día*, 13 de marzo de 1973, p. 16.
- , “Revivirán en Tepozotlán la sombría figura de Torquemada. Anuncia Hugo Argüelles la integración del Teatro de Cámara Mexicano” en *El Día*, 20 de septiembre de 1973, p. 18.
- , “Willebaldo López: El festival de Manizales, un concurso de panfletos. En un marco poco edificante. Hasta Torquemada resultó reaccionaria” en *El Día*, 28 de agosto de 1973, p. 10.
- Latapí, Pablo, “Amnistía Internacional. Contra la tortura” en *Excélsior*, sec. A, 23 de marzo de 1974, pp. 7 y 8.
- “Las calaveras de Posada con grupo teatro Mascarones” en *Excélsior*, sec. E, 3 de noviembre de 1974, p. 11.

- “Las calaveras de Posada, el domingo, en Chapultepec” en *Excélsior*, sec. D, 3 de noviembre de 1973, p. 4.
- “Las cucarachas” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, pp. 10 y 11.
- “Las desventuras de Juan Diego” en *Macrópolis*, núm. 9, 7 mayo de 1992.
- “Las posadas que usted desconoce a lo CLETA” en *CLETA D.F.*, núm. 8, 27 de noviembre de 1977, p. 2.
- “Las respuestas de los quinceañeros (primera parte)” en *Nueva cultura*, 16 de mayo de 1982, pp. 6-8.
- “Las respuestas de los quinceañeros (segunda parte)” en *Nueva cultura*, 23 de mayo de 1982, pp. 6-8.
- Leal, Rine, “Colombia. Santiago y la memoria” en *Conjunto*, núm. 75, enero-marzo de 1988, pp. 93-95.
- Leo, “Con Clamor de la tierra, termina el festival de teatro estudiantil” en *El Nacional*, 2ª sec., 29 de marzo de 1973, p. 8.
- , “En este año se hizo buen teatro en México: Juan Antonio Llanes” en *El Nacional*, 2ª sec., 28 de diciembre de 1973, p. 16.
- , “Estrenaron en el Foro Isabelino La denuncia” en *El Nacional*, 2ª sec., 14 de julio de 1974, p. 15.
- , “Torquemada, obra teatral que enjuicia al régimen brasileño” en *El Nacional*, 2ª sec., 16 de junio de 1973, p. 8.
- Leo Gabriel, fundador del grupo Informe, entrevista con Julio César López, agosto de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- , “Presos políticos en Colombia. Un movimiento en la cárcel” en el CLETA, núm. 1, 28 de octubre de 1973, pp. 2, 3 y 5.
- León Diez, Lorenzo, “Actores, utileros y escenógrafos” en *El Universal*, 2ª sec., 11 de octubre de 1974, pp. 1-7.
- León S., Julio, “La carrera de Arte Dramático crea actores mediocres” en *Excélsior*, sec. .C, 31 de enero de 1973, p. 4.
- León, Lorenzo, “CLETA, dice Cisneros Luján, busca una expresión teatral que libere y concientice” en *El Universal*, 2ª sec., 29 de octubre de 1974.
- Lepenois, Gerard, “¿Arte o Arte de la Mercancía?” en *ADE*, núm. 31-32, septiembre de 1993, pp. 8-10.
- Leyva, Mariano director del grupo Mascarones, entrevista con Julio César López, marzo de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Leyva, Mariano, et al., “Cartas a *Siempre!*. Los chicanos son nuestros” en la *Revista Siempre!*, 10 de junio de 1970, p. 11.
- Lizalde, Enrique, “Consideraciones sobre el conflicto de los actores independientes en México. Suplemento” en *Escénica*, núm. 1, mayo de 1982, pp. I-XII.
- “Llamé a la UNAM y no me oyó” en *El Chido*, núm. 58, 18 de noviembre de 1982, pp. 3, 10 y 11.

- Llanero Solitito, "Nuevo director en Casa del Lago" en *CLETA D.F.*, núm. 13, 3 de septiembre de 1978, p. 3.
- Llarena, Virginia, "Apertura del Centro Universitario de Teatro" en *El Heraldo de México*, sec. D, 31 de julio de 1974, p. 8.
- "Llega hasta el mismo surco. El teatro orienta al campesino mexicano" en *Excélsior*, sec. A, 6 de noviembre de 1974, p. 30.
- "Lo que es y lo que parece ser la expulsión de los Mascarones" en *CLETA*, núm. 1, noviembre de 1975, pp. 3 y 4.
- "Lo que es y lo que parece ser la expulsión de los Mascarones" en *CLETA*, núm. 1, noviembre de 1975, pp. 3 y 4.
- Lobato, Imelda y Leslie Zelaya, *Abstracs de teatro. Resúmenes y bibliografía especializada*, México, INBA, CITRU, Escenología, 2 v., v. I (2ª edición 2001) y v. II (2002).
- López, Modesto, *Algunas reflexiones a causa del Segundo Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular organizado por CLETA*. Mimeografiado, 13 de octubre de 1976. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- López Moreno, Roberto, "Bienvenida 'azteca' al festival teatral chicano" en *La Prensa*, 25 de junio de 1974, pp. 22-35.
- , "Grafomanía. Zopilote" en *El Financiero*, 28 de mayo de 1992.
- López R., Waldo, et al., "Luchas y mitotes. Teatro" en *El Heraldo de Tijuana*, Baja California, sec. A, 2 febrero de 1985, p. 5.
- López Rojas. Estreno de Gas en los poros, en la Casa del Lago" en *El Día*, 17 de noviembre de 1973, p.14.
- López Ríos, Guillermo, "Luchas y mitotes en el nuevo mundo hoy" en *Noticias de Chiapas*, 26 de mayo de 1984.
- "Los cronistas forman su propia Unión e inventan nuevos premios teatrales" en *El Heraldo de México*, sec. C, 18 de marzo de 1973, p. 22.
- "Los debates sobre el festival. El chicano: una búsqueda de sus raíces culturales o el encuentro de la lucha de clases" en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 3-7.
- "Los debates sobre el festival. Hacia la unidad latinoamericana por el teatro" en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, pp. 3-4.
- "Los días contados. Coordinadora de Teatros, carta" en *El Financiero*, 27 de febrero de 1990.
- "Los estudiantes de teatro de la UNAM tendrán escenario" en *Excélsior*, julio de 1974.
- "Los grupos de CLETA-UNAM de México irán ahora a Caracas con otros de cinco países" en *El Heraldo de México*, sec. C, 22 de agosto de 1973, p.11.
- "Los huelguistas pedirán el cierre de las nuevas oficinas abiertas por la ANDA" en *El Día*, 19 de noviembre de 1974, p. 20.
- "Los Mascarones organizan un festival de música folklórica" en *El Diario*, Morelos, Cuernavaca, 29 de abril de 1976.

- “Los miembros del CLETA-UNAM insisten en presentarse en la Casa del Lago” en *El Día*, 18 de marzo de 1974, p. 2.
- “Los teatreros hablan” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 8, marzo de 1985.
- “Los teatreros hablan. Entrevista con Alfredo Martínez” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 4, enero de 1984.
- “Los topos” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, p. 10.
- “Los trabajadores de la cultura de las tres Américas buscan una unión en la práctica” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, pp. 3-4.
- “Los zumboncitos trabajan” en *CLETA D.F.*, núm. 10, 11 de junio de 1978, p. 6.
- “¡Los Zumbones al día!” en *El Diario del Istmo*, 16 de diciembre de 1981.
- “Lucha y represión en el teatro brasileño” en *Tía CLETA*, núm. 4, junio de 1974, pp. 9-11.
- Luján, Concepción, “Narran riqueza de la mitología maya” en *El Diario de Monterrey*, sec. C, 21 de febrero de 1985,
- Luzuriaga, Gerardo, “Donald H. Frischman, El nuevo teatro popular en México” en *Gestos*, núm. 13, abril de 1992, pp. 174-177.
- , “El proceso de creación teatral según el modelo de La Candelaria” en *Gestos*, núm. 2, noviembre de 1986, pp. 75-85.

## M

- M.V., “Acudir a nuestras raíces prehispánicas. Entrevista con Claudio Obregón” en *Conjunto*, núm. 50, octubre-diciembre de 1981, pp. 76-80.
- Mac Masters, Merry, “En San Luis Potosí. Zopilote festejó sus 25 años de teatro. Presentó Las desventuras de Juan Diego, que destacó por su ironía y humor” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 23 mayo de 1992, p. 15.
- , “Foro de cultura de la ARDF. Mayor apoyo piden habitantes de la ciudad” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 28 de febrero de 1990.
- , “La disciplina, factor fundamental en la sobrevivencia del grupo Zopilote” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 21 de septiembre de 1987.
- , “La escuela popular de arte, un logro de la unión de vecinos afectados en la Roma” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 25 de agosto de 1986.
- , “Teatro independiente en el Festival Ciudad de México” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 29 de julio de 1989.
- Maceda, Elda, “Grupo Zopilote. 25 años de hacer teatro independiente” en *El Universal*, 12 de mayo de 1992.
- , “La carpa de Soledad abrió los festejos del grupo Zopilote” en *El Universal*, 4 de mayo de 1997.

- , “Propuesta de grupos independientes. Ante las autoridades del DDF” en *El Universal*, 16 de marzo de 1989, pp. 1 y 5.
- , “Quince años del grupo Zumbón” en *El Universal*, 4 de noviembre de 1990.
- Magaña Esquivel, Antonio, “¿Auge o política del teatro en México?” en Revista Cultural de *El Universal*, 8 de abril de 1973, p. 13.
- , “El teatro. Argüelles plantea el juicio a Torquemada” en *Novedades*, 3ª sec., 28 de noviembre de 1973, p. 4.
- , “El teatro auge de los actores jóvenes: El cumpleaños de la tortuga y Cuarteto” en *Novedades*, 4ª sec., 14 de junio de 1974, p. 1.
- , “El teatro: estudiantes setentas” en Revista Cultural de *El Universal*, 15 de abril de 1973, p. 13.
- , “El teatro. Magnífico éxito del festival estudiantil” en *Novedades*, 4ª sec., 18 de abril de 1973, p. 1.
- , “El teatro. Quejío, protesta que es obvia y triste como espectáculo” en *Novedades*, 3ª sec., 6 de noviembre de 1973, p. 4.
- , “El teatro. Una reposición nada edificante”, en *Novedades*, 4ª sec., 3 de abril de 1973, p. 6.
- , “Los mejores momentos del teatro extranjero en México en 1972” en Revista Cultural de *El Universal*, 21 de enero de 1973, p. 11.
- , “Los mejores momentos del teatro mexicano en 1972”, en Revista Cultural de *El Universal*, 14 de enero de 1973, pp. 11 y 15.
- , “¿Por qué el teatro mexicano no va más a festivales?” en Revista Cultural de *El Universal*, 9 de septiembre de 1973, p. 10.
- , “Presente indicativo del teatro en México” en Revista Cultural de *El Universal*, 24 de junio de 1973, pp. 10 y 15.
- , “¿Será concurso de crítica o de elogios?” en Revista Mexicana de Cultura suplemento dominical de *El Nacional*, 13 de mayo de 1973.
- , “Torquemada irá a Manizales” en Revista Mexicana de Cultura, suplemento dominical de *El Nacional*, 29 de julio de 1973, p. 7.
- Magdaleno, Víctor, “Más de cien ponencias y dispersión de puntos de vista. Concluyó el foro de consulta sobre cultura de la Asamblea de Representantes del Distrito Federal” en *El Día*, 28 de febrero de 1990, p. 20.
- Malvido, Adriana, “Protestas contra el tono oficialista de la reunión. La complacencia marcó el fin de la consulta sobre cultura” en *La Jornada*, sec. cultura, 28 de febrero de 1990, p. 36.
- “Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, pp. 5 y 6.
- “Mañana comienza el VI Encuentro Nacional de Teatro en Sinaloa” en *El Sol de Sinaloa*, 10 de marzo de 1979.

- María Idalia, "El Teatro puede ser un milagro, siempre y cuando sea un milagro colectivo" en *Excélsior*, sec. B, 16 de enero de 1973, pp. 1 y 2.
- , "Fantoche a la media noche, en función especial y con coloquio" en *Excélsior*, sec. B, 16 de marzo de 1973, p. 2.
- , "Trabajo de investigación para una pieza de Solórzano" en *Excélsior*, sec. B, 26 de mayo de 1974, pp. 1-4.
- Marín de González, Nidia, "Unidad Artística y Cultural del Bosque 80 intelectuales pedirán hoy la destitución de Villarreal Rodríguez" en *El Universal*, 8 de febrero de 1973, pp. 1-10.
- "Mario Orozco y el CLETA" en *El Día*, 29 de octubre de 1974, p. 16.
- Marisol, "Un domingo con los Mascarones" en *Novedades*, 3ª sec., 18 de diciembre de 1973, p. 12.
- Martínez, Alegría, "Habrá diversidad de estilos: Ignacio Betancourt. 23 grupos independientes, en el Gran Festival Ciudad de México" en *Unomásuno*, 29 de julio de 1989, p. 24.
- Martínez, Juan Manuel, "Grupo Zumbón en Anastas. Caracterización del personaje: primera preocupación" en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, pp. 1-2.
- , "Lógica de una represión" en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, pp. 1-3.
- , "Todo teatro es experimental: Carlos Ancira" en *CLETA D.F.*, núm. 13, 3 septiembre de 1978, pp. 4 y 5.
- Martínez, Néstor Agúndez, "Teatro: ¿Por qué el sapo no puede correr...?" en BCS, La Paz, BCS., 29 de marzo de 1985.
- Martínez Marín, Antonio, "Festival teatral de Manizales: se discuten las obras, se comentan las dificultades políticas" en *El Heraldo de México*, 9 de agosto de 1973, p. 14.
- Martínez Morales, Manuel, "Zopilote" en *Diario Xalapa*, 20 de julio de 1984.
- Martínez Pérez, Enrique, "CLETA UAS. Tanto va el cántaro al agua hasta que se institucionaliza" en *Universitario*, núm. 10, 15 de mayo de 1979, pp. 8 y 9.
- Martínez Rentería, Carlos, "La difusión de la cultura en el D.F. es impuesta: Gregorio Cruz" en *El Universal*, 28 de febrero de 1990, p. 1-5.
- , "Tuvieron mucho éxito. El grupo Zopilote actuó en Chicago" en *El Universal*, 22 de noviembre de 1992, pp. 1-3.
- Martínez Tamayo, María Elena, "Teatro 1976" en *Tramoya*, núm. 5, 1976, pp. 31-37.
- "Más de mil teatristas en el encuentro de Xalapa" [Sin datos], julio de 1984. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- "Mascarones, catorce años en la resistencia, por un teatro popular y de liberación". [Sin dato], 1981. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- "Mascarones" en *Tía CLETA*, núm. 3, junio de 1974, p. 7.

- Matadamas J., Ma. Elena, "El Zopilote al ataque. Los damnificados de la Roma se organizan culturalmente" en *El Universal*, secc. cultura, 29 de julio de 1986.
- , "Grupo Zumbón: un teatro auténticamente infantil" en *El Universal*, secc. cultura, 10 de noviembre 1986, p. 5.
- , "Nos pagan en abonos. Los artistas de Socicultur se quejan" en *El Universal*, 9 de octubre de 1989, pp. 1-5.
- , "Que nos dejen trabajar y no hay bronca: manifiesta el Taller Teatro Tecolote" en *El Universal*, secc. cultura, 15 de septiembre de 1987, p. 6.
- Matadamas, Maceda y Martínez, "Cargo y descargo. La cultura del D.F. y la Coordinadora de Teatros de Grupo" en *El Universal*, sec. cultura, 27 de febrero de 1990.
- Matus, Macario, "Es necesario luchar por un teatro que forme conciencia. El coordinador del teatro Zócalo, en contra de los espectáculos para hacer la digestión; concluyó el festival de teatro estudiantil" en *El Día*, 17 de abril de 1973, p. 16.
- Matute, Estela, "La imaginación de Héctor Mendoza" en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 11 de agosto de 1974, p.11.
- Maya, Juan Antonio, "Aseguran participantes del PGFCM. Es necesario que el público vea el teatro de grupos independientes" en *El Día*, 10 de agosto de 1989.
- Medina F., Fernando, "¡Qué tipo de actor hay que formar!" en *Tía CLETA*, núm. 2, noviembre de 1988, pp. 7-9.
- Mejía, Luz María, "Resarcirán daños al grupo Zumbón" en *Metrópoli*, 15 de agosto de 1989.
- Meléndez, Jorge, "En el teatro. La crítica critica" en *El Nacional*, 2ª sec., 8 de febrero de 1973, p. 5.
- , "Mesa redonda. Problemas del teatro en México" en *El Nacional*, 2ª sec., 30 de mayo de 1974, p. 15.
- , "Problemas del teatro. Hablan los actores" en *El Nacional*, 2ª sec., 8 de junio de 1974, p. 15.
- Melo, Juan Vicente, "México: no quisiera poner el panorama peor" en *Conjunto*, núm. 7, año 3, 1971, pp. 17-20.
- Mendoza López, Margarita, "Apuntes sobre el financiamiento y costos de la producción teatral en la ciudad de México durante el año de 1976" en *Latin American Theatre Review*, núm. 11/1, fall, 1977, pp. 65-73.
- , Daniel Salazar, et. al., *Teatro mexicano del siglo XX: catálogo de obras teatrales 1900-1986*, México, IMSS, 1987, 6 v.
- , "Torquemada, cambalache, tiradentes" en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 20 de mayo de 1973, p. 14.
- "México participará en el Festival Internacional de Teatro en Caracas" en *El Heraldo de México*, sec. C, 28 de agosto de 1973, p. 5.
- "México participará en un festival mundial de teatro" en *El Nacional*, 2ª sec., 22 de agosto de 1973, p. 16.

- “México presentará Fantoche en el certamen de Caracas” en *Novedades*, 4ª sec., 22 de agosto de 1973, p. 1.
- Miaja, Teresa, “Los Flores Guerra” en *Revista Mexicana de Cultura* suplemento de *El Nacional*, 16 de febrero de 1986.
- Mikey, Fanny, “Homenaje a Carlos Giménez. Hermanados en la pasión y la fiesta del teatro” en *Gestus*, núm. 5, diciembre de 1993, pp. 25-27.
- Miller, Nina, “Encuentro de teatristas latinoamericanos. La Habana” en *Latin American Theatre Review*, núm.15/1, p. 85.
- “Mínimo quiere saber, se estrena en CLETA” en *Excélsior*, sec. B, 29 de octubre de 1974, p. 5.
- “Mitin frente a Gobernación para pedir que se busque a Luis Cisneros” en *Excélsior*, 22 de mayo de 1976.
- “Mítines en la UNAM”, en *El Universal*, 28 de enero de 1973, p.1.
- Molina, Javier, “Piden acuerdos. Grupos independientes proponen al DDF proyecto sociocultural” en *La Jornada*, 16 de marzo de 1989.
- Monasterios, Rubén, “Homenaje a Carlos Giménez. Rajatabla. La estética del poder” en *Gestus*, núm. 5, diciembre de 1993, pp. 27-37.
- Moncada Galán, Raúl, “El libro de teatro. El teatro de Carlos Solórzano” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 15 de diciembre de 1974, p. VIII.
- Moncada, Luis Mario, “Cámara lenta. Teatro Matlatzincas y Mitote” en *Correo Escénico*, núm. 8-9, septiembre-octubre de 1990, p. 28.
- , *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Escenología, 2007.
- Monleón, José, “Creación colectiva la pasión de los setenta” en *La Escena latinoamericana*, núm. 4, mayo de 1990, pp. 1-10.
- , “Reflexiones sobre la marginalidad” en *Primer acto*, núm. 276, noviembre-diciembre de 1998, pp. 6-9.
- , “Teatro colectivo” en *Primer acto*, núm. 161, octubre de 1973, pp. 15-19.
- Mora, Juan Miguel de, “Butaca 13. V Festival de Teatro Chicano” en *El Heraldo de México*, sec. C, 9 de junio de 1974, p. 9.
- , “Butaca 13. Bertold Brecht al estilo San Francisco” en *El Heraldo de México*, sec. D, 28 de junio de 1974, p. 7.
- , “Butaca 13. Búfalo Bill en Credulilandia” en *El Heraldo de México*, sec. C, 4 de julio de 1974, p. 2.
- , “Butaca 13. Collage latinoamericano y una madre mexicana” en *El Heraldo de México*, sec. D, 5 de julio de 1974, p. 6.
- , “Butaca 13. Crucificado” en *El Heraldo de México*, sec. C, 25 de mayo de 1974, p. 5.

- , “Butaca 13. ¿Dictadura paternalista?” en *El Heraldo de México*, sec. C, 15 de febrero de 1974, p. 5.
- , “Butaca 13. El Departamento de Teatro de la UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. C, 16 de mayo de 1973, p. 6.
- , “Butaca 13. El gran circo” en *El Heraldo de México*, sec. C, 12 de febrero de 1974, p. 6.
- , “Butaca 13. El gran circo” en *El Heraldo de México*, 25 de enero de 1974.
- , “Butaca 13. El grupo Examen en el CLETA-UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. C, 9 de mayo de 1973, p. 12.
- , “Butaca 13. El teatro universitario de Costa Rica” en *El Heraldo de México*, sec. D, 29 de junio de 1974, p. 2.
- , “Butaca 13. En CLETA-UNAM: Antipastorela” en *El Heraldo de México*, sec. D, 19 de diciembre de 1973, p. 19.
- , “Butaca 13” en *El Heraldo de México*, 1979.
- , “Butaca 13. Encuentro teatral en CLETA-UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. C, 12 de enero de 1974, p. 3.
- , “Butaca 13. Fantoche” en *El Heraldo de México*, jueves 18 de enero de 1973, p. 8.
- , “Butaca 13. Festival de CLETA-UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. D, 18 de enero de 1974, p. 5.
- , “Butaca 13. Guadalupe” en *El Heraldo de México*, sec. D, 7 de julio de 1974, p. 8.
- , “Butaca 13. Guaraguao” en *El Heraldo de México*, sec. D, 27 de febrero de 1974”, p. 5.
- , “Butaca 13. La denuncia” en *El Heraldo de México*, 13 de julio de 1974.
- , “Butaca 13. La hormiga” en *El Heraldo de México*, sec. C, 5 de marzo de 1974, p. 6.
- , “Butaca 13. La huelga” en *El Heraldo de México*, sec. D, 11 de octubre de 1974, p. 6.
- , “Butaca 13. La otra cara de El Álamo” en *El Heraldo de México*, sec. C, 1 de julio de 1974, p. 2.
- , “Butaca 13. La pancarta” en *El Heraldo de México*, sec. C, 28 de febrero de 1974, p. 11.
- , “Butaca 13. La vaca blanca” en *El Heraldo de México*, sec. C, 9 de julio de 1974, p. 4.
- , “Butaca 13. Nosotros los comunes” en *El Heraldo de México*, sec. C, 17 de julio de 1974, p. 12.

- , “Butaca 13. Paraguay y la forma” en *El Heraldo de México*, sec. D, 26 de junio de 1974, p. 7.
- , “Butaca 13. Ratas y rateros” en *El Heraldo de México*, sec. C, 16 de agosto de 1974, p. 3.
- , “Butaca 13. Sebastián sale de compras” en *El Heraldo de México*, sec. C, 8 de julio de 1974, p. 9.
- , “Butaca 13. Sun ra” en *El Heraldo de México*, sec. C, 13 de marzo de 1974, p. 7.
- , “Butaca 13. Teatro Consciente y Teatro Campesino” en *El Heraldo de México*, sec. C, 3 de julio de 1974, p. 13.
- , “Butaca 13. Teatro de la Universidad de Zulia” en *El Heraldo de México*, sec. C, 2 de julio de 1974, p. 6.
- , “Butaca 13. Teatro Mestizo” en *El Heraldo de México*, sec. C, 27 de junio de 1974, p. 6.
- , “Butaca 13. Torquemada” en *El Heraldo de México*, sec. C, 20 de mayo de 1973, p. 25.
- , “Butaca 13. Una muerte y una ejecución” en *El Heraldo de México*, sec. C, 30 de junio de 1974, p. 7.
- , “Butaca 13. Traición” en *El Heraldo de México*, 5 marzo de 1977.
- Morales Martínez, Manuel, “Zopilote” en *Diario Xalapa*, 20 de julio de 1984.
- “Movimiento cultural al servicio del pueblo” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, pp. 16 y 17.
- Moyano Ortiz, Juan Carlos, “Colombia. Aproximación a la calle como ámbito escénico y escenario abierto” en *Conjunto*, núm. 61-62, julio-diciembre de 1984, pp. 72-83.
- , “Colombia. La circunstancia estética del teatro callejero”, en *Conjunto*, núm. 69, julio-septiembre de 1986, pp. 2-10.
- Muguercia, Magali, “¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano?” en *Conjunto*, núm. 73, julio-septiembre de 1987, pp. 15-28.
- Murillo, Rafael, “Teatro y cultura nacional” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, pp. 18 y 19.
- Musacchio, Humberto, “En el teatro Zócalo ¿Esperando a Godot o al público?” en *El Nacional*, 2ª sec., 16 de mayo de 1973, p. 11.
- , “¿Final del divismo? Los artistas, trabajadores de la cultura” en *El Nacional*, 2ª sec., 24 de marzo de 1973, p. 5.
- , “Habla la organizadora. Festival Nacional de Teatro Estudiantil” en *El Nacional*, 2ª sec., 29 de marzo de 1973, p.11.
- , “Primer Encuentro Nacional de Teatro” en *El Nacional*, 2ª sec., 11 de enero de 1974, p. 13.

## N

- “Nancy Cárdenas apoya a ‘la guerrilla cultural’ de los estudiantes de Arte Dramático de la UNAM” en *El Herald de México*, 5 de febrero de 1973, pp. 5 y 6.
- Navarro Sada, Francisco, “La promoción teatral comunitaria en México” en *Latin American Theatre Review*, fall de 1992, pp. 153-155.
- Nieto Pérez, Mercedes, integrante de CLETA, entrevista con Julio César López, junio de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- ¡No a la censura! (VI Encuentro Nacional de Teatro) [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “No hay quinto malo” en *CLETA D.F.*, núm. 9, 25 de diciembre de 1977, p. 2.
- “Nuestra escuela (II). Desde Perú, el Teatro Universitario de Trujillo” en CLETA, núm. 4, 15 de diciembre de 1975, p. 3.
- “Nuestra escuela: teatro en la calle (I). Las escuelas de Arte Dramático” en CLETA, núm. 3, 1 de diciembre de 1975, p. 6.
- “Nuestros grupos. Los desmadrosos, un arte de barriada” en CLETA, núm. 3, 1 de diciembre de 1975, p. 2.
- “Nuestros grupos. Misterio Bufo, Maiakovski y el grupo Zumbón” en CLETA, núm. 1, noviembre de 1975, pp. 2-4.
- “Nuestros grupos. Reflexiones de zumboncitos” en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, p. 8.
- “Nuestros grupos. Zopilotes en Bellas Artes” en CLETA, núm. 2, 15 de noviembre de 1975, pp. 2-4.
- “Nueva cita para los niños. Por qué el sapo no puede correr, magnífica obra que se presenta hoy” en *La Opinión*, Minatitlán, Ver., 29 de agosto de 1984.
- “Nuevo director de la Casa del Lago” en *EL Día*, 10 de diciembre de 1974, p. 20.
- “Número especial de evaluación y proyectos” en *El Chido*, núm. 44, 4 de enero de 1981, pp. 1-10.
- “Numerosa representación de México en el festival de Manizales” en *El Herald de México*, sec. C, 18 de julio de 1973, p. 13

## O

- “Objetivos de CLETA” en *El Universal*, 4ª sec., 7 de septiembre de 1973.
- Obregón, Rodolfo, “Política teatral en México” en *Repertorio*, núm. 27, septiembre de 1993, p. 10-12.
- Ocaño, Manuel, “Nacho Betancourt, del conjunto Zopilote. La política, pretexto para ocultar la incapacidad de hacer buen teatro” en *Unomásuno*, 16 de enero de 1983.

- Oddets, Clifford, *Esperando al zurdo*, México, Colectivo editorial Vargas Arroyo, 2001.
- “Oficio de las autoridades de la UNAM donde dan respuesta sobre el alquiler de un nuevo teatro” en *El Chido*, núm. 24, 2 de marzo de 1980, p. 13.
- “Oficio No. A-6 al C. Gilberto Rendón, coordinador del VI Encuentro Nacional de Teatro” [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Olmos, José Gil, “Socicultur y los Cuentos chinos del Zumbón” en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 14 de agosto de 1989.
- “Opina Jaime Puga. Es imposible hacer teatro sin preparación profesional” en *El Día*, 29 de mayo de 1973, p.16.
- Ordaz, Luis, “Autores del ‘nuevo realismo’ de los años ’60 a lo largo de las tres últimas décadas” en *Latin American Theatre Review*, núm. 24/ 2, p. 41.
- “Osorio. El nuevo teatro colombiano es eminentemente político” en *El Día*, 27 de agosto de 1974, p.15.

## P

- P. A., “Carlos Giménez. Caracas” en *Primer acto*, núm. 248, marzo-abril de 1993, p.134.
- Parra, Marta, “Entrevista con Gloria Contreras. Debemos reintegrar la danza en México” en el CLETA, núm. 1, 28 de octubre de 1973, pp. 1-4.
- “Participan destacados artistas a nivel nacional y creadores potosinos. Zopiloteando, plástica en el Teatro de la Paz” en *San Luis Hoy*, 31 de mayo de 1997.
- Partida Tayzan, Amando, “Aspectos formales en la escritura dramática mexicana” en *Latin American Theatre Review*, núm. 31/1, fall de 1997, pp. 91-97.
- , “El teatro de creación colectiva en Latinoamérica” en *Escénica*, núm. 11, octubre de 1985, pp. 14-18.
- , “El teatro. Foros independientes 1983/II” [Sin datos], 22 de enero de 1984. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Patricio Gilbert, “Ofensiva Teatral. Teatro para todos” en *El Nacional*, 8 de agosto de 1974.
- Peña, Mauricio, “Dos actores se niegan a ser aspirantes a los premios de los improvisados críticos teatrales. Claudio Obregón y Teresa Selma” en *El Heraldo de México*, sec. C, 15 de marzo de 1973, p. 9.
- , “El gran circo de los hermanos Gandalla 2 desenmascara nueva realidad cotidiana” en *El Heraldo de México*, sec. C, 3 de julio de 1974, p.10.
- , “En tela de juicio la formulación de las ternas para premios teatrales 1972” en *El Heraldo de México*, sec. C, 12 de marzo de 1973, p. 9.

- , “Héctor Azar renunció a sus cargos teatrales, presionado por los estudiantes de Arte Dramático de la UNAM” en *El Heraldo de México*, sec. C., 3 de febrero de 1973, p. 9.
- , “Los de la obra Fantoche protestan por los malos tratos de Héctor Azar” en *El Heraldo de México*, sec. C, 21 de enero de 1973, pp. 21 y 22.
- Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*, 2 vols. México, Grupo editorial gaceta, 1993.
- Peralta, Braulio, “Zacatecas. Presentó dos obras el grupo teatral Tres, en una actuación al margen del V Coloquio” en *Unomásuno*, 21 de octubre de 1981.
- Peraza D., Francisco, “El Debate aplaude (VI Encuentro Nacional de Teatro)” en *El Debate*, 7 de marzo de 1979.
- Perete, Ricardo, “Inversión total \$27,534.00. En junio la IV Temporada de Teatro y en julio la Cruzada Nacional” en *Excélsior*, sec. C, 26 de mayo de 1975, p. 8.
- Pereyra, Guadalupe, “25 años de actividad de Zopilote” en *El Nacional*, sec. Espectáculos, 14 de mayo de 1992, p. 15.
- , “Con ayuda del Estado. Se organizan los independientes” en *Esto*, 16 de marzo de 1989, pp. 16 y 32.
- , “Festival teatro mexicano en SLP” en *El Nacional*, sec. Cultura, 22 de noviembre de 1991.
- Pérez Coterillo, Moisés, “10 críticos latinoamericanos hablan para *Primer acto*” en *Primer acto*, núm. 161, octubre de 1973, pp. 30-44.
- , “Con Albert Boadella. Entrevista: Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro” en *Pipirijaina*, núm. 21, marzo de 1982, pp. 28-37.
- , “Con Carlos Jiménez” en *Pipirijaina*, núm.19-20, octubre de 1981, pp. 51-54.
- , “Crónica del festival de Manizales” en *Primer acto*, núm. 161, octubre de 1973, pp. 20-29.
- , (Dir. De la colec.), *Encuentro de dos mundos. Teatro mexicano contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- , “Guillermo Heras. El estilo de los independientes” en *El Público*, núm. 4, enero de 1984, pp. 10-12.
- Pérez Hinojosa, Mauricio, “Hamlet, con el Sary Teatr., dirigida por Wajda. Brillante inauguración del Primer Gran Festival de la Ciudad de México, anoche” en *El Día*, 29 de julio de 1989, p. 21.
- “Pero sigo siendo el rey del grupo Saltimbanqui (primera parte)” en *El Chido*, núm. 19, 27 de enero de 1980, pp. 6-9.
- “Pero sigo siendo el rey del grupo Saltimbanqui (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 20, 3 de febrero de 1980, pp. 6-10.

- Petrich, Blanche, "Los Mascarones. Diez años de teatro popular" en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 24 de marzo de 1974, pp. 10 y 11.
- "Piden clausura de El Zopilote" en *El Heraldo de San Luis Potosí*, 24 abril de 1975.
- "Piden la destitución de Azar como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM" en *El Nacional*, 2ª sec., 26 de enero de 1973, p. 8.
- Pineda Baltazar, Miguel Ángel, "A que se llama teatro independiente (primera parte)" en *El Día*, 7 de enero de 1987, p. 19.
- , "Autor y director de Los Flores Guerra. Con este montaje queremos demostrar que también podemos hacer trabajo de sala: Enrique Ballesté (primera parte)" en *El Día*, 6 de diciembre de 1985.
- , "Carlos Giménez. Independencia a Rajatabla" en *Temas de Teatro*, México, CNCA, 1995, p. 110 (Colección periodismo cultural).
- , "CLETA 15 años: los saldos" en *Temas de Teatro*, México, CNCA, 1995, p. 189 (Colección periodismo cultural).
- , "CLETA: entre el amateurismo y la militancia" en *Encuentro de dos mundos. Teatro mexicano contemporáneo*, dir. de la colec. Moisés Pérez Coterillo, España, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- , "CLETA: entre el amateurismo y la militancia" en *Gala Teatral*, núm. 2, marzo-abril de 1993, pp. 96-99.
- , "CLETA: movimiento cultural con una tendencia política definida. Las connotaciones clasistas en los parámetros de calidad teatral (primera parte)" en *El Día*, 9 de diciembre de 1983.
- , "Desde México. De polémica y asombros. II Gran Festival Ciudad de México" en *Conjunto*, núm. 84, julio-septiembre de 1990, pp. 124 y 125.
- , "Enrique Cisneros: Nosotros no queremos ir a la vanguardia de nada, pugnamos por el panfleto bien hecho" en *El Día*, 10 de diciembre de 1983.
- , "Investigador y sindicalista que estudia el teatro popular mexicano. Hay una problemática común entre el teatro mexicano independiente y el chicano: Frischmann" en *El Día*, 1 de agosto de 1986.
- , "La VII, una muestra sin demagogia" en *El Día*, julio de 1984.
- , "La Candelaria. Nosotros quisiéramos tener un subsidio que nos permita a todos vivir del teatro. Entrevista con Santiago García (primera parte)" en *El Día*, 16 de noviembre de 1983.
- , "Los Flores Guerra no es la manifestación de un estatismo sino de una crisis: Enrique Ballesté (última parte)" en *El Día*, 7 de diciembre de 1985.
- , "Notas. 1975-1985: Las puestas más representativas (México)" en *La Escena latinoamericana*, núm. 2, agosto de 1989, pp. 94 y 95.
- , "Teatro independiente. Dime para quien actúas y te diré cuál es tu independencia (última parte)" en *El Día*, 8 de enero de 1987, p. 17.

- \_\_\_\_\_, Temas de teatro. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de la Unidad de Comunicación Social, 1995.
- \_\_\_\_\_, "II Gran Festival Ciudad de México: de polémicas y asombros" en *El público*, núm. 81, p. 106.
- \_\_\_\_\_, "VII Muestra Nacional de Teatro. Pandemónium, Andrómana, teatro de revista yucateco y el grupo Zopilote, en una jornada de alto nivel" en *El Día*, 17 de julio de 1984.
- Pintos, Eladio, "En el Foro Isabelino. Calatayud" en *El Nacional*, 2ª sec., 12 de mayo de 1973, p. 5.
- \_\_\_\_\_, "Gloria Contreras y Claudio Obregón. Neruda es Chile" en *El Nacional*, 2ª sec., 3 de noviembre de 1973, p. 11.
- \_\_\_\_\_, "Un día del niño singular" en *El Nacional*, 2ª sec., 3 de mayo de 1973, p. 5.
- Piña, Juan Andrés, "Chile. Modos y temas del teatro chileno: la voz de los ochenta" en *Conjunto*, núm. 89, octubre-diciembre de 1991, pp. 28-32.
- "Política, teatro y proyección social" en *Tía CLETA*, núm.7, julio de 1974, pp. 3-5.
- "Ponencia presentada por los Chidos a la IV Reunión Nacional de Trabajadores de la Cultura" en *El Chido*, núm. 55, julio-agosto de 1982, pp. 4 y 5.
- "¿Por qué el Sapo no puede correr?, función dedicada para todos los niños" en *El Sol de San Luis*, 1 de diciembre de 1991.
- "¿Por qué hacemos el noventario" en *El Chido*, núm. 60, abril de 1984, p. 5.
- "¿Premio al panfleto?" en *CLETA D.F.*, núm. 4, 7 de agosto de 1977, p. 2.
- "Presentación de Anastas o El origen de la constitución" en *El Heraldo de México*, 15 de enero de 1979.
- "Presentaciones gratuitas del Taller Coreográfico de la UNAM" en *El Día*, 12 de abril de 1973, p. 22.
- "Press Clippings. I Festival de Teatro Popular Latinoamericano comienza el 5 en NY con grupos de 7 naciones" en *La Prensa*, 2 de agosto de 1976.
- "Primer Encuentro Nacional de Teatro Libre, desde hoy" en *Excélsior*, sec. B, 16 de enero de 1974, p. 11.
- "Primer Encuentro Nacional por un Teatro Libre y para la Liberación" en *CLETA*, núm. 1, 28 de octubre de 1973, p. 6.
- "Primer Manifiesto del CLETA" en *El Chido*, núm. 20, 3 de febrero de 1980, pp. 10 y 12.
- "Primer Manifiesto. CLETA-UNAM: El teatro como práctica de la libertad" en *CLETA*, núm. 1, 28 de octubre de 1973, p. 3.
- "Principia mañana el festival de los teatros chicanos" en *El Nacional*, 2ªsec., 23 de junio de 1974, p.16.
- "Problemas del teatro popular (II)" en *CLETA D.F.*, núm. 13, 3 septiembre de 1978, p. 5.

- “Problemas del teatro popular (III) Escritos de Domingo Piga. El teatro pertenece al pueblo” en *CLETA D.F.*, núm. 14, 1 de octubre de 1978, p. 5.
- Programa de Theatre et luttres culturelles Nancy 10 au 14 mai 1972. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- “Programación del VI Encuentro Nacional de Teatro. Jueves” [Sin datos], 15 de marzo de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Programación del VI Encuentro Nacional de Teatro. Martes” [Sin datos], 13 de marzo de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Programación del VI Encuentro Nacional de Teatro. Miércoles” [Sin datos], 14 de marzo de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Programación del VI Encuentro Nacional de Teatro” [Sin datos], 16 de marzo de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Promete García Cantú. Pronto se solucionará el problema del Departamento de Teatro de la UNAM” en *El Día*, 4 de febrero de 1973, p. 14.
- “Protesta CLETA porque no permiten entrar a actores extranjeros” en *Excélsior*, sec. B, 23 de diciembre de 1973, p. 19.
- “Protestan contra un local de corrupción llamado Zopilote” [Sin datos], abril de 1975. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Protestan por la agresión a Fernando de Ita” en *La Jornada*, 11 de enero de 1990, p. 2.
- “Próxima jornada cultural de la organización ‘Amnistía Internacional’, con CLETA-UNAM” en *Excélsior*, sec. B, 16 de marzo de 1974, p. 9.

## Q

- “¿Qué pasa con el plantón de la dignidad y resistencia en Casa del Lago?” en *El Chido*, núm. 25, 15 de abril de 1988, p. 8.
- “Qué pasó en el Foro Abierto de la Casa del Lago” en *El Chido*, núm. 60, abril de 1984, p. 6.
- “¿Qué somos los Chidos?” en *El Chido*, núm. 50, agosto de 1981, pp. 1-12.
- “Queja de artistas teatrales contra el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM” en *El Día*, 16 de marzo de 1973, p. 3.
- Quemain, Miguel Ángel, “Los Flores Guerra, una respuesta artística a la situación política: Enrique Ballesté” en *Unomásuno*, 27 de enero de 1986, p. 2.
- “Quetzalcóatl” en *Tía CLETA*, núm.1, junio de 1974, p. 19.
- “Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano” en *Tía CLETA*, núm. 1, junio de 1974, pp. 3 y 4.
- “Quinto Festival de los teatros chicanos en Teotihuacan, pronto”, En *Excélsior*, sec. B, 11 de mayo de 1974, p. 9.

Quití, “Estrellas juveniles. Vida y obra de Dalomismo” en *Diario de la Tarde*, 2 de julio de 1969.

## R

Rabell, Malkah, “Carbajal: El teatro de protesta está a veces tan mal hecho que resulta contraproducente” en *El Día*, 27 de julio de 1974, p. 8.

—————, “CLETA y Teatro de la UNAM: del relajó a la disciplina” en *El Día*, 27 de mayo de 1974, p. 14.

—————, “Comentando un año de actividad teatral: 1979” en *Danza y Teatro*, núm.19, febrero de 1980, pp. 25-28.

—————, “Cultura de hoy. El fanteohe: ambieioso desde el espeetáulo” en *El Día*, p. 13, 23 de enero de 1973.

—————, “Desde la ANDA. En torno al Teatro Popular de México” en *El Día*, 24 de enero de 1973, p. 11.

—————, “El teatro en México 1974. El fraeaso de la eomia mueial” en *El Día*, 16 de dieiembre de 1974, p. 10.

—————, “Espeetáulos. Teatro III ¿A quiénes premiar?” en *El Día*, 17 de dieiembre de 1973, p. 14.

—————, “Héetor Bonilla: No hay que hacer euentas alegres: el teatro meieiano debe su auge a la tv” en *El Día*, 28 de oeetubre de 1974, p. 18.

—————, “Premios de la Asoeiación de Críieos de Teatro. Distineión espeial a Rafael López Miarnau” en *El Día*, 21 de dieiembre de 1974, p. 18.

—————, “Se han ereado 65 grupos de teatro ehieano en E.U. En el Foro Isabelino se eseneifan 3 obras representativas” en *El Día*, 13 de agosto de 1973, p. 14.

—————, “Teatro meieiano 1974. Tres obras abrieron posibilidades a la nueva dramaturgia naeional” en *El Día*, 17 de dieiembre de 1974, p. 18.

—————, “Teatro. Temporada Independiente 1973” en *El Día*, 14 de dieiembre de 1973, p. 18.

—————, “Vine, vi y mejor me fui, en el festival de Manizales. Estreno de la nueva obra de Willebaldo López” en *El Día*, 16 de julio de 1973, p. 18.

—————, Decenio de teatro 1975-1985, México, *El Día*, 1986.

Ramírez Hernández, Carlos, “La cultura es una dádiva obligatoria de un gobierno para su pueblo” en *El Heraldo de México*, sec. A, 12 de marzo de 1973, p. 3.

Ramírez, Fermín, “Afirma la directora del grupo Novísimo, Pilar Souza. Desdeñados los grupos independientes de teatro en el Festival Ciudad de México” en *Unomásuno*, 10 de agosto de 1989.

- Ramírez, Fermín y Jorge Luis Espinosa, “Denuncian ponentes no oficiales. En el foro de consulta sobre cultura de la ARDF, muchos participan sólo por cumplir” en *Unomásuno*, 28 de febrero de 1990, p. 27.
- Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940-1950*, México, Planeta, 1990.
- , *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970-1982*, México, Planeta, 1992.
- , *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982-1994*, México, Planeta, 2001.
- Ramírez Pardo, Jorge, “Zopilote: saber volar sin perder las alas. 25 años en la brega callejera” en *Informe*, 1992, pp. 29-31.
- Ramírez Piña, Moisés, “Del gran teatro del mundo. Grupo Zopilote: veinticinco años de trabajo creativo e independiente (primera parte)” en *Ovaciones*, sec. A, 10 de mayo de 1992.
- , “Veinticinco años de teatro. Decimos lo que pensamos sin autocensurarnos. Así concebimos el trabajo independiente: grupo Zopilote (segunda parte)” en *Ovaciones*, sec. A, 11 de mayo de 1992.
- Ramos Zepeda, Jorge, “Primer encuentro y despedida de Teatro Libre de CLETA-UNAM. Nota crítica” en *Ángulos*, núm. 7, febrero de 1974, p. 12.
- Rangel, Julio, “La Carpa, un género teatral menospreciado: Enrique Ballesté” en *Pulso*, 5 de diciembre de 1991.
- “Reanudará actividades el grupo CLETA aunque se oponga la UNAM” en *Excélsior*, sec. A, 24 de marzo de 1974, p. 16.
- Reboredo, Aída, “El teatro en 1982” en Sábado suplemento de *Unomásuno*, p. 16.
- “Recital de Mario Orozco Rivera en CLETA el domingo” en *Excélsior*, sec. A, 26 de octubre de 1974, p. 25.
- “Reconocimientos. Calidad artística del CLETA” en CLETA, núm. 4, 15 de diciembre de 1975, pp. 1 y 4.
- “Reportaje al director del grupo de la Universidad de Zulia, obra TO 3” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, pp. 6-8.
- “Resarcirán al grupo Zumbón” en *El Día*, 16 de agosto de 1989.
- “Reso, en el teatro de la UNAM” en *El Universal*, 2ª sec., 31 de julio de 1974.
- “Respecto al Foro Isabelino” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, p. 4.
- Reyes, Carlos José, “Colombia. Notas sobre la práctica teatral: la improvisación” en *Conjunto*, núm. 22, octubre-diciembre de 1974, p. 43-53.
- , “El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo” en Buenaventura, Enrique, Teatro. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 7-22.
- Rigel, Alfonso, “Alternativa. ¿Teatro independiente?” en *Montaje*, núm. 1, p. 20.

- Ríos, Elda de los, "Entrevista a Carlos Jiménez. Entre el realismo y el postmodernismo" en *La Escena latinoamericana*, núm. 4, mayo de 1990, pp. 63-66.
- Risk J., Beatriz, *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1991.
- , "Cinco obras de creación colectiva del grupo de teatro La Candelaria: Nosotros los comuneros (Comuneros 1781), La ciudad dorada, Guadalupe años sin cuenta, Los diez días que estremecieron al mundo y Golpe de suerte" en *Gestos*, núm. 4, noviembre de 1987, pp. 165-166.
- , "El nuevo teatro en Latinoamérica" en *Conjunto*, núm. 61-62, julio-diciembre de 1984, pp. 11-31.
- , *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*, en Irvine, California USA, 2002.
- Robles, Evelia, "Una reflexión. Trabajadores independientes, ¿trabajadores abandonados?" en *El Nacional*, sec. Metropolitana, mayo de 1989.
- Robles, José, "Teatro Zopilote: 30 años de volar muy alto" en *El Universal*, sec. Cultura, 3 de mayo de 1997, p. 3.
- Robles, León, "Contra viento y marea, Zopilote cumple 30 años de hacer teatro. La carpa de Soledad, obra conmemorativa" en *La Jornada*, 28 de mayo de 1997.
- Rojas Delgado, Ysaías, "El régimen sin careta" en *Por qué?*, noviembre de 1972, pp. 5 y 7.
- Rojas Zea, Rodolfo, "Boal propone que el teatro sea usado como arma liberadora y antiburguesa" en *Excélsior*, sec. B, 11 de julio de 1974, p. 9.
- , "El movimiento chicano de Estados Unidos usa la Guerrilla cultural para un cambio social en el mundo" en *Excélsior*, sec. B, 27 de junio de 1974, p. 11.
- , "El Teatro Campesino de chicanos es arma para los pobres, declaró su director Luis Valdez" en *Excélsior*, sec. D, 22 de febrero de 1972, p. 1.
- , "El teatro popular de Sudamérica se hace en la clandestinidad: Boal, Buenaventura y Escudero" en *Excélsior*, sec. B, 2 de julio de 1974, p. 9.
- , "Teatro chicano en 4 idiomas. Al grito de ¡Viva la raza!, comenzó ayer en Teotihuacan el I Encuentro Latinoamericano" en *Excélsior*, sec. B, 25 de junio de 1974, p. 9.
- , "Temor, desconcierto y extrañeza entre los empleados y maestros de la Casa del Lago" en *Excélsior*, sec. A, 15 de diciembre de 1974, p. 4.
- Rotger, Francisco M., "Alternativos a la fuerza" en *Primer acto*, núm. 273, marzo-abril de 1998, p. 118.
- Roura, Víctor, "Porros, fútbol, hambruna" en *Unomásuno*, 29 de julio de 1981.
- "Rubén Piña, nuevo director de la Casa del Lago UNAM" en *Excélsior*, sec. A, 10 de diciembre de 1974, p. 28.
- Rubio Rosell, Carlos, "Florentino Castro: cada día debemos menos. Persiste el rezago de pagos de Socicultur a artistas" en *La Jornada*, 24 de agosto de 1989.

- , Carlos, “Los famosos, para quien pueda pagar; los otros, entrada libre. Primer Gran Festival de la Ciudad de México” en *Punto*, 10 de agosto de 1989.
- , Carlos, “Primer Gran Festival de la ciudad de México. Europeos y latinoamericanos exponen sus novedades en teatro, música y danza” en *Punto*, 14 de agosto de 1989.
- Rubio, Miguel, “Se han roto los mitos que nos movilizaron en los setenta” en *El público: cuadernos*, núm.19, diciembre de 1986, pp. 69-71.
- Rueda, Marco Antonio, “Sin hielo seco. Los zumbones cumplieron quince años” en *El Universal*, 23 de noviembre de 1990.
- Ruiz Noriega, María Isabel, “La más reciente. El grupo Zopilote celebra su XXV aniversario con Juan Diego: personaje milenario que experimentó la conquista y vive en tiempos del TLC” en *Motivos*, 11 de mayo de 1992, p. 48.
- , “Zopilote. 25 años en el medio de los montajes irreverentes al perfeccionamiento de la farsa como estilo teatral” en *Motivos*, 11 de mayo de 1992, pp. 47-49.
- Ruiz Regalado, Margarita, “Cuatro obras de Carlos Solórzano” en *Conjunto*, núm. 17, julio-septiembre de 1973, pp. 107-109.
- Ruiz Rosell, Carlos, “Primer Gran Festival de la Ciudad de México. Europeos y latinoamericanos exponen sus novedades en teatro, música y danza” en *Punto*, 14 de agosto de 1989.

## S

- “Sábado infantil en El Ágora de la ciudad. La asamblea nacional de los ratones” en *Diario Xalapa*, 7 de mayo de 1982.
- “¿Sabes qué es CLETA UNAM?” en *Tía CLETA*, núm. 10, enero de 1975, pp. 11-14.
- Sáenz, Jorge Luis, “Festín teatral en San Luis Potosí” en *El Universal*, 22 de noviembre de 1991.
- Salamanca, Alberto, “Premiada una de sus piezas; el domingo recibe el galardón. Formar al público que el teatro necesita, uno de los argumentos básicos del grupo Zumbón: Enrique Ballesté” en *El Financiero*, 28 de octubre de 1988, p. 71.
- Salas, Enriqueta, “Augusto Boal y el teatro del oprimido” en *La Cabra*, núm. 18, 19 y 20, marzo-mayo de 1980, pp. 25-26.
- , “La crítica: definiciones y experiencias. Algunos conceptos de la charla que el maestro Juan Miguel de Mora expuso a los participantes del VI Encuentro Nacional de Teatro organizado por CLETA y la Universidad de Sinaloa” en *La Cabra*, núm. 8, mayo de 1979, pp. 13-15.
- Salcedo, Hugo, “¿Existe un nuevo teatro en México?” en *Latin American Theatre Review*, núm. 31/1, fall de 1997, pp. 85-89.

- Salgado F., Francisco, "Ajedrez (VI Encuentro Nacional de Teatro)" en *El Debate*, 15 de marzo de 1979.
- , "Ajedrez (VI Encuentro Nacional de Teatro)" en *El Debate*, 16 de marzo de 1979.
- , "Ajedrez (VI Encuentro Nacional de Teatro)" en *El Debate*, 17 de marzo de 1979.
- , "Ajedrez (VI Encuentro Nacional de Teatro)" en *El Debate*, 19 de marzo de 1979.
- , "Ajedrez (VI Encuentro Nacional de Teatro)" en *El Debate*, 21 de marzo de 1979.
- "Salvador Jaramillo nuevo director de teatro del INBAL" en *Excélsior*, sec. A, 6 de abril de 1973, p. 22.
- Salvat, Ricard. "Del descubrimiento al reconocimiento: el teatro latinoamericano entre 1965-1975" en *La Escena latinoamericana*, núm.4, mayo de 1990, pp. 53-62.
- Sámano, Antonio y Víctor, "Entrevista al grupo teatral Yuyachkani del Perú (primera parte)" en *El Chido*, núm. 17, 13 de enero de 1980, pp. 6, 7 y 11.
- Sámano, Antonio y Víctor, "Entrevista al grupo teatral Yuyachkani del Perú (segunda parte)" en *El Chido*, núm. 18, 20 de enero de 1980, pp. 7-9.
- Sámano, Antonio, "Entrevista con el grupo Nandyelli (primera parte)" en *El Chido*, núm. 25, 9 de marzo de 1980, pp. 12 y 13.
- , "Entrevista con el grupo Nandyelli (segunda parte)" en *El Chido*, núm. 26, 16 de marzo de 1980, pp. 12 y 13.
- , "Internacional. Teatro Vivo de España (primera parte)" en *El Chido*, núm. 21, 10 de febrero de 1980, pp. 7-9.
- , "Internacional. Teatro Vivo de España (segunda parte)" en *El Chido*, núm. 22, 17 de febrero de 1980, pp. 7-9.
- , "Internacional. Teatro Vivo de España (tercera parte)" en *El Chido*, núm. 24, 2 de marzo de 1980, pp. 10 y 11.
- , "Internacional. Teatro Vivo de Guatemala (primera parte)" en *El Chido*, núm. 19, 27 de enero de 1980, pp. 7-9.
- , "Internacional. Teatro Vivo de Guatemala (segunda parte)" en *El Chido*, núm. 20, 3 de febrero de 1980, pp. 7 y 8.
- , integrante del grupo Zumbón, entrevista con Julio César López, mayo de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Sánchez González, Agustín, "Canciones del 68 (I). Lo que México coreó" en *El Universal*, sec. cultura, 2 de octubre de 1993, p. 4.
- Sánchez Hernández, José Juan, "Difundir la cultura popular exige la Coordinadora de Teatros a Sociocultur" en *El Nacional*, sec. Metropolitana, 18 de octubre de 1989.
- Santa P., Jairo, "El teatro popular en Colombia un teatro comprometido" en *Tía CLETA*, núm. 2, noviembre de 1988, pp. 21 y 23.

- Santaella, Eduardo, "Teatro CLETA. Anastas o el origen de la Constitución" en *La Prensa*, 1978.
- Sastre, Alfonso, "Escrito en los ochenta" en *El público*, cuadernos, núm. 38, diciembre de 1988, pp. 77-80.
- , "Teatro y lenguaje popular" en *Conjunto*, núm. 67, enero-marzo de 1986, pp. 42-45.
- Sayago, Silvia, "Nosotras las mujeres. Teatro para campesinos" en *El Nacional*, 2ª sec., 2 de abril de 1974, p. 12.
- "Se celebrará en México una semana de solidaridad" en *El Día*, 8 de octubre de 1973, p. 16.
- "¿Se gesta la traición en el Foro Isabelino?" en *El Chido*, núm. 58, 18 de noviembre de 1982, pp. 3-7.
- "Se inaugurará hoy el Encuentro Nacional de Teatro en la UAS" en *El Noroeste*, 11 de marzo de 1979.
- "Se inicia el V Festival de Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano. Participarán 17 grupos, 8 de ellos mexicanos" en *El Día*, 23 de junio de 1974, p. 16.
- "Se inició el Quinto Festival de los Teatros Chicanos, en Teotihuacan" en *El Día*, 25 de junio de 1974.
- "Se quejan de censura en la Casa del Lago" en *El Nacional*, 2ª sec., 18 de marzo de 1974, p. 6.
- "Segunda reunión nacional de CLETA. Ocotepc, Morelos 1 y 2 de noviembre, 1975" en *CLETA*, núm. 2, 15 de noviembre de 1975, pp. 3 y 4.
- "Segundo Manifiesto del CLETA" en *Tía CLETA*, núm. 6, febrero de 1975, pp. 1 y 2.
- Seligson, Esther, "Anastas o El origen de la constitución" en *Proceso*, 18 de diciembre de 1978.
- , "Artesanos y trovadores. Enrique Ballesté y Los Flores Guerra" en *Escénica*, núm. 13, marzo de 1986, pp. 14-18.
- , *El teatro, festín efímero*. México, UAM, 1989.
- "Semana de campaña internacional contra la tortura en el mundo" en *Excelsior*, sec. A, 24 de marzo de 1974, pp. 4 y 5.
- "Servidores del Árbol de la Vida" en *Tía CLETA*, núm.4, junio de 1974, pp. 20 y 21.
- Sesín, Saide, "Prácticamente inexplorado el campo de los títeres para adultos, asegura el autor de la obra Pandemonium" en *Unomásuno*, 4 de abril de 1984.
- Singer, Leticia, "También en México los campesinos van al teatro" en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 14 de julio de 1974, p. 6.
- "Situación del teatro en Costa Rica" en *Tía CLETA*, núm.4, junio de 1974, pp. 18 y 19.
- "Solidaridad con Chile acto artístico del CLETA" en *El Día*, 27 de febrero de 1973, p. 16.

- “Solidaridad de CLETA-UNAM por 20 años del asalto al Moncada” en *Excélsior*, sec. A, 22 de julio de 1973, p. 19.
- “Sólo sobreviven 3 grupos de teatro independiente. Uno de ellos, Zopilote cumplió 29 años” en *El Sol de México* (mediodía), 4 de mayo de 1996.
- Solórzano, Carlos, “Corrientes del teatro latinoamericano” en *Latin American Theatre Review*, núm. 2/1, fall de 1968, pp.58-60.
- , Testimonios teatrales de México, México, UNAM, 1973.
- Soriano, Jaime, “Teatro chicano. Entrevista con Guillermo Leo, director del Teatro Primavera de los Ángeles California” en *La Cabra*, núm. 3, diciembre de 1978, pp. 12 y 13.
- “STEUNAM amenaza con paro si no remueven a Luis Berber, director del coro universitario”, en *Excélsior*, sec. A, 9 de mayo de 1973, p. 26.
- Suárez Durán, Esther, “Del texto a la escena. Los años 80” en ADE, núm. 19, diciembre de 1990, pp. 29-31.

## T

- Taibo I, Paco Ignacio, “Esquina bajan. El Festicidad” en *El Universal*, 24 de septiembre de 1989.
- Tamayo, Roberto, “Entrevista a Víctor Flores Olea, titular del CNCA” en *Excélsior*, 21 de septiembre de 1989.
- Tapia, Carmen, “Mínimo quiere saber: un teatro de búsqueda” en *El Universal*, 2ª sec., 2 de noviembre de 1974, pp. 4-7.
- Tavira, Luis de, “Carta a Enrique Cisneros. Los Chidos” en *El Chido*, núm. 57, octubre de 1982, pp. 4 y 5.
- Taylor, Diana, “Destruir la evidencia: la supresión como historia en La Maestra de Enrique Buenaventura” en *Gestos*, núm. 10, noviembre de 1990, pp. 91-99.
- “Teatro Campesino” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, pp. 15 y 16.
- “Teatro, cine y música, desde hoy en el CLETA” en *Excélsior*, sec. B, 19 de agosto de 1974, p. 9.
- “Teatro de la UNAM en la Preparatoria Central” en *El Sol de Sinaloa*, 8 de diciembre de 1980.
- “Teatro de los Barrios” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, p.14.
- “Teatro del Centro de Difusión Cultural, del INBA. Últimos días de la obra La carpa de Soledad” en *San Luis Hoy*, 15 de mayo de 1997.
- “Teatro del Pueblo. Los trabajadores ambulantes de Puebla, deciden hacer su propio teatro” en *Tía CLETA*, núm. 7, julio de 1974, pp. 6-14.
- “Teatro. El cascaron por Henry Romero (primera parte)” en *El Chido*, núm. 39, 5 de octubre de 1980, pp. 4-7.

- “Teatro. El cascaron por Henry Romero (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 41, 9 de noviembre de 1980, pp. 5, 6 y 7.
- “Teatro. El fut-bol de Antonio Herrero (primera parte)” en *El Chido*, núm. 37, 24 de agosto de 1980, pp. 2-8.
- “Teatro. El fut-bol de Antonio Herrero (segunda y última parte)” en *El Chido*, núm. 38, 14 de septiembre de 1980, pp. 2, 7 y 8.
- “Teatro El Galpón. Represión al teatro uruguayo independiente” en CLETA, núm. 7, marzo de 1975, pp. 2-4.
- “Teatro. El grupo Zumbón aborda problemas de la mujer con el humor negro del mexicano. Presentó la obra Sin explicaciones, en la Unidad Azcapotzalco”. En *Gaceta UAM*, 13 de mayo de 1991, p. 16.
- “Teatro. El loco y la cruz” en *El Chido*, núm. 31, 18 de mayo de 1980, pp. 7 y 8.
- “Teatro. El nacimiento del juglar (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 23, 24 de febrero de 1980, pp. 6-9.
- “Teatro. El nacimiento del juglar. Primera parte” en *El Chido*, núm. 22, 17 de febrero de 1980, pp. 6-9.
- “Teatro Experimental de Cali. Soldados” en *Tía CLETA*, núm. 6, julio de 1974, pp. 18-20.
- “Teatro La Calle. Crítica” en *Tía CLETA*, núm. 5, junio de 1974, p. 9.
- “Teatro Mestizo” en *Tía CLETA*, núm.1, junio de 1974, p. 18.
- “Teatro mexicano con los independientes se presentará en el teatro carpa La Carrilla” en *El Heraldo de México*, 18 de noviembre de 1991.
- “Teatro Universitario de Trujillo, Perú. Torquemada” en *Tía CLETA*, núm. 7, julio de 1974, pp. 16 y 17.
- Teatro Taller Tecolote del CLETA, Carta que enlista las actividades realizadas en el Foro Isabelino a partir de octubre de 1981 hasta julio de 1982. Documento de Teatro Taller Tecolote del CLETA. Mimeografiado, 21 de julio de 1982. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Teatro Taller Tecolote del CLETA, La Autogestión como forma organizativa, base fundamental para el desarrollo de un arte verdaderamente independiente. Documento de Teatro Taller Tecolote del CLETA, sección Foro Isabelino. Mimeografiado, diciembre de 1979. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- “Teatro. Si fuiste al ISSSTE moriste (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 42, 7 de diciembre de 1980, p. 5-7.
- “Teatro. Zopilote en el teatro-carpa La Carrilla” en *El Sol de San Luis*, 6 de diciembre de 1991, pp. 1-4.
- Terán, Librado, “No tiene la culpa CLETA, sino el que la hace comadre” en *Universitario*, núm. 10, 15 de mayo de 1979, p. 5.
- “Tercer aniversario” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, p. 6.

- “Terminó la Semana de Amnistía Internacional. Mensaje de Juan José Arreola en el que aboga por los presos” en *Excélsior*, sec. B, 1 de abril de 1974, p. 7.
- “Ternas de los críticos y cronistas de teatro” en *El Día*, 3 de enero de 1974, p. 16.
- “The discoverers. Grupo Zopilote, a theater ensemble based in Mexico City, swoops into Chicago on the wings of change” en *Stage bill*, october 1992, p. 28.
- “Tiempoovillo” en *Tía CLETA*, núm.1, junio de 1974, pp. 8 y 9.
- “Tlatelolco: masacre o conquista” en *CLETA* núm. 7, marzo de 1975, p. 3 y 4.
- “Torquemada” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 20 de mayo de 1973, p. 14.
- Torre, Gerardo de la, “Torquemada: contra viento y marea” en *El Nacional*, 2ª sec., 18 de mayo de 1973, p. 11.
- Torres, Rubén, “Intensa actividad de la Escuela de Arte Dramático de Bellas Artes: importan maestros” en *El Heraldo de México*, sec. C, 12 de junio de 1973, p. 15.
- , “Juan Miguel de Mora pone los puntos sobre las íes a la improvisada crítica teatral de México” en *El Heraldo de México*, sec. C, 18 de marzo de 1973, p. 21.
- , “Los que hacen el teatro en México piden la destitución del gerente de la Unidad del Bosque. Lo acusan de inepto y déspota” en *El Heraldo de México*, sec. C, 9 de febrero de 1973, p. 15.
- , “Teatro chicano en México: 25 grupos, 700 artistas. Obras de actualidad social y política para los niños, los barrios y el campo, en junio” en *El Heraldo de México*, sec. C, 10 de abril de 1974, p. 6.
- Tovar, Juan, “Tercera vuelta: Vida y obra de Dalomismo” en *El Heraldo de México*, [Sin datos]. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- “Trabajo del Teatro Universitario de Trujillo” en *Tía CLETA*, núm. 9, julio de 1974, pp. 10-11.
- “Traición en el Foro Isabelino de CLETA” en *CLETA D.F.*, núm. 2, 12 de junio de 1977, p. 2.
- Trejos, Inés, “Los teatros independientes” en *Escena*, San José Costa Rica, núm. 7, primer semestre de 1982, p. 23.

## U

- “¡Última hora!” en *El Chido*, núm. 56, septiembre-octubre de 1982, p. 7.
- “Un cuento de Luis Cisneros. Por la señal de la santa...” en *CLETA D.F.*, núm. 17, 28 de febrero de 1979, pp. 2-6.
- “Un triunvirato dirigirá el Consejo de Difusión Cultural” en *Excélsior*, sec. A, 2 de julio de 1973, p. 30.
- “Una década de ser Solitito” en *El Chido*, núm. 8, agosto de 1986,

- “Una experiencia de teatro de grupo. Conferencia de Mario Galindo” en *El Rinoceronte enamorado*, núm. 9, agosto de 1985.
- “Una experiencia de teatro popular realizada por el grupo Ollantay de Ecuador que dirige Ulises Estrella sobre la base de la obra *Las dos caras del patroncito del Teatro Campesino*” en *Tía CLETA*, núm. 9, julio de 1974, pp. 14-17.
- “Urgen más salas teatrales: López Miarnau” en *El Día*, 7 de enero de 1973, p. 18.

## V

- V. López, Walde y Cazessús, Elizabeth, “Luchas y mitotes” en *El Heraldillo de México*, 2 de febrero de 1985.
- Vacio, Minerva, “Fábulas del Zopilote” en *El Financiero*, 25 de septiembre de 1993.
- Valdés Medellín, Gonzalo, “21 años del grupo Zumbón. Eurídice, de Enrique Ballesté” en *Unomásuno*, 21 de diciembre de 1996.
- Valdés, Vivianco, “Entrevista con Carlos Jiménez” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 4 de febrero de 1973, p. 11.
- Valdez, Checo, “Algo sobre Enrique Ballesté” [Sin datos]. En Fondo documental CLETA /CITRU.
- Vargas E., Jorge Luis, “Del espacio teatral a la arquitectura callejera” en *Actuemos*, núm. 26, abril-mayo-junio de 1990, p. 33.
- Vargas, Manuel V., “Arte del burgués y arte del proletariado” en *CLETA D.F.*, núm. 3, 10 de julio de 1977, p. 4.
- “Varia. Que se incluya el teatro en el proceso educativo: la CTG” en *La Jornada*, 27 de febrero de 1990, p. 31.
- Vaylón, Estela, “Crea el CLETA un Centro de Investigación Musical” en *El Día*, 11 de mayo de 1974, p. 18.
- , “El Primer Festival de Teatro Chicano y de América Latina un intercambio artístico e ideológico. El evento organizado por CLETA empieza el 24 de junio” en *El Día*, 29 de enero de 1974, p. 18.
- , “El teatro debe tratar problemas actuales y llegar al gran público. Por ahora es un espectáculo de élites, dice la actriz Luisa Huertas” en *El Día*, 6 de octubre de 1973, p. 16.
- , “La cooperativa de actores dispuesta a incluir una obra de CLETA: Bracho. Podría ser Fantoche o Torquemada, anunció” en *El Día*, 1 de noviembre de 1973, p. 16.
- , “Organiza CLETA el Frente de Trabajadores de la Cultura. El 16 empieza el Primer Encuentro Nacional” en *El Día*, 9 de enero de 1974, p. 16.

- , “Sentíes pidió que se mejore el repertorio del Teatro Popular. Sergio Jiménez informó que los miembros de la cooperativa están inconformes con Usigli” en *El Día*, 20 de abril de 1974, p. 18.
- Vázquez Villalobos, “Qué, quién, cómo, dónde...” en *El Heraldo de México*, sec. C, 2 de agosto de 1973, p. 13.
- Vázquez, Roberto, *Utopía Urbana; una experiencia en el teatro popular*, México, Utopía urbana, 2000.
- Vega, Patricia, “Conservar el nivel del teatro universitario. En el área de teatro habrá gestión plural: Ramiro Osorio” en *La Jornada*, 15 de enero de 1985.
- , “El teatro independiente es la única utopía: Esther Seligson” [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- , “No estamos registrados en la historia teatral del país. El grupo Zopilote cumple 18 años” en *La Jornada*, 19 de julio de 1985.
- , “Pandemonium, espectáculo del grupo Triangulo. Queremos encontrar el aspecto más profundo de los muñecos: Converso” en *La Jornada*, 4 de octubre de 1984.
- “Veinte grupos en el I Encuentro Nacional de Teatro Libre” en *Excélsior*, sec. B, 11 de enero de 1974, p. 11.
- Velasco, Margot, “Teatro. Avances del Encuentro Latinoamericano” en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 4 de agosto de 1974, p. 11.
- , “Teatro. Dos obras, dos puestas en escena, dos momentos en la historia de México, dos actitudes ante la función teatral” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 13 de mayo de 1973, p. 15.
- , “Teatro político” en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 16 de septiembre de 1973, p.11.
- , “Teatro. Torquemada en Latinoamérica” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 27 de mayo de 1973, p. 15.
- , “Un experimento teatral sobre El crucificado” en *El Gallo Ilustrado* suplemento dominical de *El Día*, 28 de julio de 1974, pp. 10 y 11.
- Velázquez, Gloria, “Zopilote. Un cuarto de siglo en el teatro independiente” en *Ovaciones*, 15 de mayo de 1992.
- “Venezuela Erótica inició el Festival Mundial de Teatro” en *Excélsior*, sec. A, 2 de septiembre de 1973, p. 18.
- Vidales, Abraham, integrante de CLETA, entrevista con Julio César López, junio de 2004. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Viernes, Susana del, “Dialéctica y arte” en *CLETA D.F.*, 27 de noviembre de 1977, p. 3.
- Villalpando, José Manuel, José López Portillo, México, Planeta, 2004.
- Villanueva, Benjamín, “Cartas a Siempre! No es igual ‘la revolución del teatro’, que el teatro de la revolución” en la *Revista Siempre!*, 27 de junio de 1973, p. 6.

- “Vine, vi y mejor me fui, cierra hoy en Manizales” en *Novedades*, 4ª sec., 12 de agosto de 1973.
- Viveros, Abigail, “Denuncia agresión a un miembro del grupo Zumbón” en *La Jornada*, 23 de enero de 1990, p. 2.
- Vladich, Stoyan, “Aspectos del teatro popular en América Latina” en *Escena*, San José Costa Rica, núm. 12, II Semestre de 1984, pp. 32-36.

## W

- Weiss, Peter, *Canto del fantoche lusitano*, México, Grijalbo, 1972.
- “Willebaldo López platicará su odisea en Manizales, Colombia, por tv” en *El Heraldito de México*, sec. C, 26 de agosto de 1973, p. 26.

## Y

- ¡Ya viene! VI Encuentro Nacional de Teatro Augusto Sandino del 11 al 25 de marzo CLETA-UAS” [Sin datos]. En Fondo documental CLETA/CITRU.
- Yarbro, Ivonne y Tomas Ybarra, “Análisis crítico de Zoot Suit de Luis Valdez (cuarta parte)” en *El Chido*, núm. 26, 16 marzo de 1980, pp. 7-9.
- , “Análisis crítico de Zoot Suit de Luis Valdez (primera parte)” en *El Chido*, núm. 23, 24 de febrero de 1980, pp. 8 y 9.
- , “Análisis crítico de Zoot Suit de Luis Valdez (segunda parte)” en *El Chido*, núm. 24, 2 de marzo de 1980, pp. 7-9.
- , “Análisis crítico de Zoot Suit de Luis Valdez (tercera parte)” en *El Chido*, núm. 25, 9 de marzo de 1980, pp. 7-9.
- , “Análisis crítico de Zoot Suit de Luis Valdez (quinta parte)” en *El Chido*, núm. 27, 23 de marzo de 1980, pp. 7-9.
- Yarbro, Ivonne y Tomás Ybarra-Frausto, “Un análisis crítico de Zoot Suit de Luis Valdez” en *Conjunto*, núm. 42, octubre-diciembre de 1979, pp. 80-88.
- Yedra, Miguel, “Chicanos en la tierra de Zapata” en *Encuentro*, 8 de septiembre de 1986.

## Z

- Zamora Cisneros, Javier, “El teatro debe ser, ante todo, interesante, dice Fernando Soler” en *El Día*, 5 de octubre de 1973, p. 18.
- , “El teatro no puede ser gratuito: Ofelia Guilmain” en *El Día*, 2 de junio de 1973, p.16.

- , “En los actores jóvenes hay una tendencia a prepararse mejor. Afirma Joaquín Cordero que la mayoría son impreparados e improvisados” en *El Día*, 6 de octubre de 1973, p. 16.
- , “Llevará a cabo el CLETA una semana de solidaridad con Chile. Actuarán grupos de música folklórica y habrá teatro referente a Chile” en *El Día*, 3 de octubre de 1973, p. 16.
- , “Los autores mexicanos padecen de costumbrismo, según López Rojas” en *El Día*, 5 de marzo de 1973, p. 18.
- , “Rodolfo Usigli: El Teatro de tesis puede ser artístico, pero no vivo” en *El Día*, 20 de julio de 1973, p. 16.
- , “Se formó el Centro Libre de Experimentación Teatral. Lo integran alumnos de Filosofía y Letras de la UNAM y actores independientes” en *El Día*, 13 de febrero de 1973, p. 16.
- , “Se presentarán en México 30 grupos chicanos de teatro. Celebrarán aquí su Quinto Festival” en *El Día*, domingo 7 de octubre de 1973, p.14.
- , “Teatro mexicano contemporáneo no toca los problemas reales del país. Claudio Obregón denuncia la importación de esquemas teatrales y la ausencia de autores” en *El Día*, 22 de enero de 1973, p. 16.
- Zapata Olivella, Manuel, “Proyecto para desarrollar un teatro popular identificador” en *Latin American Theatre Review*, núm. 9/1, fall, 1975, pp. 55-62.
- Zavala, Magda, “Entrevista a Santiago García” en *Escena*, núm. 4, 1980, p. 15.
- Zavala Fraga, Guillermo, “Estrenan Traición jóvenes actores” en *El Día*, 4 de marzo de 1977.
- Zea, Alejandra, “Entrevista con Emilio Carballido nuevo director de la Escuela de Teatro de Bellas Artes” en *La Cabra*, núm. 23/24, 15 de marzo de 1972.
- “Zumbón actúa hoy en el teatro de La Carrilla” en *El Sol de San Luis*, 29 de noviembre de 1991, pp. 10 y 11.
- “Zumbón, provocación que nace del *Popol Vuh*” en *El Porvenir*, 28 de marzo de 1984.

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Consuelo Sáizar  
*Presidenta*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Teresa Vicencio Álvarez  
*Directora General*

Maricela Jacobo Heredia  
*Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas*

Ricardo García Arteaga  
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)*

José Luis Gutiérrez Ramírez  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

Héctor Orestes Aguilar  
*Coordinador de Publicaciones*

*CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente,*  
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2012, en los talleres de Gráfica,  
Creatividad y Diseño, S. A. de C. V., Av. Pdte. Plutarco Elías Calles 1321-A,  
Col. Miravalle, C. P. 03580, Del. Benito Juárez, México, D. F.  
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado  
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.