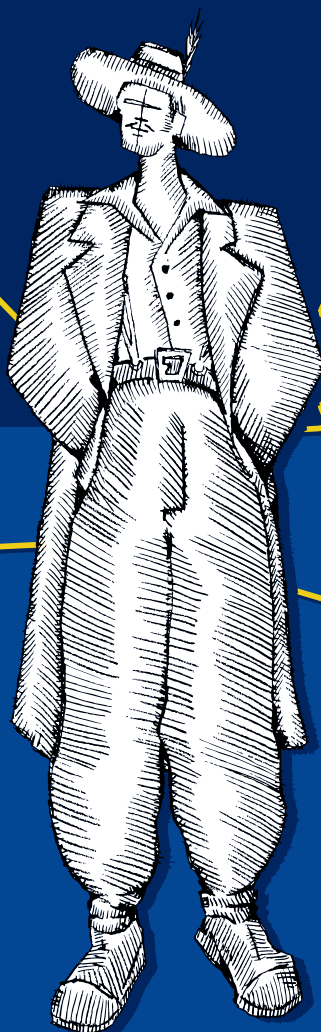


Jovita Millán Carranza

El Centro de Experimentación Teatral del INBA y sus propuestas escénicas



Jovita Millán Carranza - CITRU

El Centro de Experimentación Teatral el INBA y sus propuestas escénicas

Director de arte
Enrique Hernández Nava

Formación
Pablo Ramírez Reyes

Corrección de estilo
Javier Delgado Solís

Cuidado editorial CITRU
Rodolfo Obregón

El Centro de Experimentación Teatral del INBA y sus propuestas escénicas

© Jovita Millán Carranza

Primera edición: 2014

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

Introducción	7
Capítulo I. El Centro de Experimentación Teatral (1965-1968)	27
El teatro: Centro de Experimentación Teatral/Comonfort 72	34
Las obras	38
Cursos y talleres	87
Consideraciones	91
Capítulo II. El Centro de Experimentación Teatral (1977-1984)	103
El teatro: El Galeón	105
El mitote	110
Las obras	111
Los talleres	224
Consideraciones	232
Capítulo III. El Centro de Experimentación Teatral (1985-1991)	245
Las obras	252
Consideraciones	294
Bibliografía	309
Archivos consultados y entrevistas realizadas	313
Anexos	
Cronología general	315
Galería fotográfica	331

Introducción

Relación del Estado con el teatro experimental

En mayo de 1926, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia hicieron una lectura dramatizada de *La puerta* de Lord Dunsany en el domicilio del entonces Secretario de Educación Pública José Manuel Puig Casauranc, con el objetivo de lograr su apoyo para echar a andar un proyecto de teatro experimental.

La inestable situación política —en los albores de la guerra cristera— y un proyecto educativo enfocado a las masas populares con énfasis en la enseñanza rural, frustraron la propuesta, de tal modo que los poetas tuvieron que esperar hasta 1928 y contar con el entusiasmo y mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado para iniciar las actividades del denominado Teatro de Ulises, grupo con el que, coinciden los estudiosos, se inició el desarrollo del teatro experimental en México.

Con mejor suerte corrió Escolares del Teatro, grupo fundado y dirigido por Julio Bracho en 1931, que logró paradójicamente que el mismo Casauranc, Secretario de Educación por segunda vuelta —ahora en el periodo presidencial de Pascual Ortiz Rubio— subvencionara modestamente su proyecto y le otorgara el Teatro Orientación.

Este asunto resulta relevante, toda vez que aún persistía la inestabilidad política en el país y que el proyecto educativo atravesaba un periodo de inestabilidad, como lo demuestra el hecho de que por la Secretaría de Educación, entre 1928 y 1934, transitaran cinco titulares.

Es probable que el éxito de este apoyo se debiera al particular interés del Jefe del Departamento de Bellas Artes, el doctor Alfonso Pruneda quien, de 1924 a 1928, había sido rector de la —todavía no autónoma— Universidad Nacional y que durante su gestión emprendiera un amplio proyecto de difusión cultural incorporando a los alumnos de la máxima casa de estudios en

actividades educativas y artísticas, tales como las campañas de alfabetización y la impartición de conferencias en diversos foros.

En apego al principio de política educativa que se proponía socializar el arte y la cultura, Pruneda abrió la puerta para que Julio Bracho, nombrado Jefe de la Sección de Teatro, pudiera llevar a la práctica su proyecto teatral.

La presentación pública del grupo tuvo lugar el 2 de septiembre de 1931 con motivo de la inauguración de la Sala Orientación,¹ evento al que asistieron, entre otros, el Subsecretario de Educación Alejandro Cerisola, el Oficial Mayor de la SEP, Higinio Vázquez Santana y desde luego, el doctor Pruneda, así como miembros destacados del teatro de la época como Francisco Monterde y Xavier Villaurrutia.

Luego del discurso inaugural a cargo de Celestino Gorostiza, inició el programa. A la interpretación por el Cuarteto Clásico Nacional del *Cuarteto para cuerdas No. 3* de Silvestre Revueltas y del recital de piano a cargo de Lupe Medina de Ortega y Carlos Chávez, tocó el turno a Escolares del Teatro que presentó *La más fuerte* de August Strindberg, que se escenificaba por primera vez en México.

Con dirección de Julio Bracho, escenografía de Carlos González —a su vez director de la sala— y las actuaciones estelares de Isabela Corona y Carmen Doria, el grupo se presentó por segunda ocasión en el Tercer Festival de la SEP, celebrado el 11 de septiembre de ese año, nuevamente con *La más fuerte*, pero agregó la fábula en un acto *Prometeo* de Francisco Monterde.

Con la puesta en escena de esta última, Bracho ofreció una satisfacción al doctor Pruneda quien justamente esperaba "...al mismo tiempo que algunas obras extranjeras de autores poco conocidos en México, y raramente representados, sean llevadas a la escena, las de los autores mexicanos más destacados, así como de los desconocidos, sin distinciones de grupos ni de ideas".²

¹ Ubicada en la sede de la Secretaría de Educación Pública, cita en Luis González Obregón núm. 25. Aunque se conocía como Teatro Orientación se trataba en realidad de un salón de usos múltiples destinado tanto a actividades de música, artes plásticas, danza y desde luego, teatrales. La sala había sido construida con el objeto de subsanar la falta de espacios para difundir las actividades realizadas por el Departamento de Bellas Artes y que, particularmente en 1931, habían alcanzado una cifra sin precedentes desde su creación.

² Cfr, Luis Mario Schneider. *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del Teatro. Teatro Orientación*. México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural/Ediciones del Equilibrista, 1995. p. 74.

Diez días después, esto es el 22 de septiembre, se llevó a cabo el cuarto cambio de titular de la SEP, cuando Puig Casauranc renunció a dicha Secretaría para aceptar su nombramiento como Embajador de México en Estados Unidos. En su lugar quedó encargado del despacho el doctor Alejandro Cerizola Salcido quien mantuvo a Pruneda al frente del Departamento de Bellas Artes, lo que dio oportunidad al grupo de Bracho de presentarse nuevamente.

La tercera y última aparición de Escolares del Teatro se realizó el 2 de octubre con *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge. Después de esto el grupo se desintegró debido posiblemente a un conflicto entre el director y los miembros del Conservatorio que formaban parte del elenco, pues en un comentario anónimo publicado en la prensa, uno de sus miembros manifestó su inconformidad por la imposición de la obra de Monterde.

Pero acaso el motivo principal residiera en el cambio de autoridades en la SEP, toda vez que el quinto y último relevo llevó a Narciso Bassols a la titularidad de esta Secretaría y a José Gorostiza y su hermano Celestino, a la Jefatura del Departamento de Bellas Artes y a la Sección de Teatro respectivamente, reemplazando a Alfonso Pruneda y a Julio Bracho en estas instancias.

Poco estudiado y valorado, Escolares del Teatro se ubicó históricamente entre el Teatro de Ulises y Teatro de Orientación, imponiendo una nueva forma de trabajo distinta del primero en el sentido de que dio al director el papel de orquestador de la puesta en escena (sin ser él mismo actor), creó una nueva generación de actores formados en la disciplina y llevó al escenario la primera obra de autor mexicano en el marco de la experimentación.

En su libro *Imagen del Teatro*, Antonio Magaña Esquivel destaca las aportaciones de Bracho al teatro experimental de la siguiente manera:

- Pone los cimientos de un tipo de teatro experimental de mayor eficacia
- Busca, apartado del profesionalismo, la interpretación más pura en sus actores
- Busca una especial función de la pintura
- Le preocupa, sobre todo, el problema de la dirección escénica y sus relaciones con los comediantes

- Apoyado en el rígido sometimiento de las individualidades teatrales a la armonía del conjunto, ensaya el más justo equilibrio escénico.³

Por otra parte, Escolares del Teatro se constituyó como la primera iniciativa del Estado para promover e impulsar el teatro experimental y estableció el modelo de relación que, con algunas variantes, habría de entablar con estos grupos en lo sucesivo.

A partir de esta primera experiencia, el proyecto del Teatro de Orientación, fundado por Celestino Gorostiza en 1932, depuró la forma de trabajo, tanto al interior del grupo como en su relación con el Estado, por medio de la Secretaría de Educación Pública.

La primera acción realizada al respecto, fue la creación de un Consejo de Bellas Artes integrado, entre otros, por Rufino Tamayo, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Rolón, Carlos Mérida y José Gorostiza, que acordó otorgarle a Celestino Gorostiza la dirección del Teatro de Orientación.

Para echar a andar el proyecto, le fue asignado un presupuesto mensual de \$250.00 pesos para el pago de salarios más \$200.00 para la producción de las obras, cantidades provenientes de la partida destinada a “Conciertos y espectáculos” del Departamento de Bellas Artes.

La segunda acción fue la elaboración de un reglamento que contemplaba el aspecto administrativo (contratación de personal, informes, proyectos anuales, administración de recursos, etcétera), así como la firma de un contrato individual aceptado por los actores en los que se consignaban sus derechos, obligaciones, prestaciones y sanciones en caso de incumplimiento. Se elaboró además un calendario en el que se contemplaban las fechas de ensayos, así como la programación de las obras.

Organizado a manera de laboratorio, el grupo de Orientación se integró con una plantilla de diecinueve actores fijos, un asistente de dirección y tres escenógrafos, con la prerrogativa de echar mano de otros especialistas en este rubro en caso de ser necesario.

Tomando el nombre de la sala en que se presentarían, el grupo logró unir algunos elementos del grupo de Ulises y otros de Escolares del Teatro, es decir, de sus dos antecedentes en materia de teatro experimental.

³ Antonio Magaña Esquivel. *Imagen del Teatro (Experimentos en México)*. México, Letras de México, 1940. p. 122.

De los primeros destacan Salvador Novo y Xavier Villaurrutia como traductores, este último en calidad de actor también; Roberto Montenegro y Agustín Lazo en la escenografía e Isabela Corona como actriz y puente conector entre los tres grupos.

De Escolares del Teatro se integraron los actores Carmen Doria, Agustín Saavedra y Agustín Corona. Pero los más destacados fueron Carlos González como escenógrafo y director de los teatros de la SEP y Julio Bracho como asistente de director, traductor y adaptador.⁴

Para estas fechas, Bracho había sido nombrado maestro de Práctica Escénica en las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores de la Secretaría de Educación —con sus alumnos fundó el grupo Trabajadores del Teatro dos años después—, por lo que su salario no estaba contemplado en el rubro de los pagos de Orientación.

La presentación oficial del grupo fue el 29 de junio de 1932, y al igual que con Escolares del Teatro, asistieron las más altas autoridades de Educación: su titular Narciso Bassols, el Subsecretario Luis Padilla Nervo y el Oficial Mayor Samuel Ramos.

Aunque José Gorostiza no asistió, por motivos de salud, en su discurso, leído por Jorge Cuesta, explicaba que la creación del grupo tenía por objetivo: “[reunir] los materiales físicos e ideológicos que estaban allí, dispersos al alcance de la mano. Faltaba estructurarlos para la acción; faltaba, para que esta acción fuera eficaz, que dejase de ser esporádica. Esto es en concreto lo que intentamos hacer nosotros”.⁵

El programa inaugural estuvo integrado por *Antígona* de Sófocles, según Cocteau, adaptación de Julio Bracho y escenografía de Agustín Lazo y *Donde está la cruz* de Eugene O’Neill con escenografía de Carlos González,

⁴ Desde entonces se habló de una rivalidad entre Gorostiza y Bracho, toda vez que este último se sintió desplazado de su puesto. Al respecto, puede consultarse “Mi Teatro de Orientación”, discurso de Celestino Gorostiza para salir al paso de las críticas surgida a raíz de que la Agrupación de Críticos de Teatro decidiera rendirle un homenaje por haber sido el “principal animador” del anterior Teatro Orientación. Esto en vísperas de la inauguración del Teatro Orientación en la Unidad Artística y Cultural del Bosque. En *Celestino Gorostiza, una vida para el teatro*. México, Conaculta/INBA, 2004, pp. 54-55.

⁵ En Luis Mario Schneider. *Op. Cit.* p. 98.

traducción de Celestino Gorostiza. Ambas obras se presentaron en temporada del 28 al 30 de julio.⁶

La primera temporada se completó con *Una familia* de Julián Gómez Gorkin (31 de agosto, 5 y 7 de septiembre); *Cuento de amor* de William Shakespeare en programa doble con *Intimidación* de Jean Víctor Pellerin (1, 3 y 8 de septiembre); *Una petición de mano* de Chéjov con *Jorge Dandin o El marido humillado* de Molière (6 al 8 de octubre); *Entremés del viejo celoso* de Cervantes Saavedra junto con *La boda del calderero* de John M. Synge (22, 23 y 25 de noviembre) y *Knock o el triunfo de la medicina* de Jules Romains y *La tragedia de Macbeth* de William Shakespeare (4 al 6 de diciembre).

La segunda temporada se inició el 14 de febrero de 1933. El repertorio estuvo integrado por las siguientes obras: *El matrimonio* de Nicolás Gogol (14, 15 y 16 de febrero); *Amadeo y los caballeros en fila* de Jules Romains y *Su esposo* de George Bernard Shaw (14, 15 y 16 de marzo); y la reposición de *La tragedia de Macbeth* (4, 5 y 6 de abril).

Para la tercera temporada que se realizó entre octubre y diciembre de 1933, Gorostiza ofreció de nueva cuenta los montajes: *Knock o el triunfo de la medicina* (5 y 7 de octubre), *El entremés del viejo celoso* y *Antígona*, estas últimas en programa triple con *Parece mentira* de Xavier Villaurrutia (19, 21 y 22 de octubre). Ésta y las obras que completaron la temporada, *Juan de la luna* de Marcel Achard (2, 4 y 5 de noviembre) y *La escuela del amor* de Celestino Gorostiza (16, 18 y 19 de noviembre), se presentaron en el antiguo Teatro Hidalgo.

La nueva sede dio oportunidad para la realización de una serie de cambios al interior del grupo como la ampliación de la planta de actores, de escenógrafos —con la integración de Rufino Tamayo y Gabriel Fernández Ledesma—, así como la inclusión de obras de autores mexicanos como Carlos Díaz Dufojo hijo y el mismo Celestino Gorostiza.

La renuncia de Narciso Bassols a la Secretaría de Educación Pública el 9 de mayo de 1934 y la designación de Eduardo Vasconcelos para ocupar el cargo, así como los nombramientos de Antonio Castro Leal como Jefe del Departamento de Bellas Artes y de José González Veitia como Jefe de

⁶ En el multicitado libro de Schneider, el autor da cuenta de la fortuna crítica de todas las obras presentadas por el Grupo entre 1932-1934 y la quinta temporada que tuvo lugar en 1938. En el presente texto sólo se consignan de manera enunciativa.

la Sección de Teatro, aparentemente no afectó el funcionamiento del grupo, pues al no modificar la política de su antecesor y mantener a Celestino Gorostiza en su cargo como director de Orientación, hizo posible que se llevara a cabo una temporada más.

Ese mismo año se realizó la cuarta y última temporada en el Teatro Orientación, durante la cual se representaron *A la sombra del mal* de Henri-René Lenormand (16 al 19 de agosto); *Liliom* de Franz Molnar (22, 23, 25 y 26 de agosto); *El barco* de Carlos Díaz Dufoo hijo, en programa triple con *¿En qué piensas?* de Xavier Villaurrutia e *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes (29 y 30 de agosto, 1 y 2 de septiembre) y *Ser o no ser* de Celestino Gorostiza (6, 7, 9 y 10 de septiembre).

El 1 de diciembre de 1934, Lázaro Cárdenas protestó como Presidente de México implementando una política educativa de orientación socialista prescrita ya en el artículo Tercero Constitucional (modificado en este sentido durante el gobierno de Abelardo L. Rodríguez), para lo cual puso al frente de la SEP a Ignacio García Téllez, quien suspendió el apoyo económico al grupo de Orientación, dejando pendiente la temporada que para 1935 ya había proyectado Gorostiza.

Cuando cuatro años después, Gonzalo Vázquez Vela, titular de Educación (a partir del 17 de junio de 1935 y hasta el 30 de noviembre de 1940), nombró a Gorostiza Jefe del Departamento de Bellas Artes, éste echó a andar nuevamente el Teatro de Orientación, esta vez apoyado por tres directores, cada uno con su grupo: Xavier Villaurrutia, Julio Bracho y el entonces Jefe de la Sección de Teatro, Rodolfo Usigli.⁷

La ocasión fue propicia para que en la presentación del programa, el mismo Usigli hiciera una reflexión en torno al regreso del grupo y sus propósitos:

...el teatro experimental sigue siendo el único gran teatro en que, a la conservación en plena vida y en pleno movimiento de las grandes obras dramáticas

⁷ Es importante aclarar que para estas fechas el Departamento de Bellas Artes estaba organizado en secciones, de ahí que se hable de Sección de Teatro a pesar de que en la mayoría de los textos que tratan sobre el teatro experimental manejan indiscriminadamente el término Departamento de Teatro, cuando en realidad éste empezó a existir a partir de la creación de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética que desde el 1 de diciembre de 1940 sustituyó al Departamento de Bellas Artes.

se añade el cultivo de las cualidades no sólo artísticas, sino también morales, del actor, y que sólo en la experimentación puede desenvolverse libremente el desinterés, fuente de toda obra importante.⁸

En el mismo texto, Usigli señala que se eligió al Teatro de Orientación para poner en contacto al público con el teatro experimental por su antigüedad en este rubro y lo presenta como punta de lanza para la presentación posterior de otros grupos reunidos por el Departamento de Bellas Artes.

Dos de las tres obras que integraron esta quinta y última temporada de Orientación se presentaron en el Palacio de Bellas Artes. El 4 de junio de 1938 se estrenó *Minnie la Cándida* de Máximo Bontempelli, dirigida por Xavier Villaurrutia y el 16 del mismo mes, *Anfitrión 38* de Jean Giraudoux, con dirección de Julio Bracho y escenografía de Agustín Lazo y Antonio Ruiz *El Corcito*. La última obra de la temporada en 1939, fue *Biografía* de S. N. Behrman dirigida por Rodolfo Usigli en el antiguo Teatro Hidalgo.

Celestino Gorostiza no se equivocó al considerar como fértil el campo para revivir su Teatro de Orientación, toda vez que para estas fechas el teatro experimental en México pasaba por una de sus mejores épocas dada la aceptación del público a este movimiento.

En esto influyó notablemente la apertura del Palacio de Bellas Artes que, inaugurado el 29 de septiembre de 1934, ante el ímpetu y las propuestas escénicas de estos grupos que revitalizaron el teatro de la época, forzó a las autoridades a modificar su política de que en el recinto se presentaran únicamente compañías profesionales.

Sin ofrecer más que la cartelera, el equipo técnico y el teatro, el entonces Jefe de la Sección de Teatro, Luis Sandí, dio oportunidad al Grupo de Teatro de la Universidad, recientemente creado por Julio Bracho, para que se presentara en breve temporada con *Los caballeros* de Aristófanes, *Las troyanas* de Eurípides y *Del Llano Hnos., S. en C.* adaptación teatral a la novela de Mariano Azuela, en noviembre de 1936.

A la temporada del Teatro de Orientación, siguió el grupo Panamerican Theatre de Fernando Wagner, quien el 15 junio de 1939 con la obra *Héroes*

⁸ *Teatro de Orientación*. México, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, 1938.

de George Bernard Shaw, iniciaba la primera de las seis temporadas que tuviera en Bellas Artes.

Luego de la renuncia de Usigli a la Sección de Teatro, su sucesor, Armando de María y Campos, de acuerdo con las instrucciones de Celestino Gorostiza, designó a partir de 1940 el llamado Salón Verde del Palacio de Bellas Artes para la presentación exclusiva de grupos experimentales.

El cambio de autoridades en la Secretaría de Educación Pública — a raíz de que Manuel Ávila Camacho asumiera la Presidencia de la República— trajo consigo el rediseño de la política educativa. Su titular Luis Sánchez Pontón basó su programa en tres ejes principales: *a)* Combate al analfabetismo, *b)* Creación de cuadros técnicos y *c)* Elevación de la cultura general en el campo de la ciencia y el arte.

En aras de dar cumplimiento al tercer eje, Sánchez Pontón creó la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, misma que quedó encabezada por Benito Coquet, la cual sustituyó al Departamento de Bellas Artes y transformó a las antiguas Secciones en Departamentos; de ahí que el primer Jefe de Teatro fuera Carlos Pellicer.

En el marco de esta política educativa se echó a andar el Programa de Teatro Infantil —mismo que sigue vigente— y continuó con la programación de grupos experimentales en el Salón Verde del Palacio.

Además del grupo de Wagner, se presentaron otros como el Proa Grupo fundado por José de Jesús Aceves, patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas y la Secretaría de Educación Pública que en 1942, habiendo planeado una temporada integrada por cinco obras, sólo presentó tres: *Ausentes* de Edmundo Báez, *Voz como sangre* de Luis G. Basurto y *El tiempo es sueño* de Henri Lenormand, pues a causa de un corto circuito el salón se incendió obligando a suspender la temporada. Fue la primera de tres ocasiones en que se presentó en el recinto.

Otros grupos experimentales que se presentaron fueron Teatro de México, Sociedad Civil integrada por Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, María Luisa Ocampo, Julio Castellanos, Miguel N. Lira y Concepción Sada en 1942, misma que se proponía la autonomía del autor, de ahí que la compañía se constituyera para que los dramaturgos tuvieran el mando absoluto. Para entonces, Villaurrutia ocupaba la Jefatura del Departamento de Teatro.

De las seis obras que integraron sus tres temporadas 1943-1945, cuatro se presentaron en Bellas Artes: *Carlota de México* de Miguel N. Lira,

La mujer ideal de Celestino Gorostiza (ambas dirigidas por Paco Fuentes), a partir de noviembre de ese primer año *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla con dirección de Xavier Villaurrutia. La última tuvo lugar en 1944 con *La solterona* de Sue Atkinson, dirigida también por Paco Fuentes.

Breve fue la única temporada de Teatro Libre, integrado por actores formados en el cine y dirigidos por Julián Duprez con *Amores en la montaña* de Lucien Luchaire y *Fiebre de primavera* de Noel Coward, presentadas de mayo a junio de 1946.

Poliart, fundado por Xavier Rojas con estudiantes del Instituto Politécnico Nacional y que contó con un subsidio del Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, tuvo una sola temporada que inició el 19 de diciembre de 1944, donde estrenó *El hombre que se casó con mujer muda* dirigida por André Moreau.

Habiendo abandonado la carrera de Ingeniería en el Politécnico Nacional, Xavier Rojas volvió a Bellas Artes pero ahora con el grupo Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) que había fundado e integrado con estudiantes del IPN, de la Universidad Nacional, de la Escuela Normal Superior e inclusive del Colegio Militar.

Al constituirse como una opción dirigida al público joven, logró nuevamente el apoyo de Torres Bodet quien le otorgó una subvención de cinco mil pesos anuales a través del Departamento Administrativo de Bellas Artes.

El apoyo fue mucho más allá, toda vez que también le facilitaron la convocatoria para incrementar la planta de actores cuyas inscripciones se hicieron en el Departamento de Teatro, para entonces a cargo de Concepción Sada, y más aún, les prestaron el vestuario y demás parafernalia que requirieron para sus obras, además de facilitarles un espacio en el cuarto piso del Palacio para ensayos y pintado de escenografías.

Luego de una primera exhibición en el Hemiciclo a Juárez el 5 de enero de 1946, el TEA se presentó en Bellas Artes con *Mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona, *La presumida burlada* de Ramón de la Cruz, *El corrido de Elena la traicionera* de Isabel Villaseñor, *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes Saavedra y el sainete mexicano *La elotera* de Fernando Torre Lapham.

El Teatro Mexicano de Arte, fundado por la estadounidense Luz Alba, fue el último grupo que se presentó en Bellas Artes en 1946. El 14 de noviembre de 1944 había debutado con un programa doble integrado por *Salomé*

y *El ruiseñor y la rosa*, ambas de Oscar Wilde y en 1946 presentó *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte.

La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes —mediante decreto presidencial publicado el 31 de diciembre de 1946—, con Carlos Chávez como su primer director, así como el nombramiento de Salvador Novo como titular del Departamento de Teatro permitió mantener el apoyo a los grupos de teatro experimental, y más aún, incorporarlos de manera explícita al programa de actividades del Departamento, donde junto con los proyectos de teatro infantil, teatro guiñol y la Compañía de comedia de Bellas Artes se le asignó una función sustantiva.

Novo, rememorando acaso su paso por el teatro experimental, y a modo de enlace contemporáneo del ya lejano Teatro de Ulises, estaba convencido de que estos grupos contribuirían a revitalizar el panorama teatral de México, función que no podía estar en manos de los profesionales y consagrados por no ser de su interés, de ahí que pusiera sus expectativas en que estos jóvenes: “tomaran por su cuenta una resurrección del teatro”.

Esto explica que una de sus primeras acciones al asumir el cargo fuera la de convocar a los grupos experimentales para que se organizaran en torno a una Asociación de Directores de Teatro Experimental. La propuesta no tuvo el eco esperado, pues sólo respondieron Los Amigos del Teatro, grupo dirigido por Cipriano Rivas Cheriff y el Teatro de la Reforma fundado por Seki Sano, Luz Alba y Alberto Galán.

Salvador Novo sin apesadumbrarse por ello, continuó brindando un espacio para ensayar: “lo más que podía ofrecerles era un local que pertenece al Instituto, y que es el viejo Convento de San Diego, tan en ruinas y ya tan invadido por flores de muerto y por otros excesos comerciales”.⁹ Pero fue más allá todavía, al conseguir abrirles las puertas del Palacio de Bellas Artes.

Gracias a su iniciativa, Los Amigos del Teatro presentaron en ese recinto *El caso de don Juan Manuel* de Agustín Lazo con las interpretaciones de Beatriz Aguirre, Augusto Benedico, Miguel Maciá, Agustín Sauret y Mario Murataya, en noviembre de 1948.

⁹ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México, INAH, Conaculta, 1994. p. 118.

Capítulo aparte fue el Teatro de la Reforma, pues marcó un hito en la historia del teatro de nuestro país por el impacto que causó al público y a la crítica. Al respecto, cabe señalar que tres meses antes de la presentación del grupo en Bellas Artes, Novo llegó de improviso a un ensayo y presencié el desarrollo de dos escenas:

A una mesa de póquer se hallaban cuatro actores de los cuales reconocí, en uno, a Luis Manuel Pelayo, uno de nuestros Quijotes del año pasado; y en la otra nada menos que al luchador Wolf Rubinski. Ya me habían dicho que le gustaba mucho el arte pero no sabía yo que además de haberse casado con una bailarina clásica, se hubiera dedicado él mismo a la actuación.

Luego que acabaron de ensayar esa escena, pasaron otra en la cual trabaja Mary Douglas. Las dos son parte de *Un tranvía llamado Deseo*, de aquel Tennessee Williams que a raíz del éxito de su primera obra en Nueva York, vino a México, y lo conocí en casa de los Covarrubias.¹⁰

Seis semanas después, a invitación formal de los directores, Novo asistió a un ensayo completo en cuyos resultados encontró exactamente lo que esperaba de los grupos experimentales. Esto era, la elección de una obra contemporánea —en ese momento se representaba en Nueva York— que abordaba temas poco convencionales.

Pero lo que más le impresionó fue el proceso de formación actoral que Seki Sano había puesto en práctica con Wolf Rubinski, otrora luchador ahora convertido en actor:

...La sorpresa la da Rubinski, que está perfecto en el papel del polaco rudo, y cuya voz y presencia atlética cautivaron a Conchita Sada, que me acompañó al ensayo. La concurrencia fue numerosa. Miguel Covarrubias opinó que Mary Douglas le gustaba más en el papel que la propia protagonista de Nueva York.¹¹

Algunos miembros del elenco también pisaban un escenario por primera vez, como Ruth Rivera, Jorge Casanova y Julio Luna. Otros, como Amado Zumaya y Reynaldo Rivera contaban con alguna experiencia, pues el primero

¹⁰ *Idem.* p. 194.

¹¹ *Ibid.* P. 202.

había participado en la función pre-inaugural de *La fuerza bruta* en 1946 y el segundo era antiguo alumno de Xavier Villaurrutia.

El papel principal, Blanche Dubois, fue encomendado a María Douglas, miembro del primer grupo de la escuela dramática que Seki dirigiera en Bellas Artes en 1940 y quien desde entonces había participado en varias obras, dirigida por José de Jesús Aceves, Julio Bracho, Xavier Villaurrutia, Alfredo Gómez de la Vega y Cipriano Rivas Cheriff, lo que la convertía en la de mayor experiencia escénica dentro del grupo.

El 4 de diciembre de 1948 se estrenó *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, con dirección de Seki Sano, cumpliéndose así varios objetivos: para Novo, la muestra de que la referencia a grupo experimental no significaba “amateurismo” o falta de preparación en actuación, y la trascendencia de éste en el ámbito teatral y social de la época que hizo que la crítica prestara atención a su existencia. Para el Teatro de la Reforma esta fue su presentación oficial y para Seki Sano una puesta en escena innovadora que le valió el reconocimiento al Mejor Director del Año por la Agrupación de Críticos de Teatro.

Otro grupo que formó parte del programa de actividades en torno al teatro experimental y que también se presentó en Bellas Artes fue Teatro Estudio de México, fundado por Víctor Moya y que presentó *Los de abajo* de Mariano Azuela, en tanto ganador del primer premio de un concurso de obras teatrales en el marco de las Fiestas de Primavera.

Este evento —que dio a conocer a Nadia Haro Oliva como actriz— se presentó el 25 de abril de 1950. El 14 de octubre de 1955 se presentaría por segunda ocasión con *El regreso*, primera obra de la trilogía *A Electra le sienta bien el luto*, de Eugene O'Neill, con igual éxito de público y prensa que en su actuación anterior.

Para entonces, Celestino Gorostiza ya ocupaba la Dirección del Departamento de Teatro y había implementado una política teatral enfocada a ampliar la infraestructura teatral con la asignación de nuevos locales y la inauguración de la Unidad Artística y Cultural del Bosque en 1956.

Asimismo, continuó con el apoyo a los grupos experimentales cuyas actividades se trasladaron de Bellas Artes a espacios alternos como la Sala Ródano y que tuviera como eje principal e institucional el Teatro El Granero con Xavier Rojas a la cabeza.

Durante su gestión como Director general del INBA, 1958-1964, el teatro experimental había adquirido gran fuerza, enriquecido por las aportaciones escénicas de Juan José Gurrola —*La cantante calva* de Ionesco—; Alexandro Jodorowski —*Las sillas* y *La lección* del mismo autor—; José Luis Ibáñez —*La moza de cántaro* de Lope de Vega—; Héctor Mendoza —*Terror y miserias del tercer Reich* de Brecht—; y Rafael López Miarnau —*La gaviota* de Chéjov y *El enemigo del pueblo* de Ibsen—, entre otros, que al amparo de diversas instituciones dieron a conocer sus propuestas escénicas y que constituyen, hoy día, algunos de los directores emblemáticos de la experimentación.

Hasta ese momento, el Instituto Nacional de Bellas Artes se había caracterizado por apoyar a los grupos experimentales ya existentes, al facilitar espacios y asignar un modesto presupuesto con base en un perfil de actores prácticamente sin experiencia en las tablas, por considerar que ésta era la situación ideal puesto que evitaba que estos estuvieran “contaminados”, por decirlo de alguna manera, con los vicios del teatro comercial.

Si bien durante la administración de Gorostiza se había dado implícitamente la transición a un nuevo perfil (como lo demuestra el que los repartos de los directores mencionados líneas arriba eran, en su mayoría, egresados de las escuelas de actuación), será hasta la gestión de Héctor Azar cuando dicho perfil quedará claramente definido.

Con la salida de Gorostiza de la dirección del INBA se rompió el vaso comunicante del teatro experimental tejido por los Contemporáneos y otros precursores, para dar lugar a una nueva concepción basada justamente en la profesionalización de los cuadros, exigiéndose que los nuevos actores estuvieran versados en las técnicas de la actuación, con la expectativa de que su paso por el teatro experimental habría de perfeccionar su formación.

Esta concepción de Azar, director del Departamento de Teatro del INBA de 1964 a 1973, se derivaba de su propia experiencia como titular del Departamento de Teatro de la Universidad —que ocupó simultáneamente con la instancia correspondiente en Bellas Artes— y fundador de la Compañía Universitaria de Teatro, que el año anterior había ganado el primer premio en el Festival de Teatro Universitario realizado en Nancy, Francia.¹²

¹² A fines de 1965 Juan Ibáñez fue nombrado Jefe del Departamento de Teatro de la UNAM. Azar retomaría la jefatura de este Departamento entre 1970 y 1973.

Por esto no sorprendió que en su proyecto denominado “Hacia una acción teatral planificada” integrara, como una de sus líneas fundamentales, el Teatro estudio como instancia dedicada al análisis profundo del teatro mediante la búsqueda de nuevas técnicas con miras a evolucionar el arte escénico del país.

Bajo esta premisa se fundó el Centro de Experimentación Teatral (CET), con lo que el Estado, a través de la Secretaría de Educación Pública en lo general y del Instituto Nacional de Bellas Artes en lo particular, asumía directamente las riendas del teatro experimental, a través de la conformación de un equipo de trabajo con los elementos creativos más destacados del teatro en esa época dispuestos a cumplir con los objetivos fijados.

Durante los años de su funcionamiento (1965-1968) el CET, comandado por Dagoberto Guillaumin, instauró un programa de trabajo con base en un colectivo que logró llevar a la escena un total de once obras, siete de autores extranjeros y cuatro de dramaturgos mexicanos, cada una de ellas con una propuesta propia.

Lamentablemente no se logró que el proyecto fraguara conforme a las expectativas, por causas que se explicarán posteriormente, debido a problemas de presupuesto, pero también y principalmente, al extravío de los objetivos que eran muy amplios y dispersos por lo que no fue posible “asirlos” y darles la dirección deseada.

Es innegable que a esto también contribuyó el movimiento estudiantil de 1968 y sus consecuencias políticas, que al prohibir la reunión de jóvenes —por considerarlo potencialmente peligroso— echó por tierra ese primer CET, cuya existencia es prácticamente ignorada en la actualidad.

Sin embargo, es importante rescatar entre sus aportaciones, la presentación de obras dramáticas que por primera vez se llevaron a la escena en nuestro país, como *Troilo y Crésida* de Shakespeare y *El tejedor de milagros* de Hugo Argüelles. Asimismo hay que destacar la emergencia de nuevos dramaturgos como Francisco Fe Álvarez con *Esta cosa de vivir*; de directores como Lya Engel y Héctor Bonilla; y escenógrafos como Alejandro Luna y Félida Medina.

Once años después, en 1979, José Solé en calidad de Jefe del Departamento de Teatro, fundó un nuevo Centro de Experimentación Teatral (el segundo CET), a partir de su concepción de que las nuevas generaciones egresadas de las escuelas de teatro requerían de un periodo intermedio entre

su egreso de la escuela y su integración a las filas del teatro profesional. Y apostando al ímpetu de la juventud, dejó en manos de ellos la logística de su organización en el entendido de que, al no estar sujetos a ningún convencionalismo ni compromiso “formal”, se arriesgarían en la búsqueda de propuestas que —tal vez— lograrían impactar al teatro mexicano.

En esta ocasión, con Luis Torner a la cabeza, este Centro de Experimentación Teatral generó una producción constante, puesto que en cinco años llevó a la escena alrededor de sesenta y tres obras que abarcaban un amplio espectro temático, desde el teatro clásico hasta el popular.

Por otra parte, el rango de edades de su público abarcaba desde el adulto hasta el infantil, extendiéndose también al sector de los niños atípicos, hasta entonces no considerados en los programas de teatro. También colaboró con el Programa de Teatro Escolar y algunos de sus actores participaron en montajes de la Compañía Nacional de Teatro.

Las aportaciones de este CET a la historia del teatro de México son múltiples, toda vez que no sólo aportó generaciones de nuevos actores, sino que impactó además al campo de la dirección sin pasar por alto su trabajo en la escenografía y la dramaturgia.

También cabe subrayar la presencia en México de figuras renombradas en el teatro internacional de entonces, como Peter Brook, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Frederik Vanmelle y Milán Sladek, así como la presentación de conjuntos latinoamericanos como Rajatabla y Trac de Venezuela, Acto Latino de Colombia y los exiliados Teatro Aleph de Chile y El Galpón de Uruguay. Estas obras se entrecruzan con las actividades del CET al compartir su espacio de trabajo.

La remodelación del Teatro El Galeón, que era la sede de este Centro de Experimentación Teatral, sirvió como coyuntura para la fundación de un nuevo y último CET (el tercero) en 1984 con un perfil muy distinto. Esta vez Solé dio un viraje a la propuesta del CET anterior, pasando de la apuesta por “los jóvenes arriesgados” a la de los profesionales experimentados.

Organizado a manera de laboratorio, este nuevo CET, encabezado por Luis de Tavira, se conformó con un elenco cuyos integrantes tenían una gran experiencia en los foros universitarios. Con ello pretendía contar con un grupo estable que compartiera sus aspiraciones y concepciones en torno

a lo teatral, a la vez que se arriesgarían constantemente, para evitar de esta manera caer en un “estado de descomposición artística”.¹³

En calidad de Director Artístico del centro, De Tavira produjo doce obras, cuatro de autores internacionales como Botho Strauss, Jean Genet y Frank Wedekind y ocho de dramaturgos mexicanos como Armando García, Estela Leñero, Rafael Pimentel, Vicente Leñero, Blanca Peña y del mismo De Tavira.

Para ello recurrió a siete directores cuyas propuestas se correspondían con el espíritu del CET, el cual se centraba en: “elear la actividad artística a su máximo grado de profesionalismo”.¹⁴

Este Centro de Experimentación Teatral retomó muchas de las acciones de los programas que en apoyo a los grupos experimentales habían realizado las instancias correspondientes antes y después de la creación del INBA. Entre ellas destacan como una constante el facilitar un espacio para el ensayo y representación de las obras, el asignar un presupuesto —insuficiente, la mayoría de las veces—, así como la conformación de un elenco estable —no logrado en varias ocasiones— y la creación de un Consejo Artístico, como se dio en el caso del Teatro de Orientación.

En este sentido, el CET de Tavira también tuvo que sortear las dificultades presupuestarias que lo obligaron, en más de una ocasión, a reformular su proyecto para adaptarlo a la condición de crisis que el país padecía; también enfrentó las críticas surgidas en torno a su manejo del CET e incluso salió a la defensa de la obra *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero, la cual sufría la censura por parte del Estado.

Durante los cinco años de su existencia, el CET logró sobrevivir a los cambios de autoridades y a las reorientaciones en política teatral realizadas por los nuevos funcionarios. Sin embargo, la llegada de Rafael Tovar y de Teresa a la dirección del INBA —en marzo de 1991— y la reestructuración administrativa y saneamiento de las finanzas cortó de tajo los proyectos del CET y aun cuando José Solé fuera designado titular de la ya entonces Coordinación Nacional de Teatro, éste no retomó su interés por

¹³ Luis de Tavira en entrevista concedida a Martha Coda. *Unomásuno*, del 21 al 23 de julio de 1985.

¹⁴ “Reestructuración del Centro de Experimentación Teatral” *Excélsior*, 12 de febrero de 1985.

el centro, clausurando de esta forma la iniciativa del instituto en pro del teatro experimental.

Del panorama hasta aquí expuesto deriva el objetivo de esta publicación, el cual se enfoca en los tres Centros de Experimentación Teatral creados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y que dan cuenta de una serie de esfuerzos por impulsar a los grupos experimentales y asumir un riesgo artístico y cultural al incursionar de manera directa en este campo.¹⁵

Esta intención no resulta descabellada, toda vez que ya desde la época del Teatro de Orientación se había manifestado la postura de que el teatro experimental sólo podía florecer al abrigo del Estado, pues siendo un centro de experimentación que en su esencia no se propone el mercantilismo ni el beneficio económico, y al estar destinado justamente a la búsqueda de nuevas propuestas artísticas, es un proyecto que requiere de un apoyo y protección que permita y propicie su evolución.

Las aportaciones de estos tres Centros de Experimentación Teatral al arte escénico del país aún no son muy valoradas, toda vez que hasta este momento ni siquiera se contaba con un registro puntual de su actividad.

Las investigaciones de estudiosos como Antonio Magaña Esquivel, Luis Mario Schneider, Margarita Mendoza López y Guillermina Fuentes se ocupan del teatro experimental surgido en la primera mitad del siglo pasado, registrándose una laguna en lo que va de 1947 hasta la actualidad; periodo donde se ubican —justamente— los tres CET que dirigieran Dagoberto Guillaumin, Luis Torner y Luis de Tavira, respectivamente.

Esto ha dado lugar a la manifestación de tres tendencias en relación con los CET creados por el INBA: *a)* Ignorar su existencia, aun cuando hay quienes abordan la trayectoria de grupos experimentales como el Teatro universitario, el de Alexandro Jodorowski y Xavier Rojas, entre otros; *b)* desvincular los montajes y sus directores del marco del CET en que se originaron y *c)* consignar información inexacta y errónea en torno a su existencia.

Por otra parte, además de consignar la información relativa a su organización, objetivos de creación y puestas en escena, es importante señalar

¹⁵ Se consignan como tres Centros de Experimentación Teatral a partir del contexto histórico en que se ubican, su correspondencia con la política teatral vigente, el perfil particular que les imprimieron sus directores y los programas y actividades realizados y que no marcan una continuación entre ellos, sino que se conciben aislados uno de otro.

que estos CET contribuyeron al enriquecimiento de nuestra historia teatral al concretar concepciones, teorías, prácticas y metodologías que incluso trascienden al teatro de nuestros días, pues muchos de los creadores que llegarían a ser figuras destacadas del medio concretaron sus carreras a partir de sus propuestas particulares y experiencias adquiridas en el CET, tal como podrá observarse en el contenido de la presente publicación.

El Centro de Experimentación Teatral (1965-1968)

El 1 de diciembre de 1964, Gustavo Díaz Ordaz protestó como Presidente de la República para el periodo 1964-1970. En su discurso de toma de posesión, reiteró su promesa —hecha durante su campaña como candidato— de fomentar la educación, especialmente entre los niños y jóvenes, designando para ello “los más altos renglones del presupuesto” por considerarla como palanca para acelerar el progreso del país.

Con base en esta consideración, designó como Secretario de Educación Pública a Agustín Yáñez, reconocido intelectual y escritor, quien trazó una política educativa que se proponía, básicamente, la reforma del Artículo Tercero de la Constitución, para “ajustar las modalidades del sistema al proceso de cambio de la sociedad contemporánea” y “desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentar en él, a la vez, el amor a la patria y a la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia”.¹

No obstante la extracción literaria del nuevo Secretario, es importante señalar que el punto focal de la política educativa fue la campaña de alfabetización anunciada por el Presidente en su discurso del 24 de febrero de 1965, en la ceremonia conmemorativa del Día de la bandera, y que, conforme a los ajustes anunciados, el incremento de la acción cultural y labor editorial se ubicó en el último de los nueve incisos comprendidos en el proyecto.

En aras de avocarse al cumplimiento de los objetivos señalados, Yáñez delegó en José Luis Martínez las responsabilidades inherentes a la cultura y su difusión al nombrarlo Director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

¹ Fernando Solana, Raúl Cardiel y Raúl Bolaños. *Historia de la educación pública en México*. México, SEP-Fondo de Cultura Económica. México, 2002. p. 407.

Recién llegado de París, Martínez traía consigo nuevas experiencias sobre el funcionamiento de las instituciones culturales de otros países, y luego de analizar la situación del INBA puso en marcha una política cultural tendiente a hacer llegar, a los diversos sectores sociales, el acceso y disfrute de todas las manifestaciones artísticas a partir de lo que encontró funcionando en dicho instituto.

“Hay muchas cosas que están bien y no las rectificaré. Las novedades serán hijas de las nuevas ideas lógicas cuando lleguen nuevas personas. Pero destruir por destruir, me parece inútil y perjudicial. Insisto: respeto mucho de lo que encontré ya funcionando”, declaró José Luis Martínez en una entrevista concedida a Beatriz Nevares para la revista *Siempre...*²

Con base en ello, Martínez integró su equipo quedando conformado de la siguiente manera:

- Subdirector general: José Antonio Malo
- Subdirector técnico: Jesús Sotelo Inclán
- Departamento administrativo: Fernando Esponda
- Coordinador general: Sergio Galindo
- Departamento de Literatura: Antonio Escobedo (permaneció en el cargo desde la administración anterior)
- Departamento de Arquitectura: Ruth Rivera Marín
- Departamento de Artes Plásticas: Jorge Hernández Campos
- Departamento de Danza: Clementina Otero
- Departamento de Música: Miguel García Mora
- Departamento de Difusión: Catalina Sierra
- Departamento de Teatro: Héctor Azar
- Director de la Escuela de Arte Teatral: José Solé
- Jefe del Departamento de Producción: Antonio López Mancera

Todos ellos tomaron posesión de sus cargos el 2 de febrero de 1965. La ocasión fue propicia para que Agustín Yáñez anunciara un ambicioso Programa Nacional de Difusión Cultural, cuyos tres puntos principales eran:

- a) Llevar a todos los rincones del país las más importantes manifestaciones de la música, el teatro y la danza.
- b) Revitalizar las bibliotecas e impulsar la industria editorial con miras a poner los libros al alcance de todas las clases sociales.

² Publicada el 4 de febrero de 1965.

- c) Multiplicar las exposiciones, conferencias y cursos de divulgación, así como el aumento en los montos de los premios nacionales y su diversificación.

Para llevar a cabo estas tareas, enfatizó el importante papel que estaban obligados a desempeñar los medios de comunicación como la prensa, el cine, la radio y la televisión, no sólo para difundir las expresiones artísticas, sino también para el aprovechamiento de la enseñanza escolar, para lo cual se producirían —en una primera etapa— programas de civismo, geografía e historia.

En materia de teatro, danza y música, correspondió al Subsecretario de Educación, Mauricio Magdaleno, dar las precisiones al respecto, anunciando la creación de un patronato nacional que: “se encargaría de coordinar toda la acción oficial y privada, pero sin que esto implique que cese la competencia, pues se considera que ésta es altamente beneficiosa”.³

Por su parte, José Luis Martínez, en la entrevista concedida a *Siempre..!* fue parco en sus comentarios, pues al referirse al teatro en particular se limitó a señalar su interés por fomentar el teatro moderno, el clásico, el nacional y el extranjero, teniendo como objetivo crear el gusto del público por este arte.⁴

Correspondería a Héctor Azar desarrollar un programa tendiente a definir los objetivos de la administración en materia de teatro, lo cual no le resultó difícil dada su experiencia como fundador de Teatro en Coapa y director en funciones del Teatro de la Universidad.

De su interés por el teatro de México en lo general y de las actividades teatrales realizadas por el INBA en lo particular, da cuenta su artículo “El teatro y la provincia” publicado en el periódico *Esto* el 24 de octubre de 1964.⁵

En él definía al teatro popular, no cómo aquel dirigido a las masas, sino uno donde el público participaba activamente y destacó su importancia como elemento vital para la realización del teatro.

³ “Emprende Yáñez colosal plan para la difusión de la cultura. Llegará a todos los rincones del país”. *Excelsior*, 3 de febrero de 1965.

⁴ Beatriz Reyes Nevares. “José Luis Martínez habla a Siempre..!”, *Siempre..!*, 4 de febrero de 1965.

⁵ Héctor Azar. “El teatro y la provincia”. *Esto*, 24 de octubre de 1964.

Asimismo, expresó su preocupación por que los Estados modernos asumieran su responsabilidad para estimular un teatro que mostrara los problemas de la vida nacional a todos los habitantes del país contribuyendo, de esta manera, a elevar la cultura pública.

Luego de hacer una dura crítica a la burocracia como instancia debilitadora de los esfuerzos de los creadores, abogó por que se llevara el teatro a la provincia, desmintiendo que se tratara de un público desinteresado o sin gusto, toda vez que él había constatado su preferencia por obras que les ayudaran a comprender su realidad social.

Este artículo resulta interesante sobre todo porque en él, Azar demuestra su amplio conocimiento sobre las actividades teatrales realizadas por varias instituciones y que, desde su punto de vista, contribuían al desarrollo del arte escénico.

Entre ellas destacó las carpas construidas por el INBA, la preparación de los alumnos de la Escuela de Arte Teatral, a quienes calificó como “listos para enriquecer los escenarios con experiencias renovadoras”, las Casas de la Asegurada del Seguro Social y las iniciativas de las compañías Teatro Español y Teatro de México.

Azar enfocaba su crítica a la no utilización de los becarios en el extranjero para la aplicación de los conocimientos y experiencias adquiridos, el desinterés de la iniciativa privada y la ausencia de planes para canalizar y aprovechar los esfuerzos realizados por los grupos de la provincia.

Fueron estas consideraciones las que le permitieron presentar, al día siguiente de su designación, un planteamiento general de la organización de sus actividades.⁶ Entre los temas de su interés estaba la continuación de la labor del Teatro Guiñol y la Escuela de Arte Teatral.

No obstante que en ese momento su plan de trabajo todavía no estaba bien definido, sí marcó tres líneas fundamentales: el teatro educacional, la extensión teatral y el teatro estudio, con la intención de ahondar en ellas durante su gestión.

Sería hasta fines de marzo cuando diera a conocer su proyecto denominado: “Hacia una acción teatral planificada” que mantenía las tres líneas señaladas:⁷

⁶ “Se ha reconocido el esfuerzo universitario. Con modestia el nuevo Jefe de Teatro del INBA, habla de sus impresiones y planes”. *Esto*, 3 de febrero de 1965.

⁷ El texto completo puede consultarse en *El teatro del INBA. Anuario/1965*. México, INBA, 1966.

- I.- Teatro educacional. Comprendía el teatro infantil, escolar, estudiantil y universitario, dejando en manos de la Universidad Nacional lo correspondiente a este último renglón, toda vez que seguía ocupando la Dirección de teatro de esta institución. También contemplaba el apoyo a los municipios para echar a andar el funcionamiento de grupos estudiantiles en lo que denominó Teatro municipal.
- II.- Extensión teatral. Enfocado principalmente al establecimiento de un circuito de comunicación que permitiera el intercambio de conocimientos y experiencias entre el Estado, los creadores y la sociedad, así como de los grupos del Distrito Federal y los de provincia; la renovación de los programas de estudio de la Escuela de Arte Teatral; el uso de todos los espacios abiertos de la periferia de la ciudad y del campo y la creación de una bibliografía especializada en obras, técnica teatral, ensayo e historia del teatro.
- III.- Teatro estudio. Como institución fundamental para el análisis profundo de lo que el teatro significa.

El hecho de que los dos primeros rubros estuvieran perfectamente definidos en sus objetivos y organización, en tanto que el tercero era de carácter meramente enunciativo, generó una serie de comentarios y opiniones que elucubraban en torno a este último. Se decía, por ejemplo, que se crearía al abrigo de la Universidad, que era una traslación al INBA del teatro universitario. Otros señalaban que se instalaría en la Escuela de Arte Teatral y que se limitaría al análisis de textos y algunos afirmaban que sería dirigido por Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido.

Se trataba en realidad de un proyecto de gran envergadura que, dependiente de la sección de Teatro popular, se integraría con los centros de: Experimentación teatral, de Teatro clásico y de Vanguardia teatral cuya actividad estaría orientada a que las nuevas generaciones de actores obtuvieran “la anhelada madurez artística”.⁸

El hecho que este proyecto se iniciara con la creación del Centro de Experimentación Teatral (CET), se debió a la consideración de Azar de que en México estaban dadas las condiciones para hacer un teatro nuevo, particularmente a raíz del triunfo de la Compañía Universitaria de Teatro —fundada por él— en el Primer Festival de Teatro Universitario realizado en Nancy,

⁸ *El Teatro del INBA. Anuario/1965*. México, INBA, 1966. p. 56.

Francia, en 1964, con *Divinas palabras* de don Ramón María del Valle Inclán y dirección escénica de Juan Ibáñez.

Debido a este reconocimiento mundial —afirma Azar—: “el teatro joven de México empezó a desenvolverse con seguridad y respeto por parte del público y las instituciones del gobierno, el que, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, propone la creación de la Compañía Nacional de Teatro”.⁹

En este sentido, cabe aclarar que, si bien Azar no menciona al CET directamente, es viable la aplicación del comentario, toda vez que éste fue creado, cronológicamente, antes que la Compañía y se le consideraba como punta de lanza para la creación de otros centros, de los cuales surgían los elementos que integrarían la, todavía en proyecto, Compañía Nacional de Teatro.

Con la designación de Dagoberto Guillaumin como Jefe de la Sección de Teatro Popular, el proyecto del CET fue tomando forma. Con una trayectoria iniciada desde 1949 y en la que se encontraban varios triunfos como director en diversos concursos, así como la fundación de la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana, de la que fue nombrado director, Guillaumin se había desempeñado como director de la Escuela de Arte Teatral en la administración anterior, lo que aunado a sus estudios en el Teatro Popular de Francia le permitieron conformar un plan de actividades que contemplaba tres puntos fundamentales:

- a) La creación de cuatro grupos profesionales que ofrecerían temporadas simultáneas con la representación de obras correspondientes a los siguientes rubros: teatro clásico, teatro moderno, teatro de cámara y teatro de vanguardia.
- b) Fundar centros de investigación en los cuatro puntos de la ciudad con miras a “intensificar la búsqueda teatral” y funcionar como vínculo entre los creadores y el público.
- c) Propagar por medio de ciclos de conferencias, cursillos, encuentros y publicaciones, la idea del teatro como servicio social.

Ubicado en el segundo rubro, el mismo Guillaumin precisó el perfil de lo que sería el Centro de Experimentación Teatral. En entrevista concedida a Guillermo Escarreño señaló que este centro estaría destinado a la búsqueda a través de la práctica y del ensayo de nuevas técnicas para evolucionar el arte escénico del país. Dicha práctica estaría a cargo, no de aficionados e impro-

⁹ Azar, Héctor. *Funciones teatrales*. México, SEP, 1982. p. 187.

visados, sino de actores: “...ya preparados en las disciplinas fundamentales de la escena y con alguna práctica”.¹⁰

Bajo este criterio se integró el grupo de actores que se avocaron a la preparación de la primera obra del CET. Se trataba, en su mayoría, de alumnos egresados de las escuelas de teatro del INBA y de la Universidad Nacional, a cuyo servicio se puso un equipo de producción integrado por especialistas encargados de prepararlos en todos los aspectos concernientes a la obra elegida y que, encabezado por Dagoberto Guillaumin en calidad de Director general, estaba integrado de la siguiente manera:

- Luisa Josefina Hernández, responsable de la investigación literaria (sobre los méritos dramáticos y motivaciones de la obra).
- Jorge Alberto Manrique, asesor en la investigación histórica y sociológica (sobre las costumbres, ideas y valores de los griegos, posibles afinidades con las épocas de Shakespeare y “Belle époque”).
- Emilio Carballido, en la revisión del texto (sobre las modificaciones al verso de Luis Cernuda).
- María Douglas, en la dicción.
- Leonardo Velázquez, en la música y sus efectos.
- Carlos Gaona, en la coreografía.
- Jorge López Aguado y Félida Medina, en la escenografía y el vestuario.
- Arnold Belkin, supervisor de producción.¹¹

De acuerdo con los testimonios de Félida Medina y Héctor Bonilla, para la preparación de las puestas en escena se trabajaba a manera de conferencias en las que cada especialista abordaba la obra desde su particular punto de vista, lo que daría como resultado la comprensión de la obra y de su contexto por parte de los actores.

Este sería el modelo al que se apegarían las puestas en escena del CET, aunque puede presumirse que en algunos casos esto haya sido meramente formal, pues no todos los consignados como parte del equipo habrían participado del proyecto, como el caso de Arnold Belkin, del que, afirma Félida Medina, no recibió mucho apoyo, asumiendo la responsabilidad Guillaumin, quien les brindó asesoría en la escenografía y el vestuario.

¹⁰ Guillermo Escarreño. “Habla un verdadero hombre de teatro”. *Éxito*, 17 de octubre de 1965.

¹¹ Programa de mano de *Troilo y Crésida*. México, INBA, 1965.

Tal fue también el caso de María Douglas, pues ninguno de los entrevistados recuerda su participación, la que, luego de las severas críticas recibidas a la primera puesta, habría sido indispensable para llevar a buen puerto este trabajo interdisciplinario.

El teatro: Centro de Experimentación Teatral/Comonfort 72

Durante su periodo como Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, Celestino Gorostiza había realizado las gestiones necesarias para incrementar la infraestructura teatral del instituto. Éstas consistieron en el seguimiento de la construcción del Teatro para comedia y la adquisición del Cine Comonfort con miras a convertirlo en teatro.

Llamados extraoficialmente Juárez y Comonfort, debido al nombre de las calles en que estaban ubicados, se pretendía que en el primero se montaran obras de autores universales en tanto que en el segundo se repondrían las obras presentadas en el Palacio de Bellas Artes a precios módicos.

Antes de ser adquirido por el INBA, el local del Comonfort pertenecía al Departamento del Distrito Federal, cuyas autoridades, luego de negar el espacio a los empresarios del Tívoli para realizar ahí sus espectáculos, lo cedió al instituto, iniciándose de inmediato las obras para su adaptación a teatro. Éstas quedaron inconclusas al término de la administración de Gorostiza, al igual que el por entonces llamado Teatro Juárez.

Instalado en una de las zonas más populosas de la ciudad (Peralvillo, en la calle de Comonfort número 72 casi esquina con Reforma), el Comonfort fue transformado por la arquitecta Ruth Rivera en una sala con 600 localidades, aunque sin los acabados y el equipo indispensable para su funcionamiento como teatro. Esto obligó a Héctor Azar a realizar las gestiones necesarias para allegarse los recursos económicos para terminar las obras, lo que —a pesar de la autorización del director del INBA— lo llevó a hacer interminables antesalas, junto con Guillaumin, logrando que el dinero se le entregara aunque con suma lentitud. Y a este ritmo se hacían las adaptaciones al local, lo que dio como resultado que el equipo del CET recibiera las instalaciones apenas dos días antes de la fecha programada para la inauguración.

De su impresión al entrar en el teatro por primera vez, Félida Medina recuerda: “El lugar estaba [en un estado] lamentable. Había corrientes de aire

por todos lados... Como no existían los planos de las conexiones, el maestro Nacho Zúñiga pasó mucho tiempo tratando de encontrar las líneas de luz... El escenario sólo tenía una capa de cemento... estaba en la ruina total.”¹²

Con el tiempo encima para el ensayo general, Félida y Jorge López Aguado (escenógrafos y vestuaristas de la obra) fueron a las bodegas del Palacio de Bellas Artes a buscar cortinas para amortiguar las corrientes de aire y procedieron a poner duela en el escenario.

Como el teatro aún no contaba con las consolas de iluminación y sonido, subsanaron las deficiencias, en el primer caso, mediante la elaboración de un tablero a base de interruptores para subir y bajar las luces de manera directa (a cuatro manos), y en el segundo, echaron mano de una grabadora casera operada por Eduardo Medina, hermano de Félida.

Sin embargo, el problema más grave que tenía el teatro se detectó justamente en el ensayo general de la obra, cuando Dagoberto Guillaumin se sentó en una butaca de la sexta fila y les dijo a los actores que estaban en el escenario: “no se oye”.

Esto sembró el pánico en el reparto, que a partir de ese momento —según señala Héctor Bonilla— “empezaron a desgañitarse” sin lograr que se les escuchara, como lo habrían de notar la mayoría de los críticos que asistieron a la función inaugural.

En este sentido, resulta por demás ilustrador el comentario irónico que sobre el estado general del teatro escribiera el crítico de la revista *Política*:

El Instituto Nacional de Bellas Artes, confabulado esta vez con la General Electric, ha inaugurado otro refrigerador; nos referimos al nuevo teatro que se localiza en el barrio de La Lagunilla. Sus puertas de vidrio, trazadas según el modelo de las tiendas Woolworth y cuyo diseño fue aprobado por don Celestino Gorostiza durante el pasado régimen, se abren al público en las calles de Comonfort.

Ya en el interior, empieza el preciosismo. La sala es grandota, con el cálido adorno de muros lisos e implacables, donde no se ve siquiera una nota colorida que rompa la monotonía masiva de la hielera. La economía se nota por doquier y, para aumentar la sensación de comodidad, el piso fue encementado a rodillo. Nada de alfombras. Es un teatro para el pueblo y el pueblo debe tener conciencia

¹² Félida Medina. Entrevista personal.

de su situación social. ¿Para qué alfombras? Por cierto que luego las escupen y ¡hasta las pisan!

No señor; este teatro fue diseñado para masas y así debe quedar. Con este propósito, la acústica de la sala es multitudinaria; de la mitad para arriba —gran declive hacia el foro— las voces rebotan en los muros multiplicándose, de manera que en vez de oír un coloquio de cinco actores escuchamos las voces de 25. Magnífica multifonía de sonidos. Imagínese usted a López Tarso hablando en coro por el mismo precio. Verdaderamente es una ganga...¹³

Dos aspectos llaman la atención del comentario. El primero se refiere a la multifonía, pues justamente la mala acústica del teatro hacía que “se oyera más lo que se decía en los camerinos que en el escenario”. Esto tuvo un efecto catastrófico en plena función inaugural, pues “en algún momento se le pasó la entrada a Blas García, quien representaba a Ajax, obligando a Patricio Castillo (Aquiles) a improvisar. Distráido por el ruido en los camerinos, Blas no oía, hasta que uno de sus compañeros le dijo: ‘ya te toca pendejo’ haciendo reír al público que lo escuchó todo”.¹⁴

El segundo aspecto fue durante mucho tiempo tema de discusión, pues la gente se preguntaba por qué se optó por ubicar la entrada principal por la calle de Comonfort y no por la avenida Reforma. Esto puede interpretarse como coherente con uno de los objetivos de la política teatral de Azar, que consistía en convertir al Comonfort en centro de divulgación para acercar al populoso público de la zona al teatro, así como ofrecer una alternativa cultural en la zona norte de la ciudad, puesto que el barrio sólo contaba con la galería José María Velasco como espacio dedicado al arte.

Sobre la inauguración del teatro, el crítico de *Excélsior* escribió: “A la función inaugural asistieron personajes relacionados con las artes y los espectáculos, críticos y público en general.”¹⁵ Este comentario, confirmado por Héctor Bonilla, contrasta con el escrito por Rafael Solana:

Ni siquiera se ocuparon de ponerle nombre (uno que lo relacionara con el Paseo de la Reforma, le habría hecho mucho bien, arrancándolo, en la mente del

¹³ *Troilo y Cressida* [sic] en *Política*, 1º de noviembre de 1965. p. 57.

¹⁴ Héctor Bonilla. Entrevista personal.

¹⁵ “Inauguraron el Teatro ‘Comonfort’”. *Excélsior*, 30 de octubre de 1965.

espectador, de la barriada en que está enclavado, para situarlo en los alrededores de nuestra avenida más elegante). Las autoridades no le dieron mucha importancia. No aparecieron por allí, no digamos el Presidente de la República, o siquiera el Secretario de Educación Pública, o de perdida el Subsecretario de Asuntos Culturales, pero ni siquiera el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, o por lo menos el Jefe del Departamento de Teatro.

La personalidad más elevada y de más importante rango que alcanzamos a percibir fue Catita Sierra; con una docena de gladiolos blancos en una botella se adornó el amplio vestíbulo. No hubo boletos numerados, ni ninguna otra solemnidad. Tampoco ningún discurso inaugural, ni un listón que cortar sobre el telón, ni telón siquiera. Todo muy democrático, muy nonchalante.¹⁶

Sobre el nombre del teatro que preocupaba tanto a Solana, como al crítico de la revista *Política*, en el croquis que fue incluido en la invitación a la inauguración, éste se consignó como “Centro de Experimentación Teatral. Teatro Comonfort/Comonfort 72”, pero a partir del segundo estreno, fue suprimido lo de Teatro Comonfort conservando el resto del nombre.

No obstante que en las invitaciones posteriores se manejó como Centro de Experimentación Teatral, quizá por costumbre y comodidad, la crítica siempre lo denominó Teatro Comonfort, nombre que conservó desde 1968, cuando fuera eliminada la acepción de CET y hasta 1975 cuando se le impuso el de Celestino Gorostiza.

Por otra parte, a pesar de que con el tiempo, a la par que se presentaban las obras programadas, también se solucionaban algunos de los problemas que el teatro presentaba, como la instalación de las consolas de luz y sonido, la colocación de un telón, la asignación de personal técnico¹⁷ y utilería, entre otros; los asuntos de la acústica y la calefacción obligaron al cierre del teatro luego de la temporada de 1966.

Esta fue la primera de las varias remodelaciones que sufriría el local a lo largo de su vida útil, recibiendo la última en 1975 con motivo del cambio de nombre al de Celestino Gorostiza.

¹⁶ Rafael Solana. “Teatro” en *Siempre...!*, 17 de noviembre, 1965.

¹⁷ Aun cuando en el programa de mano se consigna el personal técnico del teatro, Félida Medina señaló que éste se integró después de la función de estreno.

“Ahora ha cambiado por completo: del antiguo Teatro Comonfort —afirmó el licenciado Jaramillo, Jefe del Departamento de Teatro en esa fecha— sólo quedó el esqueleto; ahora es una bella y acogedora sala... La imagen que desde hoy contemplaremos será la de un teatro cálido y funcional, articulado a la vida teatral de la ciudad de México”.¹⁸

En cuanto dejó de ser sede del CET —que desapareció de facto— el teatro estuvo destinado a las funciones del Programa de Teatro Escolar hasta que, al sufrir daños severos a raíz del sismo de 1985 fue cerrado, siendo utilizado, a la fecha, como bodega y taller de carpintería.

Las obras

Troilo y Crésida

Desde 1964, cuando aún se desempeñaba como director de la Escuela de Arte Teatral, Dagoberto Guillaumin había concebido el proyecto de llevar a la escena *Troilo y Crésida* de William Shakespeare.

Es muy probable que la elección de la obra se enmarcara en las actividades conmemorativas del IV Centenario del nacimiento del autor, realizadas en México y que comprendieron ciclos de conferencias en torno a su figura; el montaje de *Rey Lear* con dirección de Seki Sano, una temporada de óperas basadas en obras de Shakespeare, así como la presentación en el Palacio de Bellas Artes de la Old Vic Company.

Al ser nombrado jefe de la sección de Teatro popular y encomendársele el proyecto del Centro de Experimentación Teatral, Guillaumin tuvo la oportunidad de concretar el proyecto, avocándose de inmediato a integrar el reparto y a organizar los ensayos que se iniciaron, a decir de Bonilla, desde marzo de 1965.

Por otra parte, si bien existía en nuestro país la tradición de montar obras del “Cisne de Avon”, era la primera vez que se representaba *Troilo y Crésida*.¹⁹ La elección de la obra constituía en sí misma todo un reto.

¹⁸ *El Día*, 11 de noviembre de 1975.

¹⁹ En su *Reseña histórica del Teatro en México*, Enrique Olavarría y Ferrari señala que la primera representación de una obra de Shakespeare en México fue *Otelo*, en versión de ópera

Considerada por la crítica anglosajona como una de las “obras problema” por su variado contenido, que no se ajustaba a la clasificación tradicional de los dramas de Shakespeare (comedias, tragedias y dramas históricos), su montaje implicaba “dificultades” en cuanto al “tono” que oscilaba entre la tragedia y la comedia.²⁰

Había, sin embargo, quienes veían en esta dinámica el intento del autor por romper con las convenciones de género; por ejemplo Goethe, que la calificó como: “la imaginación de Shakespeare en su versión más libre.”²¹

Para montar la obra, Guillaumin eligió la traducción que —entre 1946 y 1950— hiciera Luis Cernuda. Se trataba de una edición con apenas dos notas a pie de página —ambas de índole aclaratoria—, por lo que Luisa Josefina Hernández tuvo que hacer una profunda investigación literaria.

El hecho de que en la traducción las alusiones y expresiones culturales inglesas estuvieran adaptadas a la cultura española representó una ventaja relativa para Emilio Carballido, encargado de la revisión del texto —como podrá verse más adelante.

A pregunta expresa de Guillermo Escarreño, Guillaumin enumeró las razones por las cuales eligió la obra: “Porque es un modelo de tragedia, porque es un brillante documento antibélico, porque la mayoría de los personajes pueden ser interpretados por jóvenes, porque lo difícil de la obra exige la selección de actores capaces, técnica y disciplinariamente”.²²

Para disipar dudas en torno al mismo tema, Luisa Josefina Hernández escribió, en el programa de mano de la obra, lo siguiente:

Troilo y Crésida, entre las obras de Shakespeare, es una de las más discutidas por su espíritu contradictorio. Dentro de la aparente candidez del romance de los que le dan nombre, de las entusiastas ideas sobre el honor y la gallardía que alimentan los troyanos, aparece un punto de vista cruel, sardónico y violento que matiza las acciones de los griegos.

por Rossini, cantada en castellano por Andrés del Castillo en el Teatro provisional o de Los gallos el 22 de enero de 1827.

²⁰ Harold Bloom. *Shakespeare the invention of the human*. New York, Riverhead Books, 1998. p. 327.

²¹ Laura Campillo Arnáiz. “El deseo de Troilo y la realidad de Crésida. Cernuda traduce a Shakespeare”. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Universidad de Murcia, junio de 2004.

²² Guillermo Escarreño. “Habla un verdadero hombre de teatro”. *Éxito*, 17 de octubre de 1965.

Si no fuera por la presencia de Troilo, por la pérdida paulatina de valores que caracteriza su trayectoria, al igual que la de Hamlet, por su último parlamento que pide venganza y es en un holocausto a la realidad de la situación, diríamos que se trata de una obra didáctica de tipo pacifista encaminada a mostrarnos las funestas consecuencias de una guerra que en ningún momento corresponde a la calidad de sus motivos.

Pero está Troilo con su juventud llena de ideales, empeñado en escudarse en la fascinación de un amor cuya mecánica lo lleva justamente a enfrentarse con lo que deseaba eludir: la verdad de la posición de Troya frente al ejército griego. Esta paradoja trágica traslada la obra a un nivel que abarca el material crítico y lo subraya, pero al mismo tiempo lo levanta hasta esa esencia trascendente, superior al hombre y a sus circunstancias, que es la tragedia isabelina.

El Centro de Experimentación Teatral escogió *Troilo y Crésida* no sólo por su belleza accesible ahora en la traducción de Luis Cernuda, sino por sus dificultades especiales, que ya resueltas, deben entregar al público una experiencia cultural y al equipo que la presenta, un ejercicio valioso en su profesión de artistas de la escena.

En el mismo programa, Héctor Azar estableció el vínculo entre el Teatro Comonfort y el CET en los siguientes términos:

La ubicación de este Centro no es accidental, ya que, enclavado en una zona populosa de nuestra metrópoli, quiere suscitar una más amplia comunicación.

Por eso es la obra y su elevado aliento pacifista; la puesta en escena atrevida en el espíritu de búsqueda que contiene; y el grupo y su director, en cuyas manos jóvenes y experimentadas queda este punto de acción, como uno más de legítima conquista.

Es nuestro deseo que experiencias como las que ahora presenta el Centro de Experimentación Teatral disfruten de la respuesta de un público abundante, cuya presencia honra, estimula y obliga en el servicio social que propósitos como éste significan.

Tras siete meses de preparación, un ensayo general inconcluso (la obra no se corrió completa) y unos actores exhaustos debido a que éste se prolongó hasta las ocho de la mañana del día del estreno, *Troilo y Crésida* se presentó el 29 de octubre de 1965 en un evento simultáneo que inauguraba el teatro, al tiempo que se hacía la presentación formal del CET.

Con Héctor Bonilla (Troilo), Laura Ocegüera (Crésida) y Eduardo Borja (Pándaro) en los papeles principales, la obra no fue muy bien recibida por algunos críticos de teatro. Un sector descalificó, en primer lugar, la propuesta de Guillaumin por trasladar la acción de la guerra de Troya a la Primera Guerra Mundial.

Luego de señalar esto como “error fundamental”, el crítico de *Tiempo* agregó: “...no supo resolver esta transposición y sí, indudablemente, rebajó el aliento dramático del enredo, a tal punto que lo hizo aburrido, cansado, fatigoso, demasiado fastuoso y tan artificioso como una opereta”.²³

A esta posición se sumó el comentario de Francois Baguer: “...el director, Dagoberto Guillaumin, ha intentado en vano esfuerzo de enmendarle la plana a Shakespeare y componer la leyenda a su antojo, ha intentado, repito, situarlo a principios de nuestro siglo”.²⁴

La escenografía y el vestuario como elementos de transposición en el tiempo histórico de la obra, fueron el foco principal de los ataques. Al respecto, Maruxa Vilalta escribió: “...Pero tanto en su conjunto como en sus detalles, lo único que consiguió dicho vestuario (y de paso también la escenografía realizada siguiendo la misma idea) fue dar un tono de opereta ridícula a la representación y contribuir al mal recibimiento de que fue objeto la obra”.²⁵

En el mismo tenor, pero acaso más sarcástico, Rafael Solana señaló:

Uniformes del tiempo del conde de Luxemburgo fueron impuestos a Troilo, a Eneas, a Héctor, a Paris; el viejo Príamo era una especie de prolífico Francisco José, Néstor algo así como don Venustiano, y Ulises un graduado de Saint Cyr. Áyax nos pareció, lo que resultaba un anacronismo, algo así como una réplica del general Mariles, que todavía no había nacido en aquellos tiempos (los de la Primera Guerra Mundial, no los de la Guerra de Troya) [...] A Aquiles lo hizo un oficial británico, y a Patroclo un beatle, lo que tampoco es de esa misma época.²⁶

²³ *Tiempo*, 8 de noviembre de 1965.

²⁴ Francois Baguer. “Inauguración y estreno”. *Excélsior*, 31 de octubre de 1965.

²⁵ Maruxa Vilalta. “Centro de Teatro Experimental del INBA”. *Jueves de Excélsior*, 11 de noviembre de 1965.

²⁶ Rafael Solana. “Teatro”. *Siempre...!*, 12 de noviembre de 1965.

Respecto al vestuario de las actrices, el mismo Solana apuntó: “A Casandra, a Helena y a Crésida las vistió Dagoberto al estilo de Nina Petrovna, con trajes como los que, cuando se vestía, que no era siempre, llevaba Mata Hari”.²⁷

Pero quizá el más encarnizado de todos fuera el ya mencionado de Francois Bager, pues dedicó más de la mitad del espacio de su columna a señalar, detalle por detalle, lo que consideraba las grandes fallas del vestuario.

El texto tampoco salió indemne. Al respecto, destacan los comentarios de Maruxa Vilalta, quien escribió: “Ni a Shakespeare, ni a Cernuda los imaginamos introduciendo en el texto un localismo como ‘sopa aguada’, lo que escuchamos anoche en boca de uno de los personajes”.²⁸

Mientras que, en el extremo opuesto, el crítico de *Política* señaló: “...un texto farragoso, lleno de palabras, de enlaces difíciles, demasiado puntilloso, que es la consecuencia de sobreponer a lo barroco de Shakespeare, la retórica de un poeta español. Los revisores debieron tener en cuenta al público y no al grupo de eruditos de la primera fila”.²⁹

Otros aspectos abordados fueron la dicción (la mayoría coincidió en que ésta era pésima y en que Héctor Bonilla era de los pocos que sacaron adelante el texto) y el movimiento corporal: “estatismo en las figuras” (Bager), “Los movimientos en la escena rompieron muchas veces la armonía, belleza de un parlamento” (Vilalta).

Luego de estas críticas demoledoras, algunos de los articulistas hasta aquí consignados, cerraron sus notas de la siguiente manera:

No estamos en contra de las innovaciones en el dominio artístico, ni mucho menos, ya que las innovaciones pueden conducir a la evolución y al progreso. Pero lo que vimos anoche con *Troilo y Crésida* no es innovación, es falta de calidad en una puesta en escena.³⁰

Para ser un laboratorio, una prueba de sus capacidades de actores, resultó demasiado *Troilo y Crésida* aun para el propio director Guillaumin.³¹

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Maruxa Vilalta. *Op. Cit.*

²⁹ *Política*, 1ro. de noviembre de 1965.

³⁰ Maruxa Vilalta. *Op. Cit.*

³¹ *Política. Op. Cit.*

Cuando estos experimentos se hacen para mejorar las obras sean bienvenidos, pero si es para estragarla o deteriorarla, como ocurre en este caso, realmente no vale la pena el experimento.³²

Es propio de los experimentos salir una veces bien y otras mal. Ojalá otros de los que se hagan en lo futuro en este nuevo Centro salgan mejor que el inicial, que ciertamente no nos pareció un gran acierto.³³

No todos los críticos compartieron el punto de vista hasta aquí expuesto, hubo otros que reconocieron en la obra grandes méritos y un esfuerzo en el trabajo realizado. José Hugo Cardona, por ejemplo, escribió: “El grupo hace la obra con más entereza que habilidad, porque en todos ellos se advierte un espíritu nuevo para el teatro, que va a dar resultados impecables en un futuro no lejano.”³⁴

Apoyando esta postura, el crítico de *Novedades* señaló: “...si bien no podría decirse que obtuvo el éxito merecido, fue más por la falta de medios adecuados que por cualquier otra razón, aunque nadie pudo negar su dignidad, ya que la actitud crítica que supone representar en forma distinta al modo tradicional, es suficiente motivo para aplaudir el trabajo de Guillaumin”.³⁵

Al margen de las críticas por parte de la prensa especializada, la obra logró su mayor éxito entre el público del barrio. Esto no pasó desapercibido para el crítico de *Novedades*, quien manifestó su “gratisima sorpresa” al escuchar en boca de los niños de las cercanías del centro “los nombres de Héctor, Ulises, Agamenón, Helena, Aquiles o Patroclo y referirse a ellos con una familiaridad conmovedora”.³⁶

Asimismo, Félida Medina y Andrés Torres coinciden en que, camino al teatro para los ensayos o funciones, en las calles veían a los niños jugar a la “Guerra de Troya”, asumiendo los personajes que habían visto en *Troilo y Crésida*.

³² Francois Baguer. *Op. Cit.*

³³ Rafael Solana. *Op. Cit.*

³⁴ José Hugo Cardona. “Troilo y Crésida”. *El Universal*, 31 de octubre de 1965. (Desde las diablitas)

³⁵ “Digno de encomio el trabajo realizado por Dagoberto Guillaumin en el Centro de Experimentación Teatral”. *Novedades*, 5 de diciembre de 1965.

³⁶ *Novedades. Op. Cit.*

Otro sector al que atrapó la obra fue el femenino, pues las jovencitas “enloquecieron” con los actores. En este sentido, Héctor Bonilla da cuenta del club de fanáticas que se creó alrededor de Mauricio Davison y que asistieron prácticamente a todas las funciones de la temporada.

El montaje de *Troilo y Crésida* y las críticas de que fue objeto obligan a una reflexión en el sentido de lo poco comprendida que fue la obra en su momento. Lo primero que debe anotarse al respecto es que su selección se dio en un contexto histórico propicio, toda vez que su mensaje antibélico fuera comprendido en su mayor significado en una época en que el mundo se convulsionaba en una serie de conflictos políticos. Estos iban desde los movimientos nacionalistas, como el de Panamá, las luchas por la independencia de las otrora colonias europeas en África, la Guerra Fría en su momento más crítico, la imposición de dictaduras militares en el cono sur de América como en Brasil y Bolivia, la lucha por la defensa de los derechos civiles de las minorías en Estados Unidos encabezado por Malcolm X y Martin Luther King Jr., así como la Guerra de Vietnam que desató un ola de protestas.

Si a lo anterior se une la revisión de las obras de Shakespeare con miras a los festejos en todo el mundo, con motivo del IV Centenario de su nacimiento, resulta entendible que *Troilo y Crésida* fuera una de las elegidas para abordar los temas de la inmoralidad, desilusión, deslealtad, traición, carencia del sentido del honor y una crítica en torno a la inutilidad de la guerra y más aún, sin ofrecer una esperanza.

Esto se deduce del hecho de que no se tenía noticia de la representación de la obra a lo largo de lo que iba del siglo XX, y que justamente, entre 1964 y 1967 fuera montada por tres grupos. El primero —cronológicamente— habría sido el de La Comedia de Bucarest, Compañía dirigida por David Esrig que la estrenó en el Teatro Sara Bernhardt de París el 24 de abril de 1964, como parte del programa del Teatro de las Naciones. El segundo sería justamente el del CET de México, y el tercero, el del Teatro del Estado de Hamburgo en 1966.

Con el paso del tiempo, Guillaumin se mostró más convencido del acierto de selección de la obra, en el sentido de su aplicación a los acontecimientos actuales de ese entonces.

En una entrevista concedida a Malkah Rabell, al recordar su puesta en escena afirmó: “Yo, ya en una oportunidad quise vestir a los personajes del

mismo drama de soldados de la guerra del 14, pero la crítica levantó el grito al cielo, acusándome de sacrílego.”³⁷

Para la fecha en que fue realizada la entrevista, en los escenarios mexicanos ya era común la presentación de personajes históricos vestidos a la usanza actual y se veía con naturalidad las propuestas en torno a las transposiciones de las obras en el tiempo, aunque todavía un sector de la crítica conservadora se negara a modificar sus criterios en torno a éstas —cómo se advertirá más adelante.

En este sentido, podría considerarse la propuesta de Guillaumin como adelantada a su época, puesto que no fue sino hasta el año 2008 (41 años después), que Declan Donnellan, al representar la obra en Las naves del matadero, en Madrid, utilizara imágenes de soldados contemporáneos, basado en la consideración de que los protagonistas no fueran héroes, sino seres humanos.

Lo que los críticos señalaran como “errores” en relación con los uniformes (es decir, que no se apegaban a las normas establecidas para portarlo así como el uso de las condecoraciones), apuntaba justamente al sentido de la intemporalidad del fenómeno de la guerra. Aunque es de justicia señalar como desacierto el que ambos bandos estuvieran vestidos de azul (aunque en tono diferente) y que con ellos parecieran mas *bell boys* que soldados —afirma Héctor Bonilla.

Lo que debe tomarse con distancia son algunas críticas negativas de que la obra fue objeto, pues si bien en algunos aspectos tenían razón, como en lo relativo a la extensión de la obra y su ritmo cansado (una excesiva muestra de respeto al texto de Cernuda que obligó a un recorte en las funciones posteriores), con el tiempo se pondría de relieve que éstas obedecían más a una animadversión personal en contra de Héctor Azar y que culminarían en una manifestación abierta a través de la prensa.

³⁷ Malkah Rabell. “Con Dagoberto Guillaumin, ‘el mejor director de escena del 66’”. *El Día*, 25 de enero de 1967.

El tejedor de milagros

A medida que corría la temporada de *Troilo y Crésida*, y siguiendo el mismo proceso de trabajo, se preparaba la segunda obra producida por el CET: *El tejedor de milagros* de Hugo Argüelles dirigida por Héctor Bonilla. Se trataba de la tercera obra del dramaturgo veracruzano que era llevada a la escena.

Egresado de la Escuela de Arte Teatral del INBA, Argüelles había estudiado composición dramática y análisis de texto con Sergio Magaña y Emilio Carballido, haciéndose de las herramientas que le permitieron obtener, en 1957, el primer premio de un concurso de obras en un acto convocado por el INBA con *Velorio en turno*.

Retrabajada y extendida a tres actos y ya con el título de *Los cuervos están de luto*, fue estrenada en 1958 por Lola Bravo en Monterrey, Nuevo León, aun cuando para la “historia oficial” éste tuviera lugar el 22 de abril de 1960 en el Teatro Jorge Negrete, bajo la dirección de Virgilio Mariel.³⁸

Un año después, en 1961, Enrique Rambal llevaría al Teatro del Músico *Los prodigiosos*, ganadora también del primer premio de un concurso de obras de teatro. En esta ocasión convocado por la revista *Estaciones* también en 1957.

En lo que respecta a *El tejedor de milagros* (1960), pasó algo curioso, pues producida y dirigida por Francisco del Villar, había sido llevada al cine en 1961 sin ser estrenada en teatro. Más aún, obtuvo el premio PECIME a la mejor película del año, y para rematar, fue traducida al alemán para su puesta en escena en Rostock, Alemania Oriental, en 1962.

Para subsanar una omisión en nuestra historia teatral, es pertinente señalar que en este mismo año (1962), Bonilla había estrenado la obra el 19 de octubre en el Auditorio A del Centro Cultural Zacatenco, con la Compañía de Teatro Popular del Instituto Politécnico Nacional (IPN), con Lola Bravo y él mismo en los papeles estelares.

³⁸ El comentario obedece a que en la información consignada en el programa de mano de *El tejedor de milagros*, Dagoberto Guillaumin da cuenta de esta última fecha. Con el paso del tiempo, el primer estreno fue ignorado por el mismo Argüelles, quien, a pregunta expresa señaló que se debía a que “no había sido un montaje profesional”. Hugo Argüelles. Entrevista personal realizada por Jovita Millán, México, 1994.

Interrogado al respecto, el director explicó que ese montaje tenía como objetivo lograr el apoyo de Celestino Gorostiza para hacer una producción profesional, sin que esto se cumpliera, toda vez que al funcionario no le fue posible asistir a alguna representación.

Con la obra prácticamente “hecha”, planteó a Guillaumin la posibilidad de que se realizara en el seno del CET. En cuanto tuvo una respuesta afirmativa se aprestó a integrar el elenco, la mitad del cual había participado en *Troilo*. Del reparto del IPN sólo llamó a Clemencia Manrique (Doña Chona) y el resto fue por invitación.

La obra había llamado la atención de Héctor Bonilla “por su tema, estilo, estructura y lenguaje [...] hay esta raigambre popular muy veracruzana y las picardías; así como el planteamiento de los personajes, la forma en que participaba el pueblo”.³⁹

Es decir, el particular estilo de Argüelles, que con humor negro cuestionaba los prejuicios, las supersticiones, el fanatismo y otras formas de comportamiento a las que el autor responsabilizaba del rezago en algunos sectores sociales.

En la presentación incluida en el programa de mano de la puesta en el IPN, Bonilla asienta con claridad los méritos de la obra en los siguientes términos: “...*El Tejedor de Milagros* de Hugo Argüelles regresa a los contradictorios sentimientos de nuestro pueblo, a su credulidad para encontrar milagros en las simulaciones más falaces. Señala el mal proveniente de las fuerzas que deberían defender la virtud y, sobre el tinglado de la farsa, emprende un colorido fresco de costumbres y tipos mexicanos”.

Es este el punto de vista que Argüelles sostiene en su *Trilogía rural*, que publicada por la editorial Oasis en 1961, integraba las tres obras mencionadas. A partir de entonces, el dramaturgo habría de ocuparse de otros sectores sociales, tales como la clase media (*La galería del silencio*, *El ritual de la salamandra* y *Escarabajos*) e incursionaría en “todos los géneros teatrales” como solía afirmar.

Con Sonia Montero (en lugar de Lola Bravo) y Mauricio Davison (sustituyendo a Bonilla), *El tejedor de milagros* se estrenó el 28 de enero de 1966.

Calmadas las aguas después de la recepción por parte de los críticos a *Troilo* y *Crésida*, *El tejedor...* no fue objeto particular de ataques, acaso

³⁹ Héctor Bonilla. Entrevista personal.

porque la puesta fue tradicional, pues Bonilla se mostró respetuoso del texto y su estructura.

Sin arriesgarse demasiado, su propuesta se dio en el sentido de modificar el trazo escénico adaptándolo al nuevo espacio y a la escenografía de Serafín Gordon. Pero fue en la iluminación donde probó nuevas posibilidades, al emplearla como recurso para enfatizar las situaciones de mayor tensión y delimitar los espacios escénicos.

Lo hizo con tal acierto que José Hugo Cardona en su nota correspondiente escribió: "... (hasta parece que alguna persona más enterada y de mayor experiencia lo ayudó) pues, Héctor Rodríguez [sic] que es a quien me estoy refiriendo siempre ha sido un elemento estudioso y dedicado a lo que hace".⁴⁰

Para entonces, la consola de iluminación ya había sido instalada en el Comonfort, no así la de sonido que, de nuevo, se suplió mediante el uso de la grabadora "casera" de Félica Medina, encargada de dicha función.

La puesta en escena al estilo "realista" así como la presentación en el programa de mano por Dagoberto Guillaumin generaron una respuesta por parte de la crítica que, de alguna manera, dio como resultado la desvirtualización del objetivo del CET.

En el programa de mano, Guillaumin escribió: "El Centro de Experimentación Teatral inicia sus actividades del presente año con la presentación del director Héctor Bonilla y un valioso conjunto de actores en formación dentro de las técnicas y disciplinas en que se apuntala el Teatro Experimental Mexicano."

Tales palabras daban pie a la consideración de que la puesta fuera una muestra "de algunos de los adelantos logrados en la enseñanza" o de "sus intérpretes, no todos ellos profesionales, pero con muchas aptitudes para llegar a ocupar un puesto como actores o actrices de carrera...";⁴¹ echando por tierra de esta forma el perfil de actores con experiencia que tanto defendían Azar y el mismo Guillaumin.

El otro aspecto que es importante señalar es el prejuicio dominante en las notas periodísticas en cuanto al perfil del Teatro Comonfort y de su público. Eliminando todo comentario en torno al término "experimental" para volcarse al de "popular", con un sentido de menosprecio.

⁴⁰ José Hugo Cardona. "El tejedor de milagros". *El Universal*, 8 de febrero de 1966. (Desde las Diablas)

⁴¹ "Éxito de una obra teatral". *El Universal*, 16 de febrero, 1966.

Entre los comentarios que apoyan la afirmación anterior podemos citar los siguientes: "...el Instituto Nacional de Bellas Artes ha construido un teatro destinado a un público de clase popular, y por esto poco exigente [...] Todo esto obligaría al cronista a mostrarse exigente en cuanto a la construcción dramática de *El tejedor de milagros*, pero considerando que está destinada su representación a las clases populares que han visto poco teatro, sólo tiene elogios para ella".⁴²

"Se estrena en el Centro de Experimentación Teatral 'Comonfort', enclavado en una zona populosa y de brava índole, cual es la colonia Guerrero de esta Capital, pudiéndose decir que la pieza, cuyo autor es Hugo Argüelles, no pudo ser mejor seleccionada para el lugar en que se representa, toda vez que en tipos, idiosincrasia y asuntos, están de acuerdo".⁴³ En el mismo tenor se pronunció Rafael Solana en cuanto a la ubicación del teatro "enclavado en una zona barriada sombría".⁴⁴

Otro elemento que llama la atención de los comentarios de los críticos—inclusive lo enfatizaron— fue el que con esta obra Héctor Bonilla incurcionaba en la dirección: "...un nuevo director de escena: Héctor Bonilla, antes conocido sólo como actor... La iniciación de Héctor Bonilla en la tarea directiva es, más que una promesa, una realidad."⁴⁵

"La pieza *El tejedor de milagros* está dirigida teatralmente por uno de los nuevos elementos que a la dirección escénica se dedican y nos encontramos con que donde menos se piensa 'salta la liebre', ya que su primer trabajo como animador es excelente en todos los sentidos", escribió José Hugo Cardona en su columna.

Esto no era así exactamente, puesto que Héctor Bonilla había incurcionado en la dirección desde 1963, cuando Lola Bravo—con quien había consolidado también su carrera como actor— le diera la oportunidad de asumir esta función en *Un tranvía llamada Deseo*, que con su Compañía de Teatro Popular se había realizado en el Teatro de la Feria.

⁴² Armando de María y Campos. "El tejedor de milagros, de Hugo Argüelles, en el Teatro Comonfort". *El Heraldo de México*, 10 de febrero de 1966.

⁴³ José Hugo Cardona. *Op. Cit.*

⁴⁴ Rafael Solana. "El tejedor de milagros". *Siempre...!*, 2 de marzo de 1966.

⁴⁵ Maruxa Vilalta. "El tejedor de milagros". *Excelsior*, 6 de febrero de 1966. (Diorama teatral)

Con el paso del tiempo, Bonilla iría asentándose más en el campo de la dirección, registrando a la fecha poco más de cuarenta obras en esta faceta y desempeñándose como actor en la mitad de ellas.

Luego de su trabajo como director en el CET, se integró —al igual que varios elementos del reparto— al elenco de actores de la puesta en escena de *Las aves* de Aristófanes, que dirigió Peter Kleinschmidt en el teatro Jiménez Rueda, en junio de 1966.

Pocos días después del estreno de *El tejedor...*, el 7 de febrero, en entrevista concedida a Margarita García Flores, Héctor Azar reforzó la función del CET en su sentido netamente experimental al mostrarse optimista con su funcionamiento. “Experimental no quiere decir aficionado, ¿nos entendemos? Experimental es el que busca (y encuentra) formas nuevas para decir las cosas en el arte...”⁴⁶ El tenor de los comentarios de la prensa especializada hace suponer que estas declaraciones no tuvieron el impacto deseado.

Sin arredrarse por las severas críticas recibidas a raíz de *Troilo* y las que estaban por venir para *El tejedor...*, Azar, en la misma entrevista, anunció la inminente creación del Centro de Teatro Clásico que estaría a cargo de José Luis Ibáñez y que para entonces estaba preparando su primera obra: *Mudarse por mejorarse*.

Los siete pecados capitales

A mediados de febrero y terminada la temporada de *El tejedor de milagros*, en el CET ya comenzaban con los ensayos de la obra *Yo también hablo de la rosa*, original de Emilio Carballido y con dirección de Dagoberto Guillaumin. La obra se estrenó el 16 de abril en el Jiménez Rueda una vez concluida la temporada del llamado ciclo de búsqueda.⁴⁷ Al mismo tiempo tenían lugar los ensayos finales del que sería el tercer montaje del centro. Se trataba de la pastorela *Los siete pecados capitales* cuyo estreno tuvo lugar el once de marzo.

⁴⁶ Margarita García Flores. “El teatro en el INBA”. *El Día*, 7 de febrero de 1966.

⁴⁷ Comprendió las obras *La señora en su balcón* de Elena Garro y *Las sillas* de Eugene Ionesco, ambas bajo la dirección de Alejandro Jorodowski.

Anunciada como *Pastorela mexicana del siglo XIX en dos actos* de autor desconocido, la obra —según se asienta en el boletín de prensa emitido por el INBA— procedía de Zacatecas, donde fuera encontrada por el profesor Vicente T. Mendoza. Sin embargo, Luis Reyes de la Maza reconoció en ella fragmentos de otra pastorela que adjudicó —aunque no categóricamente— a Mariano Osorno, autor mexicano de ese siglo. De ahí que definiera la obra como una refundición de varias. “La escena entre el diablo y el ermitaño tiene algunas cuartetas de Osorno, y la escena del demonio con los siete pecados capitales es muy similar a otra que escribió don Mariano”.⁴⁸

Como primera propuesta, el director Alfonso Asencio decidió romper con la tradición de representar las pastorelas en el marco de las fiestas decembrinas, logrando de esta forma llamar la atención del público y la crítica, quienes se preguntaban: ¿una pastorela en marzo?

En su fábula, la obra no difería de otras del mismo género: las vicisitudes que debe librar un grupo de pastores en su camino a Belén para adorar al niño Jesús y lo que acontece cuando se encuentran con Lucifer, quien tentándolos con los pecados capitales, trata a toda costa de impedir que lleguen a su destino, así como la lucha entre éste y el arcángel San Miguel vencedor de la contienda. Pero la propuesta de Asencio trasladó la anécdota a la Alemania nazi, entre los años 1935 y 1940.

Para ello el personaje de Lucifer representó a Hitler, quien trata de convencer a los alemanes (los pastores) respecto de su teoría de la superioridad de la raza aria. Los envía a la guerra y a medida que ganan batallas, los siete pecados señorean sus mentes y corazones, y aunque siempre hay un dejo de conciencia que dicta a una minoría que eso es incorrecto, ésta parece claudicar, a medida que los nazis expanden su dominio por Europa. Sin embargo, será gracias a la unión de los países que luchan contra este “estado de cosas”, que se logrará restaurar la paz.

En lo que el crítico de *Impacto* denominó como “formación proletaria de la escena”,⁴⁹ Asencio manifestó en la puesta su posición política a través de una relación dialéctica entre el bien y el mal, en un terreno acaso romántico, en el que el primero sale triunfante. Sin embargo, en aras de enfatizar

⁴⁸ Luis Reyes de la Maza. “Una obra clásica y siete populares”. *El Nacional*, 27 de marzo de 1966.

⁴⁹ Simón Nombre. “En escena: Los siete pecados capitales”, *Impacto*, 6 de abril de 1966.

la potencia del mal, no se conformó con representar uno o dos pecados capitales, sino que incluyó los siete, representados por jóvenes y atractivas mujeres que incitaban a los “pastores” a abandonar el camino que llevaba a Belén, por lo tanto a la salvación.

Asencio fortaleció su propuesta echando mano de proyecciones con soldados marchando, que servían de fondo para el monólogo de “Hitler” arengando al pueblo alemán, así como para acentuar, al final del primer acto, una cruz conformada por luces en una especie de cuadro renacentista.

La escenografía, a cargo de Félida Medina, era relativamente sencilla: “recurrimos al uso de unos cuantos trastes, como una silla donde se sentaba Lucifer. También aprovechamos las escalinatas que se quedaron en el foro desde *Troilo y Crésida*. El espacio se empleó para el mejor desplazamiento de las actrices que representaban los pecados y que eran coreografías...”⁵⁰

Estas coreografías eran de “una belleza plástica incomparable”, escribió el crítico de *Impacto*, discrepando con él, Lya Engel, quien señaló: “los actores delinean un movimiento, pero algunos parecen un poco torpes y no llegan a dar una expresión plástica completa”.⁵¹

Sobre el vestuario y el maquillaje no hubo mayores comentarios, toda vez que el primero consistió en pantalones modernos y camisas de manta para los hombres, faldas y huaraches para las pastoras y leotardo, botas y cinturones anchos para las actrices que representaban los siete pecados capitales. Si acaso llamó la atención de Engel el que estuvieran muy “mexicanizados” con el uso de sombreros, cuando el tema de la obra era de carácter más universal, lo que, a su juicio, le restó posibilidades en cuanto a su alcance.

El maquillaje se constituyó como un elemento importante para caracterizar a los “siete pecados capitales”, pues éste se uniformó a partir del uso de la máscara blanca, acentuando el área de los ojos a manera de antifaz y complementándolo con pelucas de pelo lacio, lo que aunado al movimiento escénico: “pretendía dar la idea de un coro en el que todos los pecados eran igual de graves así como sus consecuencias”.⁵²

Los comentarios de los críticos en torno a la actuación fueron favorables. La mayoría destacó como “sobresaliente” las de José de Molina (Lucifer),

⁵⁰ Félida Medina. Entrevista personal.

⁵¹ Lya Engel. “Un recuerdo al terror”. *Impacto*, 6 de abril de 1966.

⁵² Lucía Guilmain. Entrevista personal

Lucía Guilmain (la Lujuria) —sin que ésta pudiera librarse de la comparación con su célebre madre, la actriz Ofelia Guilmain— y de Enrique Muñoz (el Ermitaño), encontrando “acceptables” y “prometedoras” las de los demás.

Sobre el trabajo del director, los comentarios también fueron positivos, aunque Reyes de la Maza apuntara la precipitación e improvisación de Alfonso Asencio en los siguientes términos: “Es un joven director lleno de inquietudes, pero que aún no sabe encauzarlas ni aprovecharlas como se debe. Se le ocurre una idea y la proyecta sin pulimento, sin meditación”. No obstante lo anterior, anotó: “La escena de los siete pecados capitales con Satanás es un absoluto acierto y es allí donde mejor se revela la imaginación del director”.⁵³

En cuanto a la puesta en escena en general, y en el marco del CET, hubo coincidencia en cuanto a la labor que se desarrollaba en el centro y que, de alguna manera, reivindicó sus objetivos de creación. En este rubro se ubican los siguientes comentarios hechos por la crítica especializada de su momento:

Es un espectáculo para su barrio —lo que es digno de entusiasta aplauso—, pero también para cuantos gusten del teatro mexicano —sin amexicanamientos— y para quienes están demandando artes escénicas populares de acuerdo con nuestro momento y en versiones profesionales y responsables.⁵⁴

...todos ellos actores de las nuevas generaciones que participando del afán de búsqueda que caracteriza las experiencias renovadores, practican el teatro con el doble propósito de hacerlo evolucionar y de afirmarse ellos en su práctica escénica.⁵⁵

⁵³ El primero publicado en *El Universal* con fecha 17 de marzo y el segundo en *El Nacional* del 27 de marzo, ambos de 1966.

⁵⁴ “*Los siete pecados capitales*, pastorela mexicana de género grande en un moderno y dignísimo espectáculo”. *Éxito*, 13 de marzo de 1966.

⁵⁵ “*Los siete pecados capitales*”. *El Universal*, 29 de marzo de 1966.

Muy buena labor hace el Departamento de Teatro del INBA con este Centro de Experimentación Teatral, donde pueden dar salida a sus inquietudes los jóvenes que serán quienes marquen los nuevos caminos de nuestro teatro.⁵⁶

Barrabás

Hasta este momento, las puestas en el CET se habían restringido a egresados de la Escuela de Arte Teatral, como era el caso de Héctor Bonilla y Alfonso Asencio. Esta práctica se rompió con la llegada del grupo teatral de la Preparatoria número cuatro —en calidad de huésped— dirigido por Ignacio Medina, que el 13 de abril de 1966 estrenó *Barrabás* de Michel de Ghelderode, en una temporada que concluyó el 17 del mismo mes. La brevedad de ésta obedeció a su programación de última hora, puesto que la siguiente obra producida por el CET no estaba lista para su estreno.

No obstante lo anterior, el montaje de *Barrabás* fue una muestra de lo que por entonces se realizaba en materia de teatro en el ámbito preparatorio, esto en el entendido de que estaba inscrito en el programa de actividades estéticas que de manera continua se venía realizando en el plantel desde su inauguración en 1953.

Sin ser tan célebre como el Teatro en Coapa, creado en 1955 por Héctor Azar, el grupo de teatro de la Preparatoria Cuatro contaba con una trayectoria que databa desde su primera presentación en 1954 con *Oh, Soledad!* de Eugene O'Neill, que dirigida por Carlos Domínguez se había estrenado en el Teatro Moderno.⁵⁷

Asimismo, luego de que en 1964 Enrique Ruelas lograra que las Actividades Estéticas tuvieran un carácter obligatorio, el plantel logró hacerse (al igual que los otros cinco) de un teatro propiamente dicho (esto es: con escenario giratorio, equipos de iluminación y sonido, tramoya, cicloramas, etcétera) con una capacidad de quinientos espectadores.

⁵⁶ Luis Reyes de la Maza. “Una pastorela en pleno marzo”. *El sol de México*, 13 de marzo de 1966.

⁵⁷ Martha Toriz. “Obras escenificadas por grupos de la Escuela Nacional Preparatoria” en *Historia del teatro en la UNAM*. Manuel González Casanova y Alberto Figueroa Alcántara (Coordinadores). México, UNAM, 2011. p. 567.

Esto motivó a que las obras se prepararan con mayor cuidado e incluyeran el proceso que se llevaba en el CET, esto es: la investigación literaria sobre el texto, el estudio del contexto histórico de la obra y del autor, etcétera, por lo que Guillaumin consideró que *Barrabás* estaba lista para llegar al escenario del centro.

Ignacio Medina venía desempeñándose como director del grupo del plantel desde 1957, cuando debutó con *Vencidos* de George Bernard Shaw, a partir de entonces, y hasta 1966, había dirigido entre otras obras: *En la zona* de O'Neill (1959); *El profanador* de Maulinier (1960); *La reina muerta* de Montherlant (1961); *La hermosa fea* de Lope de Vega (1962), *Los ciegos* de Maeterlink (1963) y *El examen de maridos* de Ruiz de Alarcón (1964).

De Michel de Ghelderode había montado *Halewyn* en 1964 y con *Barrabás* había participado en la Temporada de Teatro Preparatoriano en 1965. Para estas fechas, Ghelderode ya era un dramaturgo conocido en nuestro país puesto que desde 1953, El Teatro de Cámara, dirigido por Gilbert Amand, había estrenado en el Casino de Arte *El rey bufón*, primera obra del dramaturgo belga que se representó en México, y en 1959 hizo lo propio con *Magia roja* en el Teatro de la Capilla. Ese mismo año, Antonio Passy con el Teatro Universitario estrenó *Los ciegos* en la Sala Ródano.

La obra fue anunciada de la siguiente manera: “*Barrabás* de Michel de Ghelderode. Recuerda los acontecimientos de la Semana Santa. Vea esta obra en el Teatro Comonfort.”⁵⁸ La presentación de la obra se contextualizó de este modo aprovechando que la semana anterior se había celebrado justamente este ritual de la religión católica y en virtud de que esta obra trata sobre la Pasión de Cristo, aunque desde el punto de vista de *Barrabás*, el ladrón indultado por Poncio Pilatos luego de que el pueblo judío eligiera crucificar a Jesús.

Si bien los pocos críticos que asistieron a las funciones reconocieron la afortunada elección de la obra por su buena factura, hubo consenso en torno a su carácter escolar, a pesar de los esfuerzos de los actores y del director, mismos que hicieron juzgar el trabajo al crítico José Hugo Cardona de la siguiente manera: “en el personaje de la cuerda floja, cuando no se sabe andar

⁵⁸ Volante de difusión.

sobre ella y provoca en vez de entusiasmo en quienes lo ven, una tristeza muy grande al verlos esforzarse tanto y lograr tan poco”.⁵⁹

Con él coincidió Francois Baguer, quien opinó sobre la mala elección de los actores al asignárseles roles que iban más allá de su capacidad interpretativa, cosa que el director debió ver: “desde el primer ensayo; que el empeño asumido estaba muy por encima de sus facultades. No siempre el entusiasmo vence las dificultades y tal ha sido el caso de esta representación de *Barrabás*”.⁶⁰

Ante varias esfinges

El estreno de la obra de Jorge Ibargüengoitia dirigida por Lola Bravo tuvo lugar el 10 de junio de 1966. Acaso para revitalizar el proyecto del CET, asistieron José Luis Martínez, Director general del INBA y Héctor Azar, Jefe del Departamento de Teatro del instituto.

Se trataba de la cuarta obra del dramaturgo guanajuatense que se llevaba a la escena. La primera, *Susana y los jóvenes*, había sido estrenada en 1954 bajo la dirección de Luis G. Basurto, en la Sala Ródano; la puesta se vio enmarcada en la Temporada de Oro de Autores Mexicanos organizada por el INBA y la Unión Nacional de Autores. La segunda de sus obras que fue llevada a la escena tenía por título *Clotilde en su casa* y se estrenó el 21 de octubre de 1955 en el Teatro Rotonda con dirección de Álvaro Custodio como *Adulterio exquisito*; y por último, la obra que la misma Lola Bravo había dirigido en el Auditorio Nacional en marzo de 1960, la pieza de teatro infantil *La fuga de Nicanor*.

Considerado como miembro de la llamada Generación de los cincuenta, Ibargüengoitia, junto con Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Emilio Carballido, formaban el cuarteto de alumnos inscritos en la cátedra de Teoría y Composición, impartida por Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que había revolucionado el teatro mexicano con temáticas propias del país.

⁵⁹ José Hugo Cardona [Sin título]. *El Universal*, 15 de abril de 1966. (Desde las diablás)

⁶⁰ Francois Baguer. “*Barrabás*, de Ghelderode”. *Excelsior*, 15 de abril de 1966.

A diferencia de sus compañeros, de alguna manera Ibargüengoitia quedó a la zaga en cuanto al éxito de sus obras representadas, de ahí que pusiera toda su confianza en que con *Ante varias esfinges* daría el golpe que le permitiría consolidarse en el campo teatral. Aun cuando sus esperanzas se vieron disminuidas a raíz de que Usigli descalificara dicha obra, el autor tuvo fe en la propuesta de Lola Bravo a quien entregó la obra para que la montara.⁶¹

Lamentablemente el montaje no obtuvo el resultado deseado, toda vez que la obra fuera blanco de severas críticas en cuanto a su temática y forma de abordarla. Con una incompreensión que en la actualidad parecería escandalosa —dada la revaluación de las obras del dramaturgo y el lugar que ocupa en el panorama teatral de nuestros días— los críticos Malkah Rabell, Francois Baguer y Miguel Guardia, arremetieron contra la obra y el autor en sus columnas respectivas.

Miguel Guardia la calificó en los siguientes términos: “La obra resulta excesivamente intelectualizada y a ratos pedante; confusa en extremo por lo que hace a su género... colmada de dificultades inútiles.”⁶²

Por su parte, Francois Baguer escribió: “Tampoco se advierte calidad en el diálogo, pues la obra está llena de lugares comunes y no de un verdadero diálogo escénico, que es una recreación del natural.”⁶³

Pero el comentario más rijoso vino de la pluma de Malkah Rabell, quien se expresó de la siguiente manera:

Ante varias esfinges de Jorge Ibargüengoitia, data de 1959 y para la velocidad con la cual los artistas actuales suelen cambiar de estilo y de tendencias estéticas, pasando con armas y bagaje, de una corriente artística a otra diametralmente opuesta, los siete años transcurridos son muchos años y la obra hoy en día es casi anacrónica. No sé cómo encararía actualmente el tema Jorge Ibargüengoitia, pero seguramente le daría otro enfoque, si no en el contenido dramático, por lo menos en la escritura escénica.

⁶¹ En este sentido es importante señalar que para estas fechas, Ibargüengoitia, desilusionado por la recepción a sus obras, se había retirado de la actividad teatral en julio de 1964 mediante la publicación de su “Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia” publicada en la *Revista de la Universidad*, donde había ejercido la crítica de teatro entre 1961 y 1964.

⁶² Miguel Guardia. “Falló la sátira, falló la dirección; pues, falló todo”. *Excelsior*, 13 de junio de 1966.

⁶³ Francois Baguer. “Ante varias esfinges”. *Excelsior*, 13 de junio de 1966.

Ante varias esfinges es una obra casi —o sin casi— costumbrista, que con este título complejo resulta más que simple, simplista en sus trazos dramáticos, demasiado esquemática en el diseño de los caracteres y falta de vigor en la creación del ambiente. El autor trató de presentar los pequeños dramas de una familia burguesa venida a menos, varada en la ciudad de México como si fuera en el corazón de una lejana provincia. Drama de pequeñas vidas inútiles, estancadas, aburridas y monótonas, inmóviles como un reloj parado y aunque los jóvenes traten de hacer daño para sentirse vivir, están tan muertos como los viejos; ambiente que quisiera ser chejoviano, sin lograrlo.⁶⁴

Años más tarde, en 1991, Ludwik Margules, al llevar a la escena la obra, explicaría que “para encontrar el tono adecuado a la puesta en escena [...] tuvo que hacer una lectura permeada de su propia visión de Chéjov” para desentrañar lo que *Ante varias esfinges* tenía “oculto”.⁶⁵

En este sentido, Luis Mario Moncada señala dos líneas que desde su punto de vista habrían influido en la mala recepción de la obra: por un lado, el repudio de Usigli cuando “el propio autor no halló la manera de transitar del cobijo de su viejo maestro al del grupo antagónico, que entonces dirigía el teatro institucional” y a que, “ninguna de las obras de largo aliento [de Chéjov] había sido estrenada en nuestro país, y por tanto, el estilo de pieza realista que aquí se había visto era más bien el que provenía del realismo estadounidense de O’Neill, Williams y compañía. De ahí se desprende en parte, la incomprensión que pudiera generar el tono de *Ante varias esfinges*”.⁶⁶

Debido a que la obra así lo demandaba, Lola Bravo organizó el espacio con base en cuatro escenarios simultáneos, y con el objetivo de crear una atmósfera cinematográfica recurrió a la iluminación como elemento para imprimirle un ritmo ágil. Desafortunadamente, el mal funcionamiento de la consola impidió que los cambios se hicieran oportunamente y que estos entraran con atraso, dando como resultado el efecto opuesto, esto es, una lentitud en las acciones que hicieron la función larga y cansada.

⁶⁴ Malkah Rabel. “Ante varias esfinges en el Centro de Experimentación Teatral”. *El Día*, 27 de junio de 1966.

⁶⁵ Cfr. Luis Mario Moncada. Introducción a Jorge Ibarguengoitia. *El libro de oro del teatro mexicano*. México, Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1999. p. 12.

⁶⁶ *Ídem*.

Esta afirmación se deriva, no sólo a partir de la lectura de las notas periodísticas respectivas, sino también del informe que, fechado el 13 de agosto, el coordinador del Comonfort, Leopoldo Cordero dirigiera a Dagoberto Guillaumin en el que apuntaba que, “no obstante que durante los ensayos la obra tenía una duración de dos horas y cinco minutos, [el día del estreno] la función dio principio a las 21:30 horas, terminando a los 0:35 horas”. Durante las funciones subsecuentes, se acortó el tiempo de duración hasta tener una de dos horas y cuarenta minutos.

La suma de todos los factores hasta aquí señalados dieron como resultado una serie de críticas adversas que calificaban la dirección de Lola Bravo como descuidada “Tan poca dedicación a la puesta en escena nos extraña de Lola Bravo, que es conocida por su seriedad y profesionalismo” (Malkah Rabell); “a la dirección de Lola Bravo le faltó, a nuestra manera de ver, aligerar el ritmo; impedir que varias escenas ‘se colgaran’; acentuar intención y matices en los diálogos, especialmente en los finales de cuadro”.⁶⁷

Esto en detrimento de una directora que para entonces tenía una trayectoria reconocida que incluía estudios de producción teatral en la Universidad de Chicago y de actuación y dirección con Seki Sano (1944-45), así como una amplia experiencia en la docencia en instancias como la Escuela Dramática de la Universidad Autónoma de Nuevo León (de la cual fue fundadora en 1957), la Escuela de Arte Teatral del INBA (1959-61) y el Instituto Politécnico Nacional (1960-1973).⁶⁸

De su presencia en el teatro daba cuenta su actividad como empresaria con la fundación de los teatros: Gante (1951), Del Globo (1953) y El Globo de Monterrey, Nuevo León (1959). Mientras que, en su faceta de directora se había anotado éxitos de crítica y público con *Esperando al zurdo* de Clifford Odets (Palacio de Bellas Artes, 1949), *El mercader de Venecia* (Teatro de Arte de Monterrey, 1959), *Panorama desde el Puente* (Teatro de la Feria, 1961) y *Las brujas de Salem* (Teatro Ideal, 1962), entre muchas otras.

Respecto del público, y en oposición a la postura de Malkah Rabell quien escribió: “Espectáculos como *Ante varias esfinges* pueden ser contrapro-

⁶⁷ Maruxa Vilalta. “Ante varias esfinges”. *Últimas Noticias de Excélsior*, 11 de junio de 1966.

⁶⁸ En este renglón, Lola Bravo había fundado también la Escuela de Actuación de la Casa del Agrarista en la ciudad de México (1949-1950). Fue maestra de Actuación en el IPN en los siguientes periodos: 1960-1975 y 1979-1983.

ducentes, en lugar de atraer a ese nuevo público, puede crear un rechazo definitivo, y caso más grave, desarrollar el mal gusto”,⁶⁹ la crítica amable de José Hugo Cardona rescató lo interesante que la obra podría resultar para cualquier tipo de espectador: “No porque se hace en el Comonfort, de la colonia Guerrero, vayamos a pensar que el público no va a comprenderla, pues los públicos son más inteligentes y suspicaces de lo que todos los que estamos en el ambiente nos imaginamos”.⁷⁰

Las cifras dieron la razón a Cardona, toda vez que a lo largo de los dos meses que duró la temporada y luego de ofrecer 24 funciones, el reporte de asistencia de público dio un total de 1 436 espectadores. La última función tuvo lugar el 17 de julio.

Tres días después del estreno de *Ante varias esfinges*, Azar daría un espaldarazo al trabajo realizado particularmente en el CET, cuando a la pregunta: ¿A dónde va el teatro latinoamericano?, respondiera que el teatro se encontraba en un periodo de búsqueda de nuevas formas de expresión artística, rompiendo con las formas tradicionales, gastadas o liquidadas.⁷¹

Adjudicó esta avanzada al teatro de vanguardia, específicamente a sus autores entre los que destacó a José Triana, Manuel Galich, César Refugio, Dragún, Cuzzani, Brene, Estorino y de México a Emilio Carballido, Elena Garro y Jorge Ibarguengoitia.

Asimismo, destacó la contribución de los grupos experimentales a lo largo del continente, aunque lamentó el casi nulo apoyo del Estado a estos. Sin hacer referencia directa a nuestro país —que ya lo llevaba a la práctica—, señaló que era una responsabilidad del Estado fomentarlos, instruirlos y estimularlos, toda vez que no bastaba con demostrarles “comprensión y simpatía”.

Los bajos fondos

El 12 de agosto tuvo lugar el siguiente estreno del CET con *Los bajos fondos* de Máximo Gorki y la dirección de Iván García. Para la difusión de la obra

⁶⁹ Malkah Rabell. *Op. Cit.*

⁷⁰ José Hugo Cardona. [Sin título]. *El Universal*, 12 de junio, 1966. (Desde las diabras)

⁷¹ Entrevista concedida por Azar a Graciela Mendoza y publicada en el *Boletín diplomático* el 13 de junio de 1966.

se implementó una forma nueva de publicidad, toda vez que unos días antes —el 6 de agosto— se había creado una oficina de promociones y relaciones públicas a cuyo frente se encontraba Xóchitl Medina, quien se desempeñara como promotora del programa de Teatro Escolar del INBA.

La misión de dicha oficina era específicamente apoyar a los grupos experimentales y de aficionados para que ayudaran al instituto en su tarea de despertar el interés del público por el teatro.

La innovación publicitaria, en el caso de *Los bajos fondos*, fue la de promocionarla a través de la televisión capitalina como medio para dar a conocer a los nuevos actores. También se pretendía instrumentar con la televisora un proyecto que contemplaba la realización de una serie de obras del teatro universal.

No era esta la primera vez que la obra se representaba en nuestro país, pues Fernando Wagner la había montado en el Palacio de Bellas Artes en 1950. No obstante, la puesta de Iván García recibió una respuesta favorable de crítica y público, como lo demuestra el que por primera vez, una obra del CET se incluía en las obras recomendadas en las carteleras de los periódicos.

Baste citar, a manera de ejemplo, la columna “Su fin de semana” del periódico *Ovaciones* en donde se comentó de la siguiente manera: “Una obra naturalista al extremo de Máximo Gorki, que le va a exprimir el corazón, representada por jóvenes actores egresados del INBA y con la escenografía de Félida Medina. Se la recomendamos.”⁷²

Por su parte, el *Excélsior* en su columna “Butaca de doce pesos” señaló: “Se recomienda el espectáculo como un estímulo para un grupo de artistas que pretende salirse de los moldes establecidos del teatro mexicano.”⁷³

Apegándose a la estructura de la obra y sin omitir personajes, Iván García basó su propuesta, a partir de las ideas planteadas por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, exponiendo al público a situaciones impactantes e inesperadas que se proponían “moverlo” en lo emocional para llamar su atención.

Este planteamiento teórico se correspondía con su interés por conocer los nuevos movimientos teatrales mostrándose partidario de los nuevos dramaturgos ingleses, como John Arden y Harold Pinter.

⁷² “Su fin de semana”. *Ovaciones*, 13 de agosto de 1966.

⁷³ “Butaca de doce pesos”. *Excélsior*, 5 de septiembre de 1966.

Dos años después, en la entrevista que concedió a Antonio Acosta, García dejó clara su posición en torno al teatro que se venía haciendo en México y denunció las carencias de formación que enfrentaban los nuevos directores, en el sentido de que “los maestros que existen dan más bien una técnica convencional, o de vivencia, ya pasadas de moda.”⁷⁴

Al respecto, se pronunció por la ampliación del espectro de técnicas que fueran más allá de la diderotiana y la brechtiana, aunque no su erradicación, porque consideró: “hay que conocer todas las técnicas nuevas que puedan ayudar en la búsqueda de otra forma de actuación”.⁷⁵

Estos comentarios vienen a colación como indicativos de la forma de trabajo que se llevó a cabo en la puesta de la obra y que llamó la atención de Leopoldo Cordero, quien —en calidad de coordinador interno del CET— lo hizo saber a Dagoberto Guillaumin en los siguientes términos:

Quiero hacer la aclaración, que dentro de los trabajos que se han desarrollado en este teatro (Centro de Experimentación Teatral), únicamente el reportado con anterioridad, Grupo Teatral de la Preparatoria núm. 4, que presentó *Barrabás*, bajo la dirección del maestro Ignacio Medina, han hecho el trabajo teatral, conscientes de la importancia que tiene el elemento “actor” dentro de la sociedad, que en ningún momento usan el escenario como escaparate para lucir su físico, sino que simplemente trabajaron para el bien del espectáculo teatral, con sinceridad y honradez.

Lo anterior, desde luego, habla bien del director y de todos los elementos, que en una u otra forma, realizaron la puesta en escena, de esta magnífica obra.⁷⁶

Esta opinión resulta más valiosa si se toma en cuenta que Iván García venía preparando la obra desde hacía ocho meses y que cuando logró el apoyo del CET sólo contaba con tres de los actores originales viéndose obligado a reemplazar a los demás con nuevos elementos.

⁷⁴ Antonio Acosta. “Los jóvenes directores hablan”. *El Nacional*, 4 de enero de 1968.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Leopoldo Cordero. Informe dirigido a Dagoberto Guillaumin sobre la Temporada teatral de los *Bajos fondos*. 12 de octubre de 1966.

Por otra parte, Malkah Rabell da cuenta, en términos favorables, de esta puesta a partir de la dificultad que —señala— implicaba la comprensión de la idiosincrasia eslava.

Admito que al encaminarme al estreno, mi pánico fue grande. Si Jean Renoir [se refiere a la película que el realizador francés hiciera de *Los bajos fondos* en 1936] dirigiendo a primeras figuras no logró en la pantalla transmitir ni el espíritu ni la atmósfera del drama gorkiano, y esa producción fílmica más bien parecía la imagen de unos *Bajos fondos* franceses que la de un “abismo” ruso, ¿cómo lo harían unos jóvenes actores mexicanos no profesionales, sin conocimientos de la idiosincrasia eslava?⁷⁷

Disipado su pánico, agregó:

Mas poco a poco, la belleza del drama, su fuerza conmovedora logró sobreponerse a todos los obstáculos y emprender una vida independiente, ayudada por la interpretación que, de no ser por las voces que en esa noche de estreno eran exageradamente agudas, podría considerarse como muy acertada.⁷⁸

El tono alto de la puesta tampoco pasó desapercibido para Francois Baguer quien, hecha la salvedad, destacó la actuación como satisfactoria, además de considerar acertada la escenografía de Félida Medina que “ajusta admirablemente el ambiente ideado por el autor”.⁷⁹

Si bien con el paso del tiempo Félida Medina apenas recuerda su trabajo en esta obra, es posible hacerse una idea de la escenografía gracias a la nota de Malkah Rabell que la describe de la siguiente manera: “La primera impresión fue poco agradable: la escenografía en su desnudo naturalismo, con los trapos colgando por todas partes, el piso cubierto de basura, los trajes sembrados de remiendos, causaba una penosa sensación de ahogo”.⁸⁰

⁷⁷ Malkah Rabell. “El realismo extremo: *Los bajos fondos* y *Quisieron ser toreros*”. *El Día*, 24 de agosto de 1966.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Francois Baguer. “Los bajos fondos”. *Excelsior*, 15 de agosto de 1966. (Escena)

⁸⁰ Malkah Rabell. *Op. Cit.*

Como puede observarse a partir de los comentarios asentados, se trató de una puesta que respondió al perfil del CET en el sentido de que implicó una búsqueda, una propuesta con objetivos claros y definidos que no pasaron desapercibidos.

Aunado al éxito de crítica, el de público fue acaso mayor, toda vez que el reporte de asistencia mostró el índice más alto obtenido hasta la fecha, registrando, por primera vez en la historia del CET, un promedio de 150 personas por función y que a lo largo de 17 funciones dio un total de 2 493 espectadores.

Si bien el éxito podría adjudicarse a la nueva forma de difusión señalado al principio de esta reseña, es probable que éste más bien se debiera al esfuerzo del grupo que se preocupó por complementar la publicidad elaborada por el INBA, “visitando personalmente, las unidades habitacionales más cercanas al teatro, lo cual dio resultado, ya que las cartulinas fijadas en diferentes rumbos de las mencionadas unidades, les recordaba constantemente la obra teatral que se presentaba en el centro”.⁸¹

Habiéndose iniciado como actor en *El pato salvaje* de Ibsen dirigido por Dagoberto Guillaumin en 1960, Iván García incursionó en la dirección con *El minotauro* de García Paredes (Auditorio del IPN) y *La versión de Browning* de Terence Rattigan en 1962. Previo a *Los bajos fondos* había hecho lo propio con *El profeta Jonás* de Hernán Gonzáles de Eslava con los Trashumantes del INBA en febrero de 1966 y con escenografía de Félida Medina.

Un año después, en junio de 1967, García participaría en el Segundo Concurso Nacional de Teatro de la Juventud con *Llama un inspector* de J. B. Priestley. De nacionalidad panameña, su paso por México fue breve, regresando a su país al que, hasta hace pocos años, representaba en calidad de agregado cultural en diversas embajadas.

Lorenzaccio

Alternando representaciones con *Los bajos fondos*, se estrenó *Lorenzaccio*, obra de Alfred de Musset traducida y adaptada por Eduardo Mata y Juan Felipe Preciado, dirigida por éste último y con escenografía de Alejandro Luna.

⁸¹ Leopoldo Cordero. *Op. Cit.*

A decir de Leopoldo Cordero —en ese entonces coordinador interno del CET—, la puesta de la obra fue conflictiva desde el principio, empezando por posponer el estreno programado para el 19 de agosto hasta el día 22, porque la escenografía no estaba lista.⁸²

Alfred de Musset, considerado como el gran romántico del teatro francés, se hizo célebre con *Lorenzaccio* (1833) tras haberla estrenado la actriz Sarah Bernhardt en 1896, años después del fallecimiento del dramaturgo. Otro montaje célebre —que la prensa mexicana recordó con motivo del estreno del CET— fue el que Jean Vilar realizara con su Teatro Popular en París en 1952.

Con estos antecedentes, al dar a conocer la obra en nuestro país, la puesta en escena significó un reto para Preciado, toda vez que el proceso se inició desde su traducción y adaptación lo que supuso un gran trabajo para reducirla de cinco a tres actos y de más de cien personajes a 32.

Al respecto, los críticos coincidieron —por unanimidad— en lo poco afortunado del trabajo, pues —a decir de ellos— la obra resultó lenta y pesada por lo que Francois Baguer sugería que ésta: “debe ser acortada, pues es excesivamente extensa y [la traducción] debe ser expurgada de vicios de construcción y del disparate puesto en boca de Lorenzaccio...”⁸³

El comentario se complementa con el de Juan Miguel de Mora que se expresó en los siguientes términos: “En efecto, aunque demasiado larga la adaptación, no obstante que el tercer acto se ‘colgó’ lamentablemente y a pesar de ciertas fallas técnica —cortinas que se enredan y esas cosas— el balance general de la representación es favorable y las ambiciones del director se justifican en los resultados.”⁸⁴

Por lo que hace a la escenografía, de Alejandro Luna, no tuvo mayores comentarios pues sólo llamó la atención de Esperanza Z. de Brault que escribió al respecto: “La escenografía moderna y siguiendo el estilo brechtiano crea el ambiente debido y deja el lugar necesario para la acción de los actores.”⁸⁵

⁸² Se expidieron dos invitaciones para el estreno de la obra. Una conjunta con *Los bajos fondos* que consignaba la fecha del 19 de agosto, y otra que señalaba el 22 de agosto.

⁸³ Francois Baguer. “Lorenzaccio, de Alfred Musset”. *Excelsior*, 24 de agosto de 1966.

⁸⁴ Juan Miguel de Mora. “Lorenzaccio”. *Diario de la Tarde*, 24 de agosto de 1966.

⁸⁵ Esperanza Z. de Brault. “Extraordinaria presentación de la obra *Lorenzaccio* del poeta Alfred de Musset”. *El Sol de México*, 26 de agosto de 1966.

No era la primera vez que Luna trabajaba con Preciado, pues en 1965 había realizado la escenografía de *La locandiera* de Goldoni, la cual se representó en el Teatro Coyoacán.⁸⁶

Para estas fechas, Luna se encontraba en lo que Josefina Brun definió como “años de aprendizaje, la búsqueda, el descubrimiento del espacio y la luz, la relación entre escenografía y actores y público”.⁸⁷

También iba mano a mano en el diseño de escenografías entre Preciado y Margules, puesto que había alternado su trabajo entre *La locandiera*, dirigida por el primero y *El círculo de tiza caucasiano*, del segundo en 1965. Para 1966 haría lo propio con *Lorenzaccio* de Preciado y *La trágica historia del Doctor Fausto* de Margules (10 de septiembre en el Frontón Cerrado de la UNAM).

Otro tema que tuvo el comentario unánime de la crítica fue el acierto en la selección de actores, principalmente con respecto al trabajo de Roberto Dumont quien recibió elogios por su actuación. Sobre él, Antonio Magaña Esquivel señaló: “Juan Felipe Preciado acertó al encomendar a Roberto Dumont el personaje de Lorenzaccio; y también acertó en su buen manejo y en el aprovechamiento de las excelentes dotes de Dumont como actor. Es preciso proclamar que Roberto Dumont alcanza aquí un triunfo personal, muy meritorio.”⁸⁸

El crítico del *Heraldo de México* estuvo de acuerdo con esto y fue más allá al señalar: “Y Roberto Dumont encarna ese vibrante y atormentado personaje recreándolo a su modo, un modo nuevo que a pesar de no ser el de Sarah Bernhardt ni el de Gerard Philippe, es respetable... y creo que este es el mayor elogio que puede hacerse a este joven actor que con esta obra nos demuestra unas estupendas posibilidades...”⁸⁹

Con el consenso general de la crítica, *Lorenzaccio* fue calificada como resultado de un trabajo en equipo entusiasta, con su director a la cabeza que: “ha demostrado ser capaz de hacerlo, dentro de los límites que

⁸⁶ Al respecto llama la atención el registro de este montaje en el periodo Teatro Estudiantil Preparatoriano 1962-1966, en *Alejandro Luna escenografía. Cuatro décadas de teatro en México 1959-2000* que sobre la trayectoria del escenógrafo publicó Ediciones El Milagro en 2001, sin que se haga alusión a su trabajo en *Lorenzaccio*.

⁸⁷ *Ídem*. Pág. 25.

⁸⁸ Antonio Magaña Esquivel. “Roberto Dumont, un excelente Lorenzaccio en el Teatro Comonfort”. *Novedades*, 28 de agosto de 1966.

⁸⁹ “Lorenzaccio en el Comonfort”. *El Heraldo de México*, 4 de septiembre de 1966.

corresponden a un Centro de Teatro Experimental, con una dignidad y una calidad sorprendente”.⁹⁰

Esto a pesar de las “irregularidades” que Leopoldo Cordero reportara en su informe correspondiente al montaje:

En el transcurso de las funciones, que se habían programado, el señor director, se negó a dar dos funciones los domingos, alegando que era el acuerdo al cual habían llegado con usted [Dagoberto Guillaumin]. Posteriormente se suplían personajes, sin aviso a [la] coordinación, únicamente haciendo los cambios que se le pegaba la gana al señor director. En ocasiones, él mismo suplía personajes, o bien algún amigo de ellos, llegando el caso de suplir al mismo Dumont, el director, Juan Felipe Preciado, sin tomarse la molestia de avisar.⁹¹

En términos de estadística puede hablarse también de un éxito, dada la respuesta del público al margen de los comentarios de Cordero, en el sentido de que en éste influyó el que la promoción de la obra se hiciera en conjunto con *Los bajos fondos* en los carteles distribuidos en las zonas aledañas al teatro.

En este aspecto, el balance general de público asistente a lo largo de la temporada, (que tuvo lugar del 22 de agosto al 18 de septiembre) en la que ofrecieron once funciones, registra un total de 1 744 espectadores, es decir un promedio de 160 espectadores por función.

En un panorama más amplio, coincidió que días después del estreno de ambas obras [*Los bajos fondos* y *Lorenzaccio*], Azar participara en el ciclo de conferencias sobre ¿Qué pasa con el teatro en México? organizado por el Instituto Mexicano Israelí.

Si bien en su comparecencia, que tuvo lugar el 29 de agosto, reflexionó sobre el teatro de México desde su faceta como creador, al tratar de responder la pregunta del ciclo, opinó sobre el estado que guardaba el teatro en nuestro país en ese momento.

Al hablar de un teatro nacional, señaló que éste se conformaba a partir de tres sectores: el teatro oficial, el teatro comercial y el teatro experimental. Del primero señaló que éste era patrocinado, coordinado, estimulado y

⁹⁰ Juan Miguel de Mora. “Lorenzaccio”. *El diario de la tarde*, 24 de agosto de 1966.

⁹¹ Leopoldo Cordero. Informe a Dagoberto Guillaumin sobre la temporada de *Lorenzaccio*. México, 1966

orientado por el Estado, destacándolo más bien como una responsabilidad de carácter educativo. Del segundo, comentó que era el que utilizaba al teatro como objeto de comercio y que se regía básicamente por la oferta y la demanda.

Respecto al teatro experimental, Azar rebatió la idea que se tenía de definirlo como teatro de aficionados sólo para cubrir el ocio. Las finalidades del teatro experimental, ahondó: “lo salvan de la improvisación y del divertimento superficial. El elemento humano que lo realiza es, por su juventud y entusiasmo, el más dispuesto a la búsqueda de formas nuevas por el camino de la experimentación. Con él, el arte escénico evoluciona y revoluciona al hallazgo de modos teatrales cuya espontaneidad y frescura siempre han hecho a la historia abrigar la esperanza de un futuro mejor para el teatro”.⁹²

Poco después, en su columna “Mundo cinema”, publicada en *La afición* el 27 de septiembre, Antonio Galván Corona daba cuenta de la preparación en el CET, de la comedia musical titulada *Cuando los jóvenes cantan*, original de Jaime Rojas Palacios. Señaló que dicha obra, cuyo estreno estaba programado para el próximo noviembre, marcaría el regreso al teatro capitalino de la actriz Mariela Flores y la dirección estaría a cargo de Dagoberto Guillaumin y que incluso ya se habían iniciado las labores de adaptación del escenario para dicha obra. Sin embargo, este estreno nunca ocurrió.

Durante el resto del año no se registraron estrenos de obras producidas por el CET, toda vez que durante el mes de septiembre se llevara a cabo, en el Teatro Comonfort, la muestra de premiados del Festival de Verano 1966.

El festival había sido convocado por la recién creada coordinación de extensión teatral —sustituyendo al anterior departamento de teatro foráneo— a cuyo frente se encontraba Alejandro Bichir y el cual se proponía impulsar el trabajo realizado por grupos teatrales del Distrito Federal.

Con la colaboración del Instituto Mexicano del Seguro Social, este festival se llevó a cabo del 3 al 13 de septiembre en el Teatro Hidalgo y contó con la participación de 22 grupos. De acuerdo con la convocatoria, el grupo ganador tendría como premio un estímulo económico de tres mil pesos, una temporada de diez días en el Teatro Jiménez Rueda y el 50 por ciento de las entradas en taquilla.

⁹² Héctor Azar. Conferencia en el ciclo: ¿Qué pasa con el teatro en México?, 29 de agosto de 1966.

El premio recayó en el grupo Las hormigas que, con su presentación de *El señor Puntilla y su sirviente Matti*, de Bertolt Brecht se hicieron acreedores al mejor grupo, mejor dirección (Hugo Galarza) y mejor actor (Salvador Sánchez).

Optimista por los resultados del festival, Azar organizó entonces la Temporada de premiados, misma que se llevó a cabo en el Teatro Comonfort y en la que participaron el grupo ganador y otros más que obtuvieron alguna mención por su trabajo.

En este marco, las obras que se presentaron fueron: *¿Quiere usted comprar un pueblo?* de Andrés Lizárraga, dirección de Sergio Jiménez con el grupo Ollin (en virtud de que Cristela Guajardo obtuviera el premio a la mejor actriz); *Punchómetro* de José Estrada, con el grupo de la Facultad de Comercio, dirección de José González Márquez; *El cuidador* de Harold Pinter, con el grupo Extemporáneo dirigido por Carlos Catania; y *Programa evolutivo contemporáneo* con el grupo Los siete y pico, con dirección de Juan Gabriel Moreno.

El balance general de las puestas en escena en el Comonfort durante 1966 arroja un total de diez obras representadas, seis de ellas correspondientes a la producción del Centro de Experimentación Teatral y cuatro participantes en la muestra de premiados y de acuerdo con las cifras señaladas por Ramón Ortiz, colaborador de *Cine Mundial*, se contó con una asistencia de 12 380 espectadores.⁹³

A fines de diciembre de 1966 en una entrevista concedida a Malkah Rabell,⁹⁴ al hablar sobre los proyectos de teatro del INBA para el próximo año, Héctor Azar destacó el incremento de las temporadas de teatro escolar, el aumento de 7 a 12 en el número de grupos del Teatro trashumante y la creación del Primer Festival de Primavera para grupos del Distrito Federal.

Asimismo, señaló que el repertorio del Teatro Jiménez Rueda presentaría: “importantes sorpresas, que darán mucho que hablar y bien, del teatro oficial”. Por lo que hace a las compañías extranjeras que visitarían nuestro país a lo largo del año, Azar mencionó a Jean Louis Barrault, el Teatro de Moscú y a un grupo rumano de títeres.

⁹³ Ramón Ortiz. “1966: año del teatro mexicano”. *Cine Mundial*, 23 de diciembre de 1966.

⁹⁴ Malkah Rabell. “Héctor Azar habla de los proyectos del INBA”. *El Día*, 11 de enero de 1967.

El que no hiciera referencia a los proyectos del CET, se debió a que para esas fechas sus actividades estaban suspendidas, toda vez que en el Teatro Comonfort se estaban efectuando reformas y correcciones en la acústica con miras a ofrecer mayor comodidad al público, y a que su director, Dagoberto Guillaumin, realizaba un viaje de estudios por Europa para ver el teatro que se hacía en Alemania occidental, Inglaterra y España.

Poco después, al regresar de su viaje, Guillaumin hizo un balance del teatro que había tenido oportunidad de ver en Europa. Habló de los adelantos técnicos en los teatros de Alemania occidental, de la obra *U. S.* que Peter Brook dirigía en Londres, del anquilosado teatro de España en contra del que jóvenes directores arremetían con obras de Brecht; para concluir: “—La verdad, la verdad— en lo que concierne al teatro esencial, no estamos mal. Nos faltan recursos técnicos, es cierto. Pero precisamente esa falta de recursos ha hecho que nuestro ingenio se aguce. No estamos tan mal...”⁹⁵

Abundó sobre el tema al denunciar que, por no considerar al teatro como una razón política de peso, no recibía un impulso por parte de la iniciativa privada que, en aras de recuperar a corto plazo su inversión, no patrocinaba más espectáculos que los que garantizaban esta última, por lo que la responsabilidad quedaba en manos del Estado que carecía de los recursos económicos para hacer frente a la misión culta y pedagógica que el arte escénico debía tener.

Afirmó que en nuestro país existían buenos autores y directores teatrales que tenían que esperar mucho tiempo para que sus trabajos llegaran a la escena. En relación con los también buenos actores que buscaban oportunidad, ésta no se les presentaba puesto que los empresarios apostaban su inversión basando su taquilla en los nombres de actores que ya tenían fama en el cine o en la televisión, con lo cual no concedían oportunidades a los jóvenes que pretendían abrirse camino en el teatro.

A pregunta expresa: ¿Qué es lo que hace falta para que el teatro mexicano llegue a su mayoría de edad? Guillaumin respondió: “Dinero (dio una larga chupada al cigarro, reflexionó y dijo): —Sí, sólo eso hace falta: dinero.”⁹⁶

⁹⁵ Guillermo Ochoa. “Lo único que hace falta a nuestro teatro es dinero, afirma al autor [sic]”. *Novedades*, 21 de enero de 1967.

⁹⁶ *Ídem*.

Desde noviembre del año anterior también el discurso de Azar se manifestaba en los mismos términos:

Nuestra preocupación fundamental es la falta de medios económicos para aprovechar tanta y tan magnífica energía juvenil que hay en el teatro actual de México. Y tengo presente que ningún dinero del presupuesto del Estado alcanza para todo lo que esa juventud se propone por lo que promover y sostener un teatro nacional, no es asunto que sólo compete al gobierno, sino a todas esas fuerzas llamadas “vivas” que existen en un país como el nuestro.⁹⁷

El tono no había cambiado un ápice, cuando al año siguiente señaló:

El desarrollo del buen teatro en México no ha sido posible intensificarlo más en los últimos años, porque carecemos de los más elementales medios para impulsarlo debidamente. Es mentira que no tengamos autores con el talento necesario para descollar, lo que ocurre es que en ninguna parte se encuentra el apoyo necesario para hacer una verdadera labor.⁹⁸

A pesar de este pesimismo, las actividades del instituto se llevaron a cabo tal como Azar las había anunciado.

Proceso por la sombra de un burro

Luego de permanecer cerrado durante seis meses y una vez reacondicionado el Comonfort (con la colocación de un plafón de material especial para corregir la acústica y la modificación del escenario para mejorar la visibilidad), se iniciaron los ensayos de la siguiente producción del CET. Se trataba de *Proceso por la sombra de un burro* de Frederick Dürrenmatt, bajo la dirección de Marco Antonio Montero, cuyo estreno —previsto para el 13 de junio de 1967— se recorrió para el 27 del mismo mes.

⁹⁷ Rogelio Fernández Badillo. “Héctor Azar un hombre de teatro”. *Excelsior*, 27 de noviembre de 1966.

⁹⁸ “No hay teatros para el Festival de Primavera” *Cine Mundial*, 11 de abril de 1967.

La confianza de Azar en que Montero lograría reactivar el proyecto del CET estaba depositada en una trayectoria sólida, construida a lo largo de veinte años en los cuales, luego de estudiar con Seki Sano, destacaba la creación del grupo de teatro de la Secretaría de Recursos Hidráulicos con el que dirigiera su primera obra: *SFZ* de Enrique Díaz Othón en 1952.

También la fundación de la Compañía Teatro Experimental de Chiapas que con su adaptación de *Frontera junto al mar* de José Mancisidor se presentó en el Primer concurso de Grupos Teatrales de los Estados en 1954, así como su trabajo al frente de la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Para integrar el elenco que participaría en la obra, el director apostó por actores que pese a su juventud tenían experiencia en los foros, incluso muchos de ellos habían participado en el montaje de *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido que el año anterior había dirigido Dagoberto Guillaumin y que le había ganado el premio de la crítica a la Mejor Dirección.

Entre estos destacaban Liza Willert, Juan Ángel Martínez, Sonia Montero, Mario Casillas y Socorro Merlín. Con respecto a ellos, Montero señaló: “En ningún modo, la trayectoria de cada uno de los muchachos avalaría el posible éxito de nuestra obra, pero sí fue para nosotros un factor importante para la selección del conjunto”.⁹⁹

El panorama mundial, en el que predominaban los desacuerdos entre los Estados Unidos y Francia (en torno a los cuarteles de la OTAN establecidos en este último país), las negociaciones entre los gobiernos de Turquía y Grecia (sobre la pertenencia de Chipre), entre Zambia y el Reino Unido (por la apertura de ésta a Rodesia), entre Siria e Israel, entre Inglaterra y la Unión Soviética (sobre las negociaciones de paz en Vietnam), la guerra en Yemen, las desavenencias de la Unión Soviética con China, etcétera, dotaba a la obra de Dürrenmatt de una vigencia histórica a la que fue sensible, no sólo Montero al elegirla, sino también el público y la crítica.

Esto viene a colación pues la fábula de *Proceso por la sombra de un burro* gira en torno a un proceso judicial en el que se ven envueltos un dentista que contrata los servicios de un burro bajo cuya sombra pretende refugiarse, a lo que el burrero, dueño del animal, responde que la sombra no estaba incluida en el servicio, dando lugar a un conflicto que se agrava a medida

⁹⁹ “La sombra de un burro”. *Tiempo*, 22 de mayo de 1967.

que intervienen los abogados y otros personajes. Esto coloca en primer plano la preocupación del dramaturgo en torno al concepto de justicia y pone de relieve la incapacidad del hombre para comunicarse y solucionar situaciones que se complican en proporción inversa a la buena voluntad de los implicados.

Reconociendo que Dürrenmatt “es un autor bastante difícil de interpretar dada la complicada construcción de sus obras y la profundidad de sus temas”,¹⁰⁰ Montero emprendió la tarea de transformar en teatro, una obra escrita originalmente para su transmisión por radio.

Para ello se basó en la traducción al español de Nicolás Wenckhein publicada en Buenos Aires, introduciéndole algunos pregones mexicanos que sólo fueron advertidos por Armando de María y Campos. También conservó algunas indicaciones radiales de la obra original. Esto llevó a Miguel Guardia a reflexionar en torno a la puesta en escena, ya que Montero —alumno de Seki Sano como ya se indicó— al utilizar estos recursos conjugó dos escuelas opuestas: la de vivencia de Stanislavski y el distanciamiento de Brecht.

En este sentido, Guardia destacó la combinación (que en otros casos había fracasado), como “perfectamente posible, y que, bien hecha, puede dar resultados sorprendentes por su originalidad y eficacia”.¹⁰¹

Otras tareas de Montero fueron recrear a los personajes, puesto que sólo eran voces en la obra original, y visualizar el espacio en que éstos habrían de moverse, para lo cual acudió al oficio de Leoncio Nápoles quien diseñó la escenografía a base de rampas y plataformas para facilitar el desplazamiento de los actores por el escenario y con una función de sugerir los espacios, no representarlos literalmente.

Elementos complementarios fueron el vestuario diseñado por Guillermo Barclay y la iluminación. A partir de la suma de todos éstos, Ángel Bárcenas señaló que esta puesta “constituye un modelo de experimentación teatral, justificando en todo su presentación en el Comonfort, si bien merece, una vez visto el feliz resultado, escenarios más altos”.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ Miguel Guardia. “La sombra de un burro. Experimento teatral”. *Excelsior*, 16 de julio de 1967.

¹⁰² Ángel Bárcenas. “El proceso por la sombra de un burro”. *El Nacional*, 6 de agosto de 1967.

La recepción de la obra por parte de los críticos fue más que aceptable, pues la mayoría de las notas periodísticas coincidieron en señalar no sólo la imaginación de Montero, sino también el gran trabajo logrado por el conjunto. Una escenografía funcional, un vestuario *ad-hoc*, el uso inteligente de la iluminación y de la música.

También destacaron el entusiasmo y la entrega de los actores, de los que Montero fue capaz de rescatar su mejor interpretación. De hecho, algunos críticos reconocieron todo el proceso (de la obra) como un experimento afortunado.

“El conjunto puede definirse como una obra buena, bien hecha, bien montada y dirigida por Marco Antonio Montero con un buen reparto y un excelente vestuario diseñado por Guillermo Barclay” escribió Juan Miguel de Mora.¹⁰³

Por su parte, Maruxa Vilalta la calificó como una propuesta frente al teatro comercial que por entonces se realizaba:

Y porque muestra que sigue adelante en nuestro país esa inquietud por un teatro que tenga algo que decir; que huya de los fatídicos caminos trillados del lugar común disfrazado de ‘costumbrismo’, con su ‘ambiente de provincia’, prostitutas de corazón de oro, ebrios, personajes a lo ‘tacón dorado’. Por fin en México nos hemos librado de atavismos y yugos de mediocridad; por fin la juventud pone en escena piezas que merecen representarse.¹⁰⁴

Por el mismo tenor se pronunció Miguel Guardia en los siguientes términos:

Todo esto viene a cuento y es pertinente, porque deseo dejar bien sentado que la puesta de *El proceso por la sombra de un burro* es una demostración del teatro de búsqueda hecho por alguien perfectamente capacitado y no por algún audaz muchachito —por más que Montero sea un hombre perfectamente joven— que busca notoriedad por el camino fácil.¹⁰⁵

¹⁰³ Juan Miguel de Mora. “Asesinos imaginarios y burros verdaderos”. *El Heraldo de México*, 16 de julio de 1967.

¹⁰⁴ Maruxa Vilalta. “Proceso por la sombra de un burro”. *Últimas Noticias*, 28 de junio de 1967.

¹⁰⁵ Miguel Guardia. *Op. Cit.*

En este tamiz, destacaron las notas discordantes de Sigfrido Gordon y Rafael Solana. El primero manifestó su desacuerdo con la adaptación de Montero a la obra de Dürrenmatt y luego de calificar al dramaturgo como uno de los autores de “más calidad e intención política y social del momento”, cerró su nota así:

Lo único deplorable es que el representante del autor en México permita el estreno de una obra tan importante como ésta, de un dramaturgo excepcional como es Dürrenmatt, por una compañía no profesional con el consiguiente menoscabo de prestigio y taquilla para el escritor.¹⁰⁶

Por su parte, Solana inició su nota indicando que la obra —para su gusto— no era de las mejores de su autor “no tiene el humorismo fino de *Rómulo Magno* o de *Un ángel llega a Babilonia*”. Para agregar inmediatamente:

Se han descosido algunos críticos elogiando la técnica “novedosa”, pero que aquí ya hace años quemaron Carballido y Luisa Josefina, de mezclar diálogos con monólogos y hacer explicaciones al público. Una técnica tan “novedosa” que ya estaba en Aristófanes, y si llega a descubrirse una comedia más vieja, alguna vez, tal vez también ahí se encuentre.¹⁰⁷

El adjetivo que dominó su nota fue “tosco”:

Una obra algo tosca, con actores desbastados, y probablemente pensando en un público indocto, Marco Antonio hizo un trabajo un poco de brocha gruesa, que hará penetrar el nada original mensaje en las molleras de espectadores no muy sagaces...Toscamente interpretaron toscos papeles, el tosco Blas García...¹⁰⁸

Llama la atención la recurrencia al tema del subestimado público, pues no fue el único que comentó al respecto. Arturo Cova en sus observaciones

¹⁰⁶ Sigfrido Gordon. “Proceso por la sombra de un burro”. *Últimas Noticias*, 2 de septiembre de 1967.

¹⁰⁷ Rafael Solana. “Proceso”. *Siempre..!* 12 de julio de 1967.

¹⁰⁸ *Ídem.*

al programa de mano, en el que faltaba información sobre el traductor y la trayectoria del dramaturgo, por ejemplo, señaló:

Además, el Teatro Comonfort está enclavado en el centro de un barrio popular, con pobladores que están por debajo de la cultura media y que requieren más clara y precisa orientación sobre el espectáculo al que se les convoca.¹⁰⁹

Por su parte, el crítico de *Política*, propone un cambio de teatro, toda vez que en el Jiménez Rueda estaba en temporada la obra de Willebaldo López *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*:

Comonfort es Peralvillo, barrio, clase media, pobre, mucho más capaz de apreciar la sencillez de la obra de Willebaldo López que el público ultradepurado del Jiménez Rueda, ya apto para saborear la culta sutileza de Dürrenmatt.¹¹⁰

Es poco probable que Azar y Guillaumin atendieran a estos comentarios, pero acaso sí hicieron eco de los de Lya Engel y Juan Miguel de Mora, entre otros, quienes reconociendo la ardua labor para el montaje de la obra y su recepción por parte del público, lamentaron la brevedad de su temporada, pues una vez terminada fue llevada al Jiménez Rueda donde se representó del 24 de agosto al 3 de septiembre con el mismo reparto; y a su vez, *Los arrieros con sus burros...* de Willebaldo López se trasladó al Teatro Comonfort, cuya temporada era parte del premio otorgado por el INBA a la obra ganadora del Concurso de Primavera.

Esta cosa de vivir

Concluida la temporada de *Proceso por la sombra de un burro* se iniciaron los ensayos de *Esta cosa de vivir*, sátira política de Francisco Fe Álvarez, dirigida por Lya Engel, que se estrenó el 13 de septiembre, luego de posponerse durante un mes debido a la realización de la muestra de

¹⁰⁹ Arturo Cova. "La farsa grotesca de la justicia". *El Nacional*, 16 de julio de 1967.

¹¹⁰ "Festival de Primavera". *Política*, 15 de julio de 1967.

premiados del Festival de Primavera 1967 que se llevó a cabo del 26 de julio al 10 de septiembre.

No obstante ser un prolífico escritor de cuento, novela, teatro y poesía, la obra de Francisco Fe Álvarez no era muy conocida por entonces. Nacido en Valencia, España, el seis de octubre de 1917, se había exiliado en México desde 1942 habiendo obtenido la nacionalidad mexicana en 1949.

Ya desde España se había destacado como escritor y periodista, lo que le abrió las puertas del periódico *El Nacional* —en México— en cuyo suplemento cultural publicaba sus trabajos. Más tarde (a partir de 1950), hizo crítica literaria para *El Universal Gráfico* y poco después para la revista *Impacto*.

En 1958 había publicado su primer libro de poesía con el título de *Libro de las oraciones* y en 1962 su primera novela *Fedro*. Respecto al teatro, su primera obra *Teatrología sobre un tema de danza* se había publicado en 1952, de tal manera que *Esta cosa de vivir* era su segunda obra, escrita en 1962, aunque inédita. También había traducido *Los hijos de Eduardo* de Marc Gilbert Sauvajón y *Diálogo de los Carmelitas* dirigidas ambas por José de Jesús Aceves en 1952 y 1959, respectivamente.

El que Lya Engel se desempeñara como crítica de teatro en la revista *Impacto*, le permitió contar con el medio para dar los detalles del proceso de la obra, desde que la propusiera a Héctor Azar: “por fin pude encontrar a alguien que así como yo creyera en los valores dramáticos y artísticos de *Esta cosa de vivir*”,¹¹¹ hasta la integración del elenco, la disposición de Antonio López Mancera para hacer la escenografía y la de Marko San Román para la coreografía.

Escrita cinco años atrás, Lya describe el vía crucis padecido para lograr que la obra se representara:

La obra fue propuesta a uno que otro director de teatro para su puesta en escena; ya no importaba ni dónde ni cómo con tal de que fuera dada a conocer, pero por las dificultades que guardaba su montaje, o tal vez porque no interesó lo suficiente a las personas a quien les fue leída y propuesta, *Esta cosa de vivir* quedó archivada tanto en la Unión de Autores como en la casa del propio autor.¹¹²

¹¹¹ Lya Engel. “Esta cosa de vivir”. *Impacto*, 6 de septiembre de 1967.

¹¹² *Ídem*.

Convencida de los méritos literarios de la obra “porque el tema recogido en ella no ha pasado de actualidad; por el contrario, es cada vez más álgido, si cabe, y promete agudizarse en los años venideros”,¹¹³ y dado que se trataba de una obra inédita, sintetiza la fábula de la siguiente manera:

El tema de *Esta cosa de vivir* es sencillo; se trata de un industrial latinoamericano que, en un viaje por Europa, se enamora de una técnica holandesa, con la que se casa. Su matrimonio, sin embargo, no prospera, en vista de que ella acepta un alto puesto que le ofrecen en la Comunidad Económica Europea. Poco después, el mismo personaje se enamora de una cantante rusa, la cual es prácticamente secuestrada por su representante artístico —ruso también— para que no caiga en los brazos de su enamorado.

La reacción del personaje en cuestión, en contra de una y otra comunidades, le conduce a realizar actos que son considerados como punibles. Es juzgado por un alto tribunal, pero el veredicto es dejado a la consideración del jurado, que en este caso, vendrá siendo el público presente.¹¹⁴

Definida como sátira política, la obra de Fe Álvarez se desarrollaba en dos espacios, donde se llevaban a cabo los juicios al personaje principal (Z. M.) y que representaban a las dos potencias mundiales de la época: la imperialista y la socialista, en ella mostraba cómo, a pesar de ostentar principios opuestos (en apariencia) ambas concepciones pretendían allegarse el dominio del mayor número posible de países satélites. Esto, a través de la historia consignada párrafos arriba.

A pesar de tratarse de un texto de denuncia política, Lya optó por no enfocarla desde este punto de vista, sino que prefirió que ésta fuera:

plasmada en una forma amable (amorosa), que permita el humor y la ironía. Es decir, en otras palabras, está personalizada y caracterizada mediante una serie de personajes que vienen siendo típicos en varios casos y que permiten el desarrollo de un diálogo pleno de alusiones irónicas y a menudo hasta sarcásticas.¹¹⁵

¹¹³ Lya Engel. “Próximo estreno”. *Impacto*, 16 de agosto de 1967.

¹¹⁴ *Ídem*.

¹¹⁵ *Ídem*.

Con base en esto, la directora, aunque afirmó no haber alterado el texto, introdujo en ella una serie de números musicales y coreográficos. También propuso una serie de rompimientos y divisiones en la obra, de tal forma que ésta no resultara lineal, sino que registrara “saltos” en una dinámica discontinua que pasó desapercibida por la prensa.

No podía salirme del estilo de la obra, pero tampoco estaba completamente de acuerdo, desde mis propios gustos personales, para montarla como tal vez lo hubiera hecho otro director. Afortunadamente la obra es tan buena que vislumbré la posibilidad de convertirla, artísticamente, en algo que no sólo fuera de risa y de divertimento, sino que por medio del divertimento y de la risa y la melodía y la danza, llegara al pensamiento del espectador.¹¹⁶

Respecto al reparto, conjuntó actores profesionales y ya reconocidos como Sergio Klainer, Jesús Casillas (que debutaba en teatro luego de ser estrella de cine y televisión), Gonzalo Vega, José Luis Castañeda y la actriz argentina Leticia José. A ellos se unieron los debutantes Sofía Josekewicz (quien regresaba a México luego de un año de participar en la Compañía de Teatro Municipal de Haifa), Roberto Thomas (alumno de actuación de Lya) y Silvia Ramírez, más otros tantos alumnos de la Escuela de Danza del INBA que formaban parte del grupo de mozos, periodistas y fotógrafos que la obra requería y quienes, en los número bailables, se movían en una especie de coro al ritmo de la música de Gershwin.

Por otra parte, aunque la obra fue muy difundida a través de la prensa, ya como nota o parte de la cartelera, la asistencia de los críticos fue parca. Esto impulsó a Jaime Casillas a externar el siguiente comentario:

Es muy posible que muchos críticos no le hayan hecho caso a este trabajo, cosa que considero poco acertada, pues la obligación de quienes nos dedicamos a este menester es la de dar nuestra opinión aun cuando ésta nos resulte comprometida.¹¹⁷

¹¹⁶ Lya Engel. *Op. Cit.* 6 de septiembre de 1967.

¹¹⁷ Jaime Casillas Rábago. “Esta cosa de vivir”. *El Nacional*, 12 de octubre de 1967.

A pesar de tratarse de su debut en la dirección, podría decirse que Engel salió airosa de la empresa. Aun cuando la nota se publicó a partir de una sesión de ensayo, el crítico de *La Prensa* hace un comentario “redondo” que da cuenta de esta experiencia: “Lya Engel, quien por primera vez hace un trabajo profesional de esta índole, lleva a cabo con todo cuidado la difícil labor de dirección que una sátira de este tipo exige, para que su interés e ironía no decaigan un solo minuto”.¹¹⁸

No obstante tratarse de su debut en la dirección, Engel no era ninguna improvisada, pues tenía tras de sí una trayectoria en calidad de actriz iniciada en 1952 como integrante de la Compañía Mexicana de Comedias, dirigida por José de Jesús Aceves en *Los hijos de Eduardo*. También había participado en *Entre brujas anda el cuento* (Xavier Rojas, 1955) y *La cigüeña dijo sí* (Salvador Novo, 1957), entre otras obras.

Su actividad profesional incluía, como crítica de teatro, los artículos que escribía para *Impacto*, además de colaborar con el INBA en calidad de jurado para los concursos teatrales y formar parte del equipo de especialistas que impartían los cursos en el CET. En su caso particular, había impartido pláticas sobre temas teatrales (Curso número 1) y un ciclo de cinco conferencias sobre crítica teatral (Curso número 2) realizados en la sede del CET en 1965 y 1966, respectivamente.

Luego de tres meses en el Comonfort, *Esta cosa de vivir* cerró su temporada. Lya Engel seguiría en el camino de la dirección con obras como *Juegos dramáticos* (de su autoría) estrenada en el Teatro Coyoacán (el 31 de octubre de 1966); *¿Quién tiene mi llave?* (paráfrasis a *Claudia y Arnot* de Marcela del Río) y *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, estas últimas en el Teatro de la UNAM en 1971 y 1972, respectivamente.

Entre el 6 y el 29 de octubre se llevó a cabo la Muestra de premiados del Festival de Verano y del 31 de octubre al 9 de noviembre, el Festival de Otoño concluyendo de esta manera las actividades en el Comonfort durante 1967.

En 1968, las actividades del INBA estuvieron enmarcadas en la llamada Olimpiada Cultural que, a iniciativa de nuestro país, se efectuó por primera vez como complemento de la XIX Olimpiada deportiva que se celebró entonces.

Conocido como Programa Cultural de la XIX Olimpiada, se ofrecieron conciertos y presentaciones de grupos de danza y ballet en sedes como la

¹¹⁸ “Fe Álvarez presenta su primera obra de teatro”. *La Prensa*, 21 de julio de 1967.

Sala Manuel M. Ponce y el Palacio de Bellas Artes, en tanto que para las representaciones teatrales se designaron los teatros Del Bosque, Jiménez Rueda, Xola, Hidalgo, Orientación, Reforma, Insurgentes y Comonfort.

Los huéspedes reales

Mientras se llevaban a cabo los ensayos de la obra con que el CET iniciaría su temporada 1968, y en el marco de este programa, se iniciaron las funciones del Programa de Teatro Escolar en el Teatro Comonfort (convertido en uno de los teatros sede) con la presentación, a partir del 1º de febrero de *El nuevo Fígaro*, original de Gustavo Adolfo Bécquer con dirección de Héctor Azar, en funciones matutinas de lunes a sábado y vespertinas sólo los sábados; la obra estaba dirigida a alumnos de educación secundaria.

La primera producción realizada por el CET en 1968 fue *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández, que se estrenó el 1º de marzo con dirección de Mario del Razo, quien contó con la participación de la autora y la colaboración de Julio Prieto como escenógrafo.

Para estas fechas, la autora era reconocida en el ámbito teatral de nuestro país, en el que se había iniciado en 1951 con *Aguardiente de caña*, representada por el Grupo Atenea y dirigida por Fernando Torre Lapham, misma que la hizo acreedora el primer premio del Concurso de las Fiestas de Primavera convocado por el Departamento del Distrito Federal ese año.

A partir de entonces, las obras de Luisa Josefina Hernández subieron a los escenarios: *Los sordomudos* (Seki Sano, 1953); *Botica Modelo* (Celestino Gorostiza, 1954); *Los frutos caídos* (Seki Sano, 1957); *Arpas blancas... conejos dorados* (Héctor Mendoza, 1959); *Escándalo en Puerto Santo* (Dagoberto Guillaumin, 1962) y *Los duendes* (Xavier Rojas, 1963).

En cuanto a *Los huéspedes reales*, escrita en 1958, se había publicado ese mismo año en *La palabra y el hombre* y la colección Ficción, de la Universidad Veracruzana. No era ésta la primera vez que se representaba, toda vez que en 1959 el Grupo “Avanzada al Pueblo Villa Úrsulo Galván” de Veracruz, había obtenido, con una puesta de esta obra, el primer premio del Festival Nacional convocado por el INBA;¹¹⁹ por otro lado, Armando de María y

¹¹⁹ Instituto Nacional de Bellas Artes. *Memoria 1958-1964*. México, INBA, 1964. p. 226.

Campos da cuenta de la puesta de Rogelio Quiroga quien dirigiera esta misma obra en el Aula Magna de la Universidad, durante el VI Festival Nacional de Teatro realizado en Monterrey, Nuevo León organizado por la Oficina de Teatro Foráneo del INBA.¹²⁰

La obra pues no era desconocida para los críticos de teatro, de ahí que no hicieran mayores comentarios en torno a ella. Se limitaron a dar cuenta del reparto, del escenógrafo (Julio Prieto), del horario de las funciones, etcétera, con excepción de Francois Baguer quien la comentó de la siguiente manera: “Luisa Josefina Hernández plantea admirablemente, desde el punto de vista dramático, no sólo la exposición de estos caracteres, sino [que] conduce la acción con maestría, objetivamente, con imparcialidad y finura.”¹²¹

Tampoco ahondaron en la dirección de Mario del Razo, egresado de la Escuela de Arte Teatral del INBA, a quien no reconocían una carrera previa, aun cuando en su haber registrara al menos dos obras: *Ensayando a Molière* de Sergio Magaña (1966) y *Baile cochino* de José T. De Cuéllar (1967), esta última dentro del programa de Teatro Trashumante impulsado por Héctor Azar. Hubo incluso quien, como el reportero de *El Nacional* le adjudicó la dirección a Ricardo Mondragón, a cuyo cargo estaba la interpretación del personaje de Ernesto (Padre de Cecilia).¹²²

La única que se pronunció respecto del trabajo de Del Razo fue Malkah Rabell, quien anotó: “Más inmaduro se muestra el director Mario del Razo, que no supo imprimir la agilidad exigida por los constantes cambios de escena”.¹²³

Es probable que con la puesta de *Los huéspedes reales* se pretendiera atraer al Comonfort al público de la clase media, que prácticamente lo había abandonado, y para reposicionarlo en la infraestructura teatral de la ciudad de México al incluirlo en las actividades del Programa Cultural de la Olimpiada. Esto se explica por la integración en el reparto de actores profesionales y reconocidos. La acción llevó a Salvador Novo a justificarla en la presentación del programa de mano:

¹²⁰ Con él coincide Antonio Magaña Esquivel al señalar que la obra se representó en la clausura de dicho Festival.

¹²¹ Francois Baguer. “Los huéspedes reales”. *Excelsior*, 3 de marzo de 1968.

¹²² “Los huéspedes reales, en el Comonfort”. *El Nacional*, 22 de febrero de 1968.

¹²³ Malkah Rabell. “Los huéspedes reales”. *El Día*, 6 de marzo de 1968.

El Teatro Comonfort se ha convertido en el asiento permanente del Teatro Experimental en el legítimo sentido que tiene esta palabra, que es el de buscar nuevas formas de expresión teatral.

Que no es incompatible con el profesionalismo lo demuestra el hecho de que en él se estrene la espléndida obra *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández y de que en su reparto figuren actores profesionales como Azucena Rodríguez, Ricardo Mondragón, Alicia Quintos y María Montejo junto a jóvenes estudiantes de actuación y dirigida por el joven Mario del Razo, en quien reconozco a uno de mis más empeñosos ex-alumnos en la clase de dirección de la Escuela de Teatro del INBA. La escenografía del maestro Julio Prieto redondea el profesionalismo con que en este teatro es presentada dicha obra.

Baguer califica de exitosa la selección de los actores profesionales que menciona Novo, no así la de los otros dos actores que complementaban el reparto: “Daniel Gaytán (un personaje borroso que hace más borroso aún) y Aniceto Menéndez (puede decirse como al enamorado del Moreto: ¡qué sabio galán hacéis!)”. De la dirección escribió: “es buena en términos generales y se evidencian inquietudes renovadoras en este joven ‘animateur’ sobre todo en lo atañadero a la luz que emplea con sentido dramático”.¹²⁴

Rabell no estuvo de acuerdo con la primera parte de la nota de Baguer, pues señaló: “Grupo donde la única profesional es Azucena Rodríguez, muy joven, de hermosa voz y muchas dotes escénicas, pero a quien ese papel [Cecilia] intensamente dramático queda grande.”¹²⁵

Luego de comentar sobre la escenografía de Julio Prieto “que pareció perder sus habituales dones” y sin lograr explicarse el título de la obra, Malkah Rabell escribió:

Un realismo o neorealismo, un poco pasado, pero que en manos de actores más experimentados, con la agilidad escénica adecuada y obligatoria, debido a los múltiples cambios de ambiente, podría lograr su impacto... La lentitud de la acción; las esperas innecesarias entre una escena y otra, escenas que de por

¹²⁴ Francois Baguer. *Los huéspedes reales*. *Op. Cit.*

¹²⁵ Malkah Rabell. “Los huéspedes reales”. *Op. Cit.*

sí son cortas; el mal manejo de las luces, los telones que caen a destiempo, y lo inhóspito del teatro mismo, son elementos que restan calidad al conjunto.¹²⁶

Con el paso del tiempo, *Los huéspedes reales* habría de ser objeto de estudio para los académicos, entre ellos Kirsten Nigro, quien señaló que junto con *Los frutos caídos*: “sobresale por la aguda indagación psicológica de los personajes, por el hábil manejo del diálogo y por la creación de mundos escénicos cerrados y agobiantes, parecidos a los de Ibsen, O’Neill y Williams, donde los personajes sufren una parálisis moral y espiritual que los aniquila”.¹²⁷

El último preso

Concluida la breve temporada de *Los huéspedes reales*, el 3 de abril de 1968 se estrenó *El último preso* de Slawomir Mrózek, dirigida por Humberto Proaño y con escenografía de Fanny Rabell.

Esta era la segunda obra del dramaturgo polaco que se estrenaba en México, puesto que el año anterior Fernando Wagner lo había dado a conocer con *Tango*, traducida por Carmen Alardín, en el Teatro Orientación.

Tomando en cuenta el poco conocimiento que aún se tenía de Mrózek, el boletín de prensa emitido por el INBA proporcionó información acerca de él y las características de su obra:

Mrozek se inició en la literatura con un libro de relatos: *El elefante* en 1957. En sus primeras obras la realidad se deforma en busca de efectos humorísticos. El autor descubre los elementos que, aislados de un contexto o en circunstancias especiales pueden crear un efecto grotesco.

Para ello se vale de ciertos procedimientos estilísticos; principalmente la parodia literaria. Con el tiempo se ha vuelto más profundo; más inquietante; más perturbadora la búsqueda de una moral”.¹²⁸

¹²⁶ *Íbid.*

¹²⁷ Kirsten Nigro. “La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández”. *Latin American Theatre Review*, Summer, 1980 p. 81.

¹²⁸ INBA. “*El último preso* en el Festival de las Artes”. Boletín de prensa, 1 de abril de 1968.

El último preso, también conocida como *La policía*, había sido escrita en 1958 en tono de farsa para criticar el comportamiento restrictivo y dictatorial de las instancias encargadas de la administración de justicia, sin importar el país al que pertenecen. Éste fue el propósito que impulsó a Proaño a traducirla y montarla. Para ello integró su elenco con actores profesionales como Farnesio de Bernal, Amado Zumaya, José de Molina, Salvador Ornelas y Lucía Balzaretti.

Discípulo de Seki Sano, Proaño era para estas fechas, a decir de Malkah Rabell: “un director ya maduro y experimentado”. Se había iniciado en el teatro en 1953 dirigiendo *Ondina* de Giraudoux en el Teatro Jorge Negrete; se había anotado un éxito de crítica con *Atentado al pudor* de Carlos Prieto, en 1959; y en 1961 fundó y dirigió el grupo de poesía coral “Mascarones”, con obras como *Farsa y justicia del señor corregidor* de Alejandro Casona y *Sobre el daño que causa el tabaco* de Chéjov.

Para la misma Malkah, la asimilación de la escuela de Sano, por parte de Proaño, resultó inconveniente, pues:

[...] tiene ese respeto por el texto inculcado por el maestro, que aunado a una exagerada austeridad, hace que esa dirección resulte bastante descolorida y plana; aunque no se le puede reprochar nada en especial: sus actores están sometidos a una estricta disciplina, actuando con un orden cronométrico; todos saben sus papeles de memoria y reina en el escenario una perfecta calma, que ni la emoción del estreno logra desmoronar.¹²⁹

Coincidió con ella José Hugo Cardona:

La comedia se salva en parte, por las actuaciones de los intérpretes que, como quien dice, se hacen pedazos para lograrlo. Amado Zumaya y Farnesio de Bernal son los mejores del grupo de comediantes... aunque podemos decir igual de José de Molina, en un papel difícil que saca adelante con harta facilidad...¹³⁰

¹²⁹ Malkah Rabell. “El último preso”. *El Día*, 10 de abril de 1969.

¹³⁰ José Hugo Cardona. “El último preso”. *El Universal*, 7 de abril de 1969.

Por el contrario, Juan Miguel de Mora apuntó “...pero no ha logrado en conjunto sino un espectáculo a nivel de aficionados”.¹³¹ A esta opinión se sumó la del crítico del *Mañana* quien señaló: “La dirección de Humberto Proaño no responde de pleno a las incisivas intenciones que encierra *El último preso* y entre los intérpretes se distinguen, especialmente Farnesio de Bernal y Amado Zumaya”.¹³²

Otro elemento que llamó la atención de los críticos fue la escenografía de Fanny Rabell por su debut en estos menesteres. De ella, José Hugo Cardona manifestó:

La puesta en escena es decente con una escenografía completamente obvia, es decir, sin nada extraordinario o genial, pero que atrae mucho la atención del público principalmente por su colorido, como que es la pintora Fanny Rabell, quien apenas si incluye su personalidad en ese trabajo.¹³³

Por su parte, Juan Miguel de Mora apuntó: “La escenografía de Fanny Rabell no alcanzó el nivel adecuado, tal vez por tratarse de la primera incursión de la autora —pintora estupenda por lo demás— en los dominios de la escena”.¹³⁴

Desde luego que Malkah Rabell no estuvo de acuerdo con las opiniones anteriores respecto del trabajo de su hermana. Por el contrario, se mostró optimista y dedicó un gran párrafo de su nota a ella:

La representación de esta obra de Mrozek contó con un elemento novedoso: la escenografía y el vestuario de la pintora Fanny Rabell, que realizó en *El último preso* su primer ensayo en esta difícil disciplina, saliendo airoso del handicap.

Sobre todo en cuanto al primer acto se refiere, logró aplicar un satírico tono rosa al ambiente carcelario [esto a propuesta del director y con aportación de Fanny para significar que sólo en un país de este color podría darse el que todos sus habitantes estuvieran de acuerdo con sus gobiernos], transformándolo en

¹³¹ Juan Miguel de Mora. “El último preso”. *Diario de la tarde*, 17 de abril de 1969.

¹³² “El último preso”. *Mañana*, 20 de abril de 1969.

¹³³ José Hugo Cardona. “El último preso”. *Op. Cit.*

¹³⁴ Juan Miguel de Mora. “El último preso”. *Op. Cit.*

una especie de caja de juguete, con su inmenso archivo, sus retratos dorados de los gobernantes y los uniformes rojos salpicados de brillantes adornos.¹³⁵

Calificada por Juan Miguel de Mora como un experimento que no cuajó, *El último preso* no logró el éxito de público deseado, tal como lo señala José Hugo Cardona en su nota respectiva: “El teatro Comonfort debe ser objeto de una promoción adecuada, a fin de que, en vez de veinte o treinta personas que asisten a sus funciones habituales, sean por lo menos 500 de las 800 que caben en él”.¹³⁶

Desde luego que era esto lo deseable, lamentablemente no contribuyó a ello el comentario de Antonio Magaña Esquivel, quien anotó lo siguiente: “El teatro Comonfort, que es frío, inhóspito, peligroso porque a sus puertas opera una banda de rateros que se dedican a robar los espejos, los tapones y lo que pueden de los automóviles estacionados”.¹³⁷

Tampoco ayudó la oferta teatral que se ofrecía en otros teatros, como *Kean* de Jean Paul Sarte dirigida por Héctor Azar y *Medusa* de Emilio Carballido, que se presentaban en el Jiménez Rueda; o los espectáculos de Teatro Noh y Kyogen en el Palacio de Bellas Artes; Grotowski en el Foro Isabelino y *La linterna mágica* de Checoslovaquia en el Teatro Hidalgo; así que las obras puestas en escena en el Teatro Comonfort, *El nuevo Fígaro*, *Los huéspedes reales* y *El último preso* eran definidas como de “tono menor” por Ángel Bárcenas. A estas se sumaron, también en el Comonfort, *El campeón más grande del mundo* dirigida por Marco Antonio Montero y *Sopa de cebada con pollo* de Wesker.¹³⁸

Cursos y talleres

Parte fundamental del proyecto del CET y su ubicación en la zona norte de la ciudad, era la creación de públicos. Convencido de que el teatro era el

¹³⁵ Malkah Rabell. “El último preso”. *Op. Cit.*

¹³⁶ Juan Miguel de Mora. “El último preso”. *Op. Cit.*

¹³⁷ Antonio Magaña Esquivel. “El último preso de Mrozek en el Comonfort”. *Novedades*, 5 de abril de 1968.

¹³⁸ Ángel Bárcenas. “El teatro en la Olimpiada”. *El Universal*, 5 de mayo de 1968.

mejor medio de comunicación por su carácter audiovisual y su posibilidad de transformación en la vida de los seres humanos, Héctor Azar apostó por él para ofrecer a los habitantes de la Lagunilla, Tepito y alrededores, una alternativa que no sólo contribuyera a su autoconocimiento o a la eventual transformación de su entorno, sino que también quería dotarlos de las herramientas que les permitieran convertirse en un público sensible, que fuera creciendo, al tiempo que “acompañara” las puestas en escena que se presentaban en el Comonfort.

Para ello instituyó una serie de cursos, con miras a familiarizar a este sector de la población con los elementos que conformaban los espectáculos. Estos cursos —según se precisó— no intentaban formar profesionales del teatro, sino: “sólo difundir el gusto por el teatro y ofrecer, de preferencia a la población de Peralvillo, la oportunidad de que conozca los principios y técnicas elementales para realizarlo”.¹³⁹

Se trataba de estimular a dicha población en la escritura dramática como medio de plasmar sus experiencias e historias personales, a partir de la consideración de que era posible sacar de Peralvillo grandes autores y no sólo boxeadores.

De ahí que durante 1966, las actividades en el Comonfort estuvieron enfocadas, además de la producción de obras del CET, a la impartición de estos cursos monográficos.

Con el título de “¿Qué es el teatro?”, el curso número uno se realizó del 14 de febrero al 22 de abril y comprendía las siguientes materias:

- Explicaciones elementales de teatro (Socorro Merlín y Jorge Villaseñor)
- Análisis de textos (Sergio Magaña)
- Introducción a la práctica escénica (Juan Manuel Díaz y Marco Antonio Montero)
- Lectura y construcción del verso (Miguel Guardia)
- Introducción a la escritura teatral (Luisa Josefina Hernández)
- Introducción a la audición musical (Julio Antonio Coss)
- Dicción y emisión de voz (María Douglas)

Como puede observarse, entre los profesores se echó mano de algunos miembros del equipo de producción del CET (como Luisa Josefina Hernández y María Douglas), a los que se integraron otros creadores con

¹³⁹ “El teatro del INBA”. *Anuario 1966*, p. 23.

trayectoria como Marco Antonio Montero, Sergio Magaña y Miguel Guardia y jóvenes recién egresados de la Escuela de Arte Teatral como Socorro Merlín y Jorge Villaseñor.

El curso incluyó también una serie de pláticas teatrales a cargo de Lya Engel, Mara Reyes y Ludwik Margules. Y otras sobre artes plásticas con Alberto Híjar, que comprendía visitas a museos, exposiciones y monumentos arquitectónicos.

Poco antes, el 2 de febrero se había iniciado otro proyecto similar en el Centro Universitario de Teatro, pero enfocado al teatro mexicano y organizado conforme al siguiente programa:

- Historia del teatro mexicano (Luis Reyes de la Maza)
- Filosofía (Rosa Krauze)
- Dramaturgia (Salvador Novo)
- Psicología (Santiago Ramírez)
- Dirección escénica (Héctor Mendoza)
- Práctica escénica (Ignacio Sotelo)
- Pantomima (Humberto Huerta)

A estos se unió, a partir del 15 de febrero, el curso número dos dirigido a adultos del Centro de Teatro Infantil, y que se había estructurado así:

- Literatura para niños (Estela Ruiz Milán)
- Psicología infantil (Estela G. De Remus)
- Teatro de títeres (Mane Bernardo)
- Cuento actuado (Norma Lomboy)

Así como el curso de teatro para niños, dirigido a la población infantil:

- Juego para niños (María del Carmen Farías)
- Expresión plástica (Ana Teresa Fierro)
- Manufactura de títeres (José M. Díaz)

También empezó a funcionar, en este Centro de Teatro Infantil un grupo de teatro especializado en ese sector del público, dirigido por Felio Eliel.

Se trataba, pues, de una avanzada de gran magnitud que incluía varios frentes: población en general (CET), sector universitario (CUT), maestros de educación primaria y el teatro infantil (CTI) los cuales pretendían revitalizar al teatro como manifestación artística, acercándolo a un sector más amplio de la población. Estos cursos no eran gratuitos, el del CET tenía un costo de \$25.00 y los demás de \$100.00 excepto el de los niños que era de \$ 50.00.

El curso número dos del CET, que conservó el nombre de “¿Qué es el teatro?” se llevó a cabo del 4 de julio al 9 de septiembre y comprendió materias como:

- Composición dramática (Hugo Argüelles)
- Teatro mexicano (Marcela del Río)
- Crítica teatral (Lya Engel)
- Dirección (Ludwik Margules)
- Actuación (Soledad Ruiz)
- Poesía (Jorge A. Villaseñor)

Su costo fue de \$25.⁰⁰ e incluía la asistencia gratuita a las funciones de las obras montadas en el teatro y a los espectáculos organizados por Bellas Artes.

Una segunda oleada de cursos tuvo lugar a mediados de 1967. Entre estos, el dirigido a maestros de provincia en el Centro de Teatro Infantil que se desarrolló del 3 de julio al 11 de agosto, incluyó las siguientes asignaturas:

- Manufactura de títeres (José M. Díaz)
- Literatura infantil (Margo Glantz)
- Psicología educacional (Mark L. V. Letson)
- Arte y comunicación en el niño (Robin Bond)
- Dirección escénica y Actuación (Ignacio Sotelo).

Todo esto complementado por la mesa redonda “Experiencias en la educación artística del niño” que se realizó el 7 de julio y en la que se abordaron varios aspectos de las bellas artes: Música (Mario Stern), Danza (Ana Castillo), Expresión plástica (Ana Teresa Fierro), Teatro actuación, (María del Carmen Farías) y Teatro improvisación, (Socorro Merlín) con un costo de \$ 150.⁰⁰.

Por su parte, el Centro de Teatro Clásico inició en su sede, La Casa del Lago, un curso sobre el Teatro del Siglo de Oro:

- Estructura viva del lenguaje (José Luis Ibáñez)
- Las alegorías en el teatro de los siglos de Oro (José Luis González)
- Los tres afectos de amor, Macías, Don Juan y Narciso, amantes y sirvientes (Margo Glantz)
- Práctica escénica (Margarita Peña)

Respecto al CET, coordinado por Luisa Josefina Hernández, del 18 de septiembre al 15 de diciembre tuvo lugar un curso monográfico de composición dramática. Era requisito indispensable para inscribirse, la presentación de una obra escrita, sin importar si había sido editada o escenificada.

Un cuerpo docente integrado por Juan Tovar (Teoría y composición), Federico Vega (Historia de la literatura dramática) y Felipe Reyes Palacios

(Historia de la crítica dramática), estos dos últimos recién egresados del Colegio de Literatura Dramática de la Facultad de Filosofía y Letras, procedió a seleccionar a los alumnos del curso, cuya dinámica sería el desarrollo, perfeccionamiento y seguimiento de las obras que se trabajarían en clase. Una vez terminadas y aprobadas por la directora del curso, éstas serían llevadas a la escena con producción del Centro de Experimentación Teatral. Esto último no pudo realizarse, toda vez que el proyecto del CET fue cancelado al año siguiente.

Desafortunadamente estos cursos no lograron estimular lo suficiente a los vecinos del Comonfort, pues según declaró el mismo Guillaumin, de los veinte alumnos que tomaron los cursos, ninguno de ellos era de la zona e incluso se trataba de personas con estudios universitarios.¹⁴⁰

Consideraciones

Una vez concluido el programa de la Olimpiada Cultural, se intentó restaurar la paz en la ciudad de México luego del movimiento estudiantil de 1968 y la tragedia del 2 de octubre. Como consecuencia, el 8 de enero de 1969, el Secretario de Educación Pública, Agustín Yáñez, anunció el replanteamiento de la política educativa del gobierno debido a “el clima de inquietud en el año escolar precedente en ciertos sectores de nivel medio y en las escuelas superiores [que] nos impele a reduplicar la tarea de dar una calidad superior al trabajo escolar que en sí mismo sea un factor de resolución de muchos problemas”.¹⁴¹

A partir del entendimiento de la educación no sólo como información para los estudiantes, sino como formación de individuos, la política educativa se enfocó en combatir la idea de que las escuelas no eran responsables de los alumnos, más allá de las puertas del plantel. En este sentido, se echaron a andar una serie de actividades tendientes a reforzar la formación cívica, como una forma de educación, con sentido y solidaridad social.

¹⁴⁰ Según declaración de Dagoberto Guillaumin en entrevista concedida a Castellón Bracho publicada en *El Heraldo de México*, el 19 de febrero de 1966.

¹⁴¹ *El Nacional*, 9 de enero de 1969.

Éstas no fueron exclusivas de la SEP, sino que se hicieron extensivas en todas las instituciones gubernamentales, con miras a imbuir en los jóvenes “una actitud patriótica” y exhortarlos “a sentirse hondamente responsables, amando y respetando todo aquello que ha dado sentido a nuestra patria” —según afirmó Píndaro Urióstegui, Director general del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.¹⁴²

Los jóvenes se convirtieron en un punto focal con la pretensión de hacer de ellos “difusores permanentes de nuestras mejores esencias nacionales y enérgicos combatientes por el triunfo de la salud y la cultura”.

Con algunas escuelas de nivel superior todavía en paro, la SEP inició sus actividades escolares mediante la implementación de programas y cursos especiales con el objetivo de recuperar el año escolar suspendido a raíz del conflicto estudiantil.

En materia de teatro, el 18 de enero de 1969 el INBA anunció su programa para los siguientes cuatro meses. Éste mantenía casi todos los rubros básicos del proyecto general dado a conocer por Héctor Azar en 1965:

- Teatro educacional. La impartición de talleres en el Centro Infantil de Teatro a cargo de Carmen Farías, Paz Robles y Marta Aura, con dirección de Adam Guevara.
- Teatro escolar. El montaje de obras dirigidas a los distintos niveles de educación:
 - a) *Las rondas 4* para preescolares
 - b) *Sueño de una noche de verano* para estudiantes de primaria
 - c) *Fuenteovejuna* para secundarias, preparatorias y jóvenes y adultos asistentes a las escuelas nocturnas.
 - d) Presentaciones de la Compañía de Teatro Infantil en funciones sabatinas y dominicales en el Teatro Jiménez Rueda con obras de Andersen, Maeterlink, Molière y Lagerloff.
- Extensión Teatral.
 - a) La realización de los Festivales de Primavera, Verano y Otoño, así como la creación de dos festivales más. Uno dedicado a George Bernard Shaw y otro entonces aún no definido.

¹⁴² Esta declaración se hizo en el marco de la convocatoria del Concurso nacional de teatro juvenil, organizado por el Injuve. En *El Nacional*, 1 de febrero de 1969.

- b) Teatro Trashumante. La obra *Zapata* de Ignacio Retes, a presentarse en la Casa del Lago en funciones de fin de semana, a partir del 26 de enero.
- c) Montaje de la ópera *Abbu-Hasson* con dirección de José Antonio Alcaraz que se presentaría en el Teatro Jiménez Rueda.
- d) Montaje de la obra *La madre* de Máximo Gorki, dirigida por Alejandro Bichir a estrenarse en el Teatro Comonfort.

Llama la atención que en este programa no se mencionan las actividades a realizar por el Centro de Experimentación Teatral, decretando *de facto* su desaparición; pues a partir de entonces —y a lo largo de la administración de Azar— ya no se hizo mención de él.

En este sentido es importante destacar que el hecho de que Héctor Azar incluyera en la *Memoria 1964-1970* del Instituto Nacional de Bellas Artes,¹⁴³ otras obras en el rubro “Teatro Comonfort. Centro de Experimentación Teatral”, genera una confusión con respecto al repertorio del CET, pues varias de éstas no formaron parte de su proyecto aunque sí se representaron en su sede.

Así tenemos que *La madre*, estrenada el 14 de febrero con dirección de Alejandro Bichir, y *Atentado al pudor* original de Carlos Prieto, dirigida por Víctor Moya y estrenada el 22 de agosto, formaron parte del llamado Programa de Teatro Popular Mexicano, echado a andar justamente por el Departamento de Extensión Teatral del INBA, cuyo titular era Alejandro Bichir.

Respecto a *Estado de secreto*, original de Rodolfo Usigli y dirigida por el mismo Bichir, se incluyó en el repertorio 1970 de la Temporada de Divulgación del Teatro Mexicano programada para los meses de abril y mayo. En tanto que la temporada de *La fábrica de los juguetes* de Jesús González Dávila, a cargo del grupo El círculo y con dirección de Manuel Novelo, se programó para el mes de julio, en calidad de grupo ganador del Premio Celestino Gorostiza durante el IV Festival de Primavera 1970.

Resulta difícil ubicar con exactitud la cancelación del proyecto del CET, pues ésta fue paulatina, al pasar del apoyo total (tanto de Azar en su calidad de Jefe del Departamento de Teatro, como de Dagoberto Guillaumin como

¹⁴³ Instituto Nacional de Bellas Artes. *Memoria 1964-1970*, p. 276.

Jefe del Departamento de Teatro popular) a su erradicación en la memoria teatral de nuestro país.

Este proceso puede rastrearse a partir de los *Anuarios* que el Departamento de teatro publicó entre 1965 y 1968, en donde se daba cuenta de las actividades de sus diferentes rubros. De este modo detectamos que, si bien en ellos se mantienen los tres puntos señalados desde el principio de la gestión de Azar (esto es Teatro educacional, Extensión teatral y Teatro estudio), es en el contenido donde podemos detectar cómo la actividad del CET fue disminuyendo, de tal modo que en la edición de 1965 se le presenta como punta de lanza para la creación de otros centros análogos como el de Teatro clásico y el de Vanguardia teatral con miras a dotar a las nuevas generaciones de actores de una madurez artística.

Asimismo, se destaca el espíritu de búsqueda de la obra *Troilo y Crésida* con que el centro se presentó, y se expresa el deseo de una respuesta favorable del público.

El auge de las actividades del CET se pone de manifiesto en el *Anuario 1966*, pues de un montaje único el año anterior, en éste se hace mención a los seis montajes del año, para bajar a uno solo en el año de 1967. En el *Anuario* correspondiente a 1968, si bien se conserva el nombre “Centro de Experimentación Teatral. Teatro Comonfort”, no se hace referencia a los dos montajes del CET y sólo se consignan las muestras de premiados de los festivales de Verano y Otoño que tuvieron lugar en el teatro.

A pesar del relevo presidencial para el periodo 1970-1976, el proyecto del Departamento de teatro se mantuvo hasta 1973 toda vez que Héctor Azar permaneció al frente de éste hasta ese año, habiendo enfocado su prioridad a la creación de la Compañía Nacional de Teatro, mediante acuerdo del Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahúja, emitido el 4 de septiembre de 1972. La compañía hizo su presentación el 18 de octubre de ese año con la obra *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón en el marco del Primer Festival Cervantino.

En un contexto más amplio, la creación del CET coincidió con la de otros similares en diversas latitudes del mundo, como por ejemplo, El Cabildo Teatro en Santiago de Cuba (1961), el Teatro Experimental de Cali (1966), el Teatro cubano Escambray (1968), el Teatro STU (Cracovia, 1966), Els Joglars (Barcelona, 1962) y The Open Theatre (Nueva York, 1963); con lo que México se integró al movimiento de teatro experimental de la época,

aunque trabajando en forma aislada, pues con excepción del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, que se presentó en el Foro Isabelino en septiembre de 1968 con *El príncipe constante*, al parecer no se tuvo contacto con ninguno de ellos.

Sin embargo, es importante señalar que al interior del país también estaban dadas las condiciones que habrían impelido a Azar a crear el CET, pues desde la década anterior, Álvaro Arauz con su traducción al español de *La cantante calva* de Ionesco, abrió la puerta al teatro de vanguardia, camino seguido por Salvador Novo cuando en junio de 1955 dirigió, por primera vez en México, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Asimismo, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se había colocado al frente del teatro experimental y alternativo con la creación en 1952 del Teatro Universitario que, con Carlos Solórzano al frente, se proponía dar a conocer lo mejor de la escena contemporánea y de cuyo seno saldrían Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez en el rubro de dirección.

Tres años después, el mismo Azar crearía Teatro en Coapa y en junio de 1956 se daría la primera presentación de Poesía en Voz Alta. La misma Universidad aportaría a Juan José Gurrola como director con *La hermosa gente* de Saroyan en 1959, mismo año en que llegaría a radicar al país Alexandro Jodorowski, quien en 1960 hizo su presentación como director con *Acto sin palabras* y *Fin de partida* de Beckett. La primera mitad de la década de los años 60 tampoco estuvo exenta de aportaciones al teatro experimental, pues en junio de 1961 Ludwik Margules dirigiría su primera obra: *El gran camino* de Chéjov.

Por otra parte, durante el tiempo que funcionó el CET, la experimentación teatral fue centro de atención de otras instancias, tales como el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) fundado y dirigido por el exdirector del INBA Manuel Álvarez Acosta, quien abrió a Jodorowski las puertas de su sede, la Casa de la Paz, para la presentación diaria del número *Telón mural de América*, obra en movimiento en co-creación con Manuel Felguérez, mismo que durante siete minutos se acompañaba de música y luces (marzo de 1965), así como la temporada de *Víctimas del deber* (a partir del 12 de abril de ese año).

Sería el mismo Jodorowski quien inauguraría el Teatro Cinco de mayo (también del OPIC) con su espectáculo *Alfa-Gundandín*, el 22 de agosto de 1968 y en septiembre de ese año, el mismo organismo patrocinaría el Primer

Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica, que coordinado por Carlos Solórzano tuvo lugar en el Teatro Reforma.

La Facultad de Filosofía y Letras incursionaría también en el campo con el Seminario de Experimentación Teatral que hizo su presentación en agosto de 1966 con *Un idilio ejemplar* de Molnar y *Teoría de lo sucio* de Gabriel Weisz, dirigidas por Celia Polishuk y Luz María Nájera respectivamente, las cuales se presentaban en el Auditorio de la Sección de Arte Dramático; además del Laboratorio de Teoría y Composición Dramática, coordinado por Luisa Josefina Hernández (1968).

Es oportuno señalar que para Azar, los conceptos “experimental” y “vanguardia” no eran sinónimos, toda vez que en su proyecto los diferenció, al definir al primero como la búsqueda a través de la práctica y del ensayo de nuevas técnicas para evolucionar el arte escénico del país; sin que haya logrado definir con claridad el segundo. El comentario se apoya justamente en su proyecto: “Hacia una acción teatral planificada” que contemplaba la creación de un Centro de Experimentación Teatral y otro de Vanguardia Teatral que no alcanzó a realizarse.

Acaso una alternativa a éste fuera el “Ciclo de búsqueda” realizado en abril de 1966 en el Teatro Jiménez Rueda con el objeto de “buscar en el pajar del teatro comercial y chabacano, la aguja por la que se hilvana el hilo del teatro artístico”.¹⁴⁴

El programa de este ciclo estuvo integrado por *La señora en su balcón* de Elena Garro y *Las sillas* de Eugene Ionesco, en programa doble y dirigidas ambas por Alexandro Jodorowski. Asimismo, y ya fuera del ciclo, se presentaron *La gatomaquia* de Lope de Vega versión y dirección de José Luis Ibáñez y *La tragedia de las tragedias o vida y muerte de Pulgarcito* de Henry Fielding, dirigida por Juan José Gurrola.

No sólo en la práctica, con el programa de obras presentadas, sino en las intenciones del “Ciclo de búsqueda”, el Teatro Jiménez Rueda se convirtió en un espacio para el teatro experimental, creando una duplicidad con la programación y objetivos del CET en el Teatro Comonfort:

El Ciclo de búsqueda al igual que otros que serán implantados obedece al deseo de ubicar el carácter de la experimentación en el teatro. Lo que da lugar a

¹⁴⁴ “Ciclo de búsqueda”. *Tiempo*, 4 de abril de 1966.

destruir la falsa idea de que lo experimental es lo aficionado o la improvisación. La experimentación como su nombre lo indica, es el teatro que busca, al través de la práctica y el ensayo de nuevas técnicas, los caminos que hacen evolucionar el arte escénico de un país.¹⁴⁵

Es posible que esta duplicación de funciones en dos teatros distintos debilitara al CET, lo que se deduce de los balances teatrales de los años en que funcionó y que no resultan halagadores para éste.

Por lo que respecta a la recepción crítica, tres son las posturas en torno al CET: la mención, la valoración y la ignorancia o “pasar por alto”.

En el balance de 1966 pertenecen al primer rubro, de la “crítica de mención”, las de Ramón Ortiz (*Cine Mundial*), Mara Reyes (“Diorama Teatral”, *Excelsior*) y Maruxa Vilalta (*Jueves de Excelsior*); al segundo rubro, de la “crítica de valoración”, las de Luis Reyes de la Maza —quien atribuyó a *Los siete pecados capitales* el arranque de la corriente “que se va volviendo nefasta, de copiar a Héctor Mendoza al querer montar todas las obras antiguas y modernas, a ritmo de *a go-go*. El diablo como un rebelde sin causa, el pastor como un motociclista con radio de transistores, los siete pecados capitales bailando *bule-bule*, etcétera”.¹⁴⁶ También pertenece al segundo rubro, la crítica de María Luisa “La China” Mendoza, quien colocó a *El tejedor de milagros* dentro de las obras de “auténtica calidad profesional o experimental nacional” y lo mismo para *Lorenzaccio* dentro del rubro de obras extranjeras;¹⁴⁷ asimismo, los comentarios de Marciano Navarrete, quien mencionó a *El tejedor*, en orden cronológico de estreno, entre aquellas obras “que realmente cuentan y merecen recordarse”;¹⁴⁸ y el de Malkah Rabell, quien incluyó a Felipe Preciado por su dirección de *Lorenzaccio* y a Iván García por la suya a *Los bajos fondos* entre: “los numerosos jóvenes

¹⁴⁵ Departamento de Teatro del INBA. *Anuario/1966*, p. 39.

¹⁴⁶ *Los siete pecados capitales* se había estrenado el 11 de marzo y *Don Gil de las calzas verdes* el 4 de mayo, ambas en 1966.

¹⁴⁷ María Luisa *La China* Mendoza. “¡Teatro 1966: Juventud y universalización”. *El Día*, 29 de diciembre de 1966.

¹⁴⁸ Marciano Navarrete. “Sólo una obra extraordinaria en el teatro mexicano en 1966”. *El Nacional*, 22 de enero de 1967.

directores que se han destacado en esta temporada”, junto a José Luis Ibáñez, Ludwik Margules, José Estrada, Ignacio Sotelo y Rubén Broido.¹⁴⁹

No obstante sus comentarios, estos críticos no lograron incluir en la integración de las tertulas de sus asociaciones, ni las obras, ni los directores mencionados —con excepción de *El tejedor de milagros*, que fue nominada al premio Juan Ruiz de Alarcón a la Mejor Obra por la Agrupación de Críticos de Teatro.

De hecho, la mayoría de los comentarios de los otros especialistas se enfocaron a las obras presentadas en el Teatro Jiménez Rueda, así como en los teatros de la UNAM.

Destacan los apuntes de Antonio Galván Corona (*La Afición*), Fernando Torres (*Mañana*) y Carlos Solórzano (*Siempre..!*) quienes ofrecieron un resumen detallado de cada una de las obras, sin mencionar ni una sola del CET.

En un panorama más amplio, en el seno de la Unión de Cronistas Teatrales se puso de manifiesto la lucha que se libraba en torno a la postura de sus miembros sobre las nuevas propuestas teatrales. Encabezaba la contienda Juan Tomás, crítico del *Esto* quien desde octubre anunciaba la “ruda batalla” que habría en lo relacionado con la *mise en scene*:

Hay cronistas que, pecando de grave injusticia refiriéndose al circo, han renegado de *Don Gil de las calzas verdes*, diciendo que fue un espectáculo circense. Con esta afirmación, cubrieron de honor la dirección de Héctor Mendoza, en vez de lastimarla. De *La gatomaquia* se ha afirmado que no es teatro. Así, tal como ustedes lo oyen o leen. A Ludwik Margules, quien derrochó por quintales su inteligencia en montar *Doctor Fausto*, lo han puesto como Dios puso al perico.¹⁵⁰

Y se preguntaba: “Pero, ¿no estamos propugnando a diario por un mejor teatro, por un teatro sin demagogia, sin convencionalismos y de cara a los nuevos tiempos que corremos?”¹⁵¹

Para el 23 de diciembre, la crítica da cuenta de cómo, en la opinión de algunos de sus asociados, José Luis Ibáñez con *La gatomaquia* y Margules con

¹⁴⁹ Malkah Rabell. “Lo mejor del año”. *El Día*, 21 de enero de 1967.

¹⁵⁰ Juan Tomás. “Tiempo de pensar en los premios teatrales”. *Esto*, 8 de octubre de 1966.

¹⁵¹ *Ídem*.

Fausto figuraban en los últimos lugares de la lista de candidatos a la mejor dirección del año, en tanto que Héctor Mendoza no era ni siquiera considerado.

En su colaboración del 11 de enero de 1967, Juan Tomás denunció lo que consideró “una marcada tendencia a desconocer los espectáculos teatrales de auténtica renovación”, al no quedar en la terna de directores José Luis Ibáñez, Gurrola, Margules, Ignacio Sotelo, ni Héctor Mendoza. El premio en esta categoría fue otorgado a Dagoberto Guillaumin, director del CET, por su trabajo en *Yo también hablo de la rosa* que se había presentado en el Jiménez Rueda.

En la categoría de Escenografía, los especialistas del jurado pasaron por alto la de Alejandro Luna para *Fausto*, en tanto que la de Salomón Shaw y Carlos Nakatani para *La tragedia de las tragedias*, apenas logró empatar con la de David Antón para *Mame*.

A la lucha se sumaron Ma. Luisa *La China* Mendoza, quien señaló el que no se considerara a Alexandro Jodorowski quien durante 1966 había dirigido ocho obras (*Víctimas del deber*, *El gorila*, *El diario de un loco*, *El ensueño*, *Cruce de vías*, *Escuela de bufones*, *Las sillas* y *La señora en su balcón*) y el crítico de *Últimas Noticias de Excélsior*, quien notó que Antonio Magaña Esquivel al rendir honor con un minuto de silencio a los desaparecidos a lo largo del año, no mencionó a Seki Sano.

Para 1967, las actividades relacionadas con el teatro experimental, que el año anterior habían sido dominadas por el INBA, la UNAM y OPIC, se diversificaron de tal manera, que en ellas participaron el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Instituto Nacional de la Juventud (Injuve) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN).

El IMSS abrió las puertas del Teatro Tepeyac (que había estado cerrado durante cinco años) a grupos “experimentales”, en su definición de “aficionados” y poco conocidos por el público, en forma gratuita y con pago de publicidad. El 8 de junio, la primera obra que se estrenó fue *Julio César* de Shakespeare, dirigida por Jébert Darién.

Para noviembre programó en el Teatro Legaria un Festival de Teatro en el que participaron directores como Juan Felipe Preciado con *Escena para cuatro personajes* de Eugene Ionesco y *El señor Arenque* de Georges Couterline.

El Injuve, por su parte, organizó su Segundo Concurso Nacional de Teatro de la Juventud, dirigido por Píndaro Urióstegui, que convocaba a grupos del Distrito Federal (mes de julio). En tanto que el IPN, a través de

su Departamento de Difusión Cultural, realizó su Primer Festival Teatral con la participación de diez grupos integrados por alumnos de sus diversos planteles en el Auditorio “A” de la Unidad Cultural Zacatenco y que tuvo lugar del 23 de agosto al 5 de septiembre.

Asimismo, y acaso haciendo competencia a las obras presentadas en el CET y al programa de Teatro Trashumante del INBA, el Departamento de Acción Social del Departamento del Distrito Federal creó 25 grupos teatrales, que a partir de marzo, ofrecieron sus representaciones en los parques y jardines públicos durante los fines de semana. Tal fue el caso del grupo Número Uno que, en la Plaza Fray Bartolomé de las Casas en Tepito, representó *Zapata* de Ignacio Retes, dirigida por Guillermo Escarreño; acompañada además de una sesión de pantomima a cargo de Juan Gabriel Moreno.

Todo esto generó una confusión en torno al término “experimental”, derivado del abuso del adjetivo que se aplicó por igual a los grupos experimentales como tales y a los de aficionados. Esta confusión surge a partir de dos visiones: la de los críticos (que pasaron por alto el empeño de Azar por distinguir ambos términos, pues el primero se refería a la búsqueda de nuevas formas de hacer el teatro y el segundo a la “afición”, dedicación al teatro por puro gusto) y la de los mismos grupos que a su nombre antecedían siempre el de “teatro experimental”.

De este modo era común hablar de, por ejemplo, el Teatro Experimental de Campeche, Teatro Experimental de Cuautla, Teatro Experimental Contemporáneo, Teatro Experimental Juventud, Grupo Experimental de Teatro “Cuicalli” de Tabasco, etcétera.

Esta situación llevó a Azar a expresarse de la siguiente manera:

La multiplicidad de funciones permite que cualquier organismo o institución se sienta llamado a orientar la actividad teatral y esto da lugar a que, por todas partes surjan pequeños INBAs y cada uno de ellos tirando por donde mejor le parece.¹⁵²

Esto —agregó Azar— traía como consecuencia la división de presupuestos y la debilitación de lo que debería ser una acción teatral vigorosa: “Sobran capillitas, sobran grupitos, sobran mafias” señaló.

¹⁵² Fernando Torres. “Héctor Azar se destapa”. *Mañana*, 19 de agosto de 1967.

En este panorama, no extraña que los montajes del CET presentados durante 1967 no alcanzaran, ni siquiera, una mención en los balances teatrales del año, con excepción de Malkah Rabell que mencionó *Proceso por la sombra de un burro*.

Las dos obras estrenadas por el CET en 1968 no tuvieron la fuerza suficiente para lograr despertar el interés de los críticos, en cuyos balances quedaban a la zaga, en medio de un panorama de montajes escénicos dignos de mayor mención y atención, como fue el caso de *Cementerio de automóviles* de Arrabal que consagró de golpe y porrazo a Julio Castillo como director; *Pueblo rechazado* que, dirigida por Ignacio Retes, marcó la incursión de Vicente Leñero en el teatro mexicano; o *Higiene de los placeres y los dolores* del mismo Héctor Azar como autor-director y que se presentó en el Foro Isabelino.

Además, las declaraciones de Azar —en relación con el CET— resultaron desalentadoras. Y es que su interés se había ya desplazado a la creación de la Compañía Nacional de Teatro y de un Instituto Nacional de Teatro que contara con un fondo económico

para refaccionar a los distintos grupos experimentales que en verdad practiquen nuevas técnicas, a las compañías oficiales que difundan un teatro cultural y educativo, y a las compañías comerciales que, además de divertir, eduquen por su calidad y buen gusto.¹⁵³

Pero el golpe definitivo al CET —puede presumirse— vino del mismo Azar, quien entusiasmado por la presencia del Teatro Laboratorio de Grotowski en el marco del Programa Cultural de la Olimpiada, anunció la creación de un Laboratorio Teatral con sede en el Centro Universitario de Teatro.

En principio, este laboratorio —construido según las indicaciones del mismo Grotowski— serviría para la presentación de las diez funciones que el director polaco ofrecería en México de *El príncipe constante*; sin embargo, fue inaugurado en mayo con la obra *Higiene de los placeres y los dolores* de Azar, y una vez terminadas las funciones del grupo polaco, se presentarían ahí “obras de auténtica vanguardia, puestas en escena en forma completamente novedosa”.¹⁵⁴

¹⁵³ Pam. “México contará con una Compañía Nacional de Teatro”. *Excelsior*, 24 de abril, 1968.

¹⁵⁴ Pam. “Se anuncia un importante movimiento teatral”. *Excelsior*, 28 de marzo de 1968.

Incluso el nombre de Teatro Estudio —como se denominaba el tercer punto del programa de Azar— fue retomado por un grupo que, dirigido por Dimitrios Sarrás, se proponía promover el arte en Latinoamérica. Como Teatro Estudio, A. C. se constituyó en mayo de 1968 y contó con Azar como miembro de su Consejo Consultivo.

Entre sus objetivos, el Teatro Estudio contemplaba la creación de un Laboratorio Teatral, a manera de centro de experimentación y además una Academia de Teatro. El proyecto finalmente no prosperó.

No obstante todos sus inconvenientes, el Centro de Experimentación Teatral 1965-1968 significó un esfuerzo, por parte de Azar y del INBA, por dar cauce e impulso a un teatro que, se pretendía, explorara nuevos lenguajes y formas de expresión. Desafortunadamente, las condiciones económicas, políticas y de infraestructura no estaban dadas para que un proyecto de tal magnitud prosperara.

Sin embargo, entre sus aportaciones al teatro nacional puede anotarse el hecho de dar a conocer una camada de actores que con los años se consolidaron como primeras figuras de teatro y televisión. Baste mencionar, a manera de ejemplo, a José Alonso, Salvador Sánchez, Blas García, Patricio Castillo, Mario Casillas, Andrés Torres, Sonia Montero y Ernesto Gómez Cruz.

En la dirección se asentaron las carreras de Héctor Bonilla, Iván García, Mario del Razo y Juan Felipe Preciado; al tiempo que algunos otros, como Marco Antonio Montero, se anotarían un gran éxito con su trabajo. La escenografía no pasa desapercibida en este recuento, pues Félida Medina reconoce en su paso por el CET la consolidación de su carrera.

El Centro de Experimentación Teatral (1977-1984)

Cuando José López Portillo asumió la Presidencia de la República para el periodo 1976-1982, el país padecía una severa crisis económica que determinó como prioritario el fortalecimiento de las actividades productivas. Esto trajo como consecuencia que la política educativa del Estado privilegiara la educación tecnológica por encima de la artística como recurso para echar a andar el Plan Nacional de Desarrollo Industrial.

En este contexto, y como contrapeso, Porfirio Muñoz Ledo, recién nombrado titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP), enfatizó la importancia de insertar en el programa educativo el cultivo de las bellas artes, en lo que definió como: el “gran reto” a enfrentar.

Para lograrlo, Muñoz Ledo se proponía crear “un centro de difusión de la cultura” en cada escuela; desde el jardín de niños, hasta las escuelas tecnológicas y universitarias. Así lo anunció a los directores de instancias culturales de los diferentes estados en la Primera Reunión Nacional del INBA, que se celebró en Aguascalientes entre el 13 y el 17 de julio de 1977, y en cuyo marco presentó el Plan Nacional de Educación.

En suma —afirmó el Secretario—, el proyecto educativo estaría enfocado a lograr “la integración nacional y la realización del mexicano como hombre, promoviendo en él, su aptitud cultural y vocación creadora”.¹

En el mismo tenor se pronunció Víctor Flores Olea, Subdirector de Cultura de la SEP, quien manifestó su intención de desarrollar un plan de carácter nacional para la descentralización de la cultura al considerar

¹ Angelina Camargo. “Iniciaron en Aguascalientes la Primera Reunión Nacional del INBA”. *Excelsior*, 15 de julio de 1977.

que: “no hay verdadera política educativa si no se tiene un necesario complemento cultural”.²

En correspondencia con estos planteamientos generales, el entonces Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, Juan José Bremer, señaló como puntos principales de su programa, la extensión de la actividad cultural a toda la provincia y la reforma del sistema de enseñanza artística.

Estos puntos constituyeron también los objetivos prioritarios sobre los que la Dirección de Teatro del INBA, encabezada por José Solé, elaboró su proyecto con miras a “lograr una educación más coherente con nuestra época para producir en un futuro un mejor público receptor y un mayor número de educandos con un alto nivel de desarrollo”.³

Para cumplir con lo trazado, Solé contaba con las siguientes instancias: el Centro de Teatro Infantil, el Departamento de Teatro Escolar y la Escuela de Arte Teatral, a las que se sumó la Compañía Nacional de Teatro, luego de su institucionalización el 20 de julio de 1977.

Para entonces, el panorama teatral se había transformado radicalmente. Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Alexandro Jodorowski (quien dejó el país en febrero de 1977), José Luis Ibáñez, Julio Castillo y Abraham Oceranski, entre otros, se habían asentado en el rubro de la dirección de la escena teatral mexicana y en torno a ellos gravitaba una oleada de jóvenes en calidad de condiscípulos o alumnos que pretendían hacerse de las herramientas para superarse en la actuación o bien incursionar como directores.

Estos jóvenes pertenecían a una generación que, afectada por el Movimiento Estudiantil de 1968 y las tragedias del 2 de octubre y el jueves de Corpus de 1971, tenían necesidad de plasmar en las obras que se llevaban a escena su visión del mundo, acorde con los tiempos que corrían. Inconformes y rebeldes, pugnaron por un teatro vinculado a las reivindicaciones sociales y políticas, organizándose en grupos y decididos a tomar cuanto espacio fuera posible para montar sus obras.

Con el fin de dar cauce (y acaso también para controlar) estos ímpetus creativos, José Solé decidió crear el Centro de Experimentación Teatral (CET) como instancia que aglutinara a estos jóvenes y que tendría el objetivo

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

fundamental de promover “la búsqueda de nuevos rumbos en el arte escénico, el intercambio de conocimientos y la desmitificación elitista del teatro”.⁴

Con una infraestructura teatral integrada por los teatros Jiménez Rueda y del Bosque como sedes de la Compañía Nacional de Teatro, la Sala Villaurrutia y el Teatro Orientación (asignados a la Escuela de Arte Teatral) y el Teatro El Granero, Solé vio en El Galeón el espacio ideal para designarlo como sede del CET, acaso considerando el perfil que éste había tomado desde su inauguración en 1972.

El teatro: El Galeón

Para este año, 1977, El Galeón ya tenía su historia como espacio. Respecto a su origen existen dos versiones, la de César Pérez Soto y la de Abraham Oceranski. El primero relata:

[Recuerdo] aquellos días de 1968, en los que un grupo de jóvenes estudiantes de la Escuela de Arte Teatral y de la Academia de la Danza (ambas del INBA) entre ellos, el que escribe, barríamos, limpiábamos y acomodábamos una tarimas en el espacio central de una bodega de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, destinada en aquella época para el almacenaje de tuberías, gradas, butacas, muebles y practicables del Auditorio Nacional.

Nuestro objetivo era contar con un lugar amplio para realizar los ensayos de un espectáculo. Así, por primera vez, esta bodega se convirtió en un ámbito escénico que cobijaba, con el apoyo del arquitecto Carlos Perdomo, a lo que por tres años se llamaría “Laboratorio Teatral Foro Independiente” dirigido por Pérez Soto.

En este espacio se realizaron durante 1968 y 1969 ocasionales clases de teatro y danza para el grupo del Laboratorio, impartidas por la maestra Lola Bravo, Julio Castillo y Federico Castro...

Fue a mediados de 1969, cuando en un ensayo nos visitó Abraham Oceranski, me permito suponer que fue en esta u otras visitas que realizó después a este lugar, cuando se le ocurrió la idea de hacer en esta bodega un teatro de papel.⁵

⁴ “Fue creado el Centro de Experimentación Teatral”. *Cine Mundial*, 7 de agosto de 1977.

⁵ César Pérez Soto. “El Galeón, historia de un teatro lleno”. *Boletín Informativo Interno*. Dirección de Teatro, México. Enero-marzo, 1984. núm. 5. s/p.

Abraham Oceranski coincide sólo en que se trataba de una bodega. Cuenta que una vez terminada la temporada de *Conejo blanco* en el Teatro de la UNAM, a mediados de 1971 —sin resignarse a cancelar la obra— se avocó a la búsqueda de otro teatro, pero al no conseguirlo se asoció con Margo Su, dueña del Teatro Blanquita, para instalar una carpa en el estacionamiento ubicado entre la Escuela de Arte Teatral y la Escuela de Danza en la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

En la carpa Alicia (tal era su nombre), Oceranski no sólo repuso *Conejo blanco*, sino que creó el Laboratorio Escénico Libre de Investigaciones Teatrales (LELIT) con el objetivo de propiciar el intercambio de experiencias entre la comunidad teatral y enriquecer de esta forma las puestas en escena.

Sin un programa estricto, el LELIT organizó sus actividades a base de talleres, cuya materia y duración estaban condicionados por la demanda de las obras que trabajaban sus miembros. De tal manera que se impartieron clases de *performance*, danzas de Bali, artes marciales, esgrima, movimiento corporal, meditación, pintura, entre otros. “En el momento que eran absorbidos pasábamos a otros más evolucionados, en un sentido de evolución, no de dificultad”.⁶

Asistieron también, en calidad de mentores, Alexandro Jodorowski, Hugo Argüelles y Emilio Carballido. Ahí llegaron Jorge Reyes y Antonio Zepeda quienes impartieron un taller de música, y que aún no eran reconocidos como íconos de la música con inspiración prehispánica.

Como el laboratorio se desarrollaba a partir de las aportaciones (era requisito que cada aspirante llevara consigo algo para enseñar y compartir), el papel de Oceranski era: “unir los cabos como director de un algo; mi parte era lograr que cada cabo llegara a una finalidad, en este caso eran obras de teatro”.⁷ Recuerda Oceranski:

Una mañana llegamos y habían roto la carpa a navajazos, fue entonces que el director de la UACB, licenciado Villarreal me sugirió usar la bodega para guardar los implementos de la carpa en lo que ésta se reparaba y para ensayar *Conejo blanco*, obra con la que participaría en el Primer Festival de Teatro Latinoamericano a realizarse en San Francisco, pero Margo se retiró y el proyecto se canceló.

⁶ Abraham Oceransky. Entrevista personal.

⁷ *Ídem*.

Como ya contaba con la bodega —nunca me enteré si César Pérez Soto ensayaba antes ahí, nunca me dijo nada y no reclamó el espacio como suyo—, tomé la decisión de convertirla en teatro.

Para ello solicitó y recibió el apoyo del licenciado Francisco Villarreal, entonces director de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, quien le condicionó la entrega del espacio a partir del cumplimiento de dos requisitos: la entrega de un diseño factible de construir y que pusiera una parte del dinero para su realización.

Con la idea de crear un foro tipo arena o círculo que permitiera apreciar la escena desde cualquier ángulo, hizo el diseño y los planos en una noche, mientras que, para recaudar el dinero:

Recurrimos a nuestros amigos, familiares y compañeros, para que de alguna manera contribuyeran a dar vida a ese anhelo que nosotros habíamos venido acariciando desde mucho tiempo atrás. El estado en que se encontraba el lugar que actualmente ocupa El Galeón resultaba verdaderamente indescriptible. Sin embargo, todo esto más que convertirse en un obstáculo fue un verdadero estímulo.⁸

En lo que calificó como un “esfuerzo extraordinario”, El Galeón empezó a construirse con el concurso de la comunidad teatral, no sólo en cuanto a los fondos se refiere, sino a la mano de obra, de tal suerte que “artistas consagrados como Ignacio López Tarso, Emilio Carballido, y de las nuevas generaciones como José Alonso, Alma Muriel, Juan Ferrara, entre muchos otros, contribuyeron a pegar ladrillos”.⁹

A decir del mismo Oceranski, el nuevo teatro se iba a llamar Laboratorio de Teatro, pero dadas las características del espacio (una especie de óvalo, un geodésico), que parecía un barco en la panza de una ballena, le impuso el nombre de El Galeón.

⁸ Fernando Rivera Arteaga. “El Galeón: un esfuerzo extraordinario”. *El Día*, 25 de enero, 1978.

⁹ Abraham Oceransky. Entrevista personal.

Otra razón por la que se llamó así fue porque en ese barco había actores y porque “éramos un poco piratas por haber entrado a un lugar oficial y hacer un teatro fuera de los cánones tradicionales y en colectivo”.¹⁰

A sugerencia de Emilio Carballido, quien realizó las gestiones de logística y obtención de los recursos económicos, se decidió inaugurar el Teatro El Galeón con el Festival de Teatro Latinoamericano que se había presentado en San Francisco, California, y luego de un consenso entre los participantes, se acordó que fuera con la puesta en escena de la obra *Simio*, de la autoría de Oceranski.

Fue así como el 21 de noviembre de 1972, el Teatro El Galeón abrió sus puertas con la realización del Primer Festival de Teatro Latinoamericano que el resto del año presentó trabajos como *La orgía* de Enrique Buenaventura, dirigido por Ildemaro Mújica, *Soldados* de Carlos Reyes, con dirección del mismo Buenaventura y *Entrar y entrar en la galería* de Eduardo Rodríguez, a cargo de Carlos Gaona.

Entre 1972 y 1976, el teatro funcionó de manera regular a partir de un trabajo colectivo, toda vez que Oceranski, influenciado por la visita de Grotowski a México en 1968, había vislumbrado la importancia de la experimentación escénica como una práctica regular. “Me enteré de que en otros lugares del mundo se investigaba el teatro, no sólo se daban clases, era una continuidad en un espacio, tiempo, lugar para poder hacer mejor las cosas”.¹¹

Con la presentación de obras a cargo de grupos independientes, muchos de ellos formados en el seno del LELIT, tales como la compañía del mismo Oceranski, el Ejército blanco, La banda de los payasos, etcétera, era como se complementaba el funcionamiento de El Galeón.

Quizá debido a la proyección que El Galeón tuvo en el ámbito teatral a partir de su inauguración (1975), cuando Emilio Carballido era director de la Escuela de Arte Teatral se suscitó un conflicto al interior de esta última, toda vez que alumnos y maestros exigieron la reestructuración de los planes de estudio con el objetivo de “hacer carreras consistentes, orientadas hacia una posición en la que el teatro no se comercialice demasiado; sino hacer un

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ *Ídem.*

teatro que vaya acorde con la realidad social, queremos formar creadores, no repetidores”.¹²

Entre los puntos de discusión se encontraba la demanda por más espacios, pues la escuela sólo contaba con la Sala Villaurrutia. Fue así como apuntaron sus baterías a la concesión del Teatro Orientación y de El Galeón. El primero fue dado en guarda y custodia parcial a la comisión mixta, integrada por representantes de alumnos y de maestros, en tanto que de El Galeón se decía que estaba en manos de grupos sin personalidad jurídica.

El conflicto adquirió tal dimensión, que “forzó” a intervenir al Consejo de Selección de los Teatros de la UACB —probablemente creado en 1974—, el cual era presidido por Nancy Cárdenas, quien implementó un reglamento en donde se exigía la ocupación mínima (con boleto pagado) del 25 por ciento de las butacas del teatro durante la primera semana de su representación. En caso de no cumplir este requisito, el grupo que ocupaba el teatro —según los testimonios esta regla sólo se limitaba al Galeón— debía cancelar la temporada y en caso de cumplir con éste, podría permanecer máximo un mes.

Ante la ola de presión, Cárdenas renunció al cargo quedando en su lugar Rafael López Miarnau, quien al no lograr el objetivo siguió el ejemplo de Nancy. Con Augusto Benedico como presidente del consejo, y luego de un intercambio de oficios que involucró desde el Director general del INBA, Sergio Galindo, hasta los secretarios de Gobernación y de Educación Pública, Mario Moya Palencia y Víctor Bravo Ahúja respectivamente, se llegó a un acuerdo, mediante el cual, los grupos que ocupaban El Galeón se constituyeron como Asamblea general a la que se le otorgaba la administración autónoma del teatro y la programación de sus actividades mediante acuerdo expedido el 21 de febrero de 1975.

En dicho oficio se asentaba que, en caso de que se cayera en una situación anómala o en manos de un grupo o una persona arbitrariamente, el consejo se avocaba el derecho de impugnar y revocar el acuerdo. De esta manera, los grupos conservaron el teatro, gracias —afirman Oceranski y Jorge Ortiz— a una promesa del Presidente de México, de que durante su administración no se les molestaría más.

¹² Socorro Merlín. *60 Años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México, INBA, 2008. p. 71.

El Galeón quedó entonces sumido en la incertidumbre jurídica, ya que hasta entonces se había mantenido como “de nadie”, toda vez que el Auditorio Nacional se había deslindado de él, la UACB no otorgaba presupuesto para su mantenimiento y el INBA no lo consideraba dentro de su infraestructura teatral, quedando de esta manera la responsabilidad en Oceranski y los grupos participantes en un teatro “de todos”.

Pocos meses antes de que terminara la gestión de Luis Echeverría, Oceranski dejó El Galeón (en septiembre de 1976), siendo *Acto de amor* la última obra que dirigiera en él, para continuar las representaciones en el Teatro Fru-Frú, donde finalmente cumpliría más de mil. Sin embargo, los grupos siguieron en la resistencia¹³ y a la llegada de José Solé a la Dirección de Teatro se integraron al proyecto del CET.

El mitote

Es probable que José Solé contemplara al Teatro El Galeón para, de alguna manera, darle personalidad jurídica, integrándolo a la infraestructura teatral del INBA y, al mismo tiempo, no violentar el propósito de su creación, ya que logró la adhesión de los grupos que ocupaban antes el espacio en el entendido de que se respetaría —con sus salvedades— el proyecto original; que, en palabras del mismo Oceranski era

hacer del Galeón un Centro de Experimentación Teatral, en el que actores y directores con una concepción diferente del teatro, pudieran poner en práctica sus métodos y sistemas y al mismo tiempo cotejarlos con experiencias del exterior del país y del interior de la República, mediante un intercambio permanente de artistas.¹⁴

Para arrancar el funcionamiento del CET, Solé convocó a los grupos de la “resistencia” a una reunión de conciliación e invitó a otros grupos procedentes de varias instancias a incorporarse al proyecto, a fin de integrar un colegiado para la organización y uso del teatro. Ésta se llevó a cabo en el mismo Teatro

¹³ Encabezados, entre otros, por Joaquín Zavala, Adrián Ramos, Mario Alcántara, Jorge Ortiz y Carlos Valero.

¹⁴ Fernando Rivera Arteaga. *Op. Cit.*

El Galeón y cada miembro tuvo la oportunidad de proponer su espectáculo —presentando en muy pocos casos, un avance.

En la misma reunión, se firmó un convenio por medio del cual la Dirección de Teatro facilitaría a los grupos artísticos el espacio (El Galeón), el equipo técnico y la cartelera; quedando a cargo de los grupos la producción de sus obras. También se presentó a Luis Torner como director del CET:

José Solé me invitó, porque —según él— yo era un miembro influyente, pues todos me conocían y podía conciliar. Me dijo que yo iba a ser coordinador de un grupo colegiado para ponernos de acuerdo y darle un poco de orden y uso al espacio.¹⁵

Investido por la autoridad, Torner se avocó de inmediato a realizar la tarea asignada, organizando una primera temporada (de presentación) de los grupos que ya formaban parte del proyecto. Ésta arrancó el 18 de agosto de 1977 con el título consensuado de “El mitote” y consistió en la presentación de obras a cargo de los trece directores que conformaban el centro. Se había pensado que cada una se presentara a lo largo de una semana, sin importar que fuesen estrenos o se hubieran presentado ya en El Galeón o en otros teatros, sin embargo, el orden de presentación y duración de temporada se ampliaba hasta que estuviera lista la obra que la reemplazaría. En la práctica, la programación se hizo de tal manera que cada obra ofreció un promedio de 12 funciones, de martes a domingo.

La temporada se abrió en programa doble con *El juego de la muerte* de la autoría y dirección de Mario Lage y *Variedades de medianoche*, dirigida por Adrián Ramos en funciones a las 20:30 horas la primera y a las 22:00 la segunda.

Las obras

El juego de la muerte

Iniciado en la actuación desde la escuela secundaria, Lage había participado ya en varios montajes dirigido por Marcela Ruiz Lugo, tales como *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre y *El hombre ante Dios y ante sí mismo* con

¹⁵ Luis Torner. Entrevista personal.

textos de Jean Paul Sartre y Albert Camus (ambos en 1968); *Fando y Lis* de Fernando Arrabal (1969) y *Andorra* de Max Frish (1970), entre otros. Asimismo, se había acercado a la dirección de escena como asistente de José Antonio Alcaraz en *Novísimo* (1971).

Pero fue al lado de José Luis Ibáñez donde adquirió experiencia en torno a esta actividad, al desempeñarse también en calidad de asistente, en obras como *Mame*, *Pippin*, *Hoy es hoy*, *Sugar* y *Vidas privadas*. De él adquirió también su preferencia por el teatro clásico, lo que explica la naturaleza de *El juego de la muerte*.

Egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Lage tenía la obra prácticamente puesta cuando presentó un adelanto en el proceso de selección para el CET. Atribuyendo su selección a que “[al comité] le interesó esta mezcla de teatro clásico, especie de teatro medieval modernizado”¹⁶ y a que era el proyecto más adelantado de los presentados, se avocó a intensos ensayos.

Ante el problema que representaba contar con un horario para ensayar en el teatro, debido a que al mismo tiempo se preparaban otros montajes, el equipo dispuso de un estudio, propiedad de una amiga de la familia, pudiendo acceder al espacio del Teatro El Galeón con apenas el tiempo suficiente para: “empezar a adaptarse a los tres frentes, al ser un espacio isabelino”.¹⁷

El testimonio de Lage da idea de cómo fueron estos últimos ensayos: “Por los horarios, teníamos que ensayar a la hora que se podía, diez de la mañana, doce de la noche. De repente ensayábamos a media noche, o teníamos que esperar a que se fueran los otros grupos para empezar a ensayar nosotros”.¹⁸

En lo que a la obra en sí se refiere, basada en textos de Jorge Manrique —*Las coplas por la muerte de su padre*, entre otros— y del también poeta español Emilio Prados, Mario Lage la construyó conforme a la estructura de La danza de la muerte medieval —que data del siglo XIV—, esto es, en una sucesión de imágenes en que la muerte, como personaje principal y en actitud de danzar, dialoga y se lleva consigo a personajes representativos de todos los sectores sociales para recordar —con intención religiosa— que

¹⁶ Mario Lage. Entrevista personal.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ *Ídem*.

los placeres terrenales son perecederos, que hay que estar preparados para morir cristianamente y que ante la muerte todos somos iguales.

Asimismo, inspirado en la idea de la partida de ajedrez que sostiene un caballero del medioevo con la muerte en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman —y que le había visto dirigir a Benjamín Villanueva—, Lage substituyó al Caballero Antonio Block por Jorge Manrique como personaje principal, de ahí que la obra versara sobre el juego entre Manrique y la muerte, que naturalmente pierde el primero.

Sobre el escenario desnudo, sin escenografía, Lage dispuso sus personajes: la Muerte (Miguel Ángel Cuauhtémoc) y los otros tres jinetes del Apocalipsis: la Guerra, el Hambre y la Peste (Adriana Lapham y Natalia Hernández), quienes se llevan consigo al Campesino (Rafael Longoria) y al Mendigo (Jorge Roldán).

En el desarrollo de la obra intervienen otros personajes tales como la Conciencia y la Vida (Dora Liquidano y Patricia Veites, respectivamente), así como dos Doncellas (las hermanas Patricia y Sonia Villafuerte) que, llevadas por la Muerte se integran al gran coro de esta última.

Con el objetivo de modernizar al teatro clásico y traerlo a la época actual, Mario Lage echó mano de elementos surrealistas, inspirado en la obra de Remedios Varo, para proponer como elemento plástico una enorme capa que cubría el escenario y que, ocupada al principio por un solo corifeo, iba aumentando a medida que se incorporaban a él los personajes que la Muerte se llevaba y que al final de la obra acaban rodeándola en una danza siniestra, hasta terminar con Manrique.

La coreografía, a cargo de Luisa Lage —madre de Mario—, se acompañaba con grabaciones de la música poética y para niños de Carl Orff. Esta preferencia musical se debió a las percusiones y flautas que imprimían un aire primitivo a la puesta y que al mismo tiempo era músicaailable, toda vez que en aquella época era muy difícil conseguir música medieval y que a decir de Lage, “no hubiera funcionado porque no es muy escénica, es un poco monótona para el público en general”.¹⁹

Respecto al vestuario, si bien Lage tenía algunos diseños elaborados, estos fueron adaptándose sobre la marcha en los ensayos, no sólo conforme a la puesta en escena sino también al escaso presupuesto con el que contaba,

¹⁹ *Ídem.*

por lo que optó por leotardos y velos para las bailarinas (las Doncellas, la Vida y la Conciencia). Otros habían sido aportados por los actores, como Adriana Lapham quien usó un corpiño y una falda de cuero desgarrada que eran de su propiedad.

Un elemento de gran importancia, que contribuyó a darle ese “aire mágico” a la puesta, fue la iluminación de Jesús Cabello, único técnico especializado en El Galeón —en ese momento— y que se convertiría en columna vertebral del CET a lo largo de los años de su existencia.

Con gran experiencia en su campo, Cabello se desempeñó como un verdadero creativo, al asumir el diseño de iluminación, campo en el que muchos de los directores del CET —y en este caso en particular— no poseían sino conocimientos rupestres, debido a que por aquel entonces esta área del conocimiento teatral no formaba parte medular de su formación.

La magia de Cabello era estupenda. Yo no sabía nada de iluminación, de hecho aprendí mucho con Cabello [...] Nuestra preparación no era tan cuidada, tuvimos algunas lagunas en algunos aspectos, técnica sobre todo. Ahora tratamos cuando menos que los muchachos que actualmente estudian no tengan esas carencias; que sea más cuidada su formación, enfrentarlos más al teatro como un hecho total, no en partes, como nos tocó a nosotros.²⁰

La obra estuvo en temporada hasta el 31 de agosto ofreciendo trece funciones.

Variedades de medianoche

Por lo que hace a *Variedades de medianoche*, su director, Adrián Ramos, pertenecía al grupo que había ocupado El Galeón desde la época de Ocraniski. Egresado de la Escuela de Arte Teatral, Ramos había incursionado en la actuación de la mano de Héctor Mendoza en *Don Gil de las calzas verdes*, en el Frontón cerrado de la UNAM en 1966, así como de la de Alexandro Jodorowski participando en obras como *La vendimia* (1966), *Escuela de bufones* (1966), *Fando y Lis y Amor de don Perlimplin* (1967).

²⁰ *Ídem*.

Entre sus participaciones destacaba *La cueva de Salamanca* dirigida por Mendoza en 1968 (en el marco del Programa Cultural de la XIX Olimpiada). También había trabajado con Juan José Arreola en *Tema y variaciones* (1969), en el Teatro del Zócalo.

Sin embargo, la influencia de mayor peso le venía de Julio Castillo, con quien estaba trabajando de manera regular desde 1967, cuando con *Ce Ce* de Pirandello había concursado en el Festival de Verano para grupos de teatro del Distrito Federal, convocado por el INBA y de cuya edición, dedicada al dramaturgo italiano, había salido triunfador Abraham Oceranski con *Gigantes de la montaña*.

Otras puestas en escena como *Así que pasen cinco años* (1969), *El niño de madera*, *El verano*, *El zapato*, *El que vino a hacer la guerra* (todas de 1970), *La Mamma* y *El Evangelio*, (ambas de 1972) y *Heroica* y *Don Juan Ajuá!* (1976) dan cuenta de esa relación personal y profesional de Ramos con el director.

Su incursión en la dirección se dio —como ya se mencionó— en el marco del Laboratorio de Experimentación Teatral dirigido por Oceranski, registrando por lo menos dos puestas en escena: *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello y *Oceanik* de su propia creación.

Con la primera, participó en el Festival de Verano, pero fue eliminado en la selección preliminar junto con otros once grupos, pues a decir del comité (integrado por Dagoberto Guillaumin y Sergio Magaña), las obras “fueron rechazadas por su deficiente calidad artística”.²¹

De esta puesta en escena de la obra de Pirandello, Ramos declaró: “Mi incursión en la dirección se debió entonces a ese proceso que se da cuando sale uno de la escuela y no se es estudiante, pero tampoco se es profesional... hay un vacío”.²²

Aunque se anunció sin consignar al autor, es probable que el mismo Adrián escribiera *Variedades de medianoche*, pues en ella se observan ya los rasgos que habrían de caracterizar algunas otras de su autoría, como la posterior *Paso de gato*, que llevara al escenario en 1994 en memoria de

²¹ “Siete grupos teatrales de la capital son seleccionados para el Festival de Verano”. *El Nacional*, 24 de agosto de 1967.

²² “En México hace falta definir una ética teatral”: Adrián Ramos. *El Día*, 28 de junio de 1977.

Julio Castillo y que fue construida, igual que *Variedades...* con base en cuadros o *sketches*.

Sin un programa de mano, el único documento que da cuenta de la obra es un volante que la anuncia así:

¡Música! ¡Alegría! ¡diversión!
Teatro El Galeón.
Atrás del Auditorio Nacional.
Con la obra más divertida del año.
Variedades de medianoche
Sexo-delirio-amor-violencia-fantasía.
Conozca en vivo a sus actores favoritos de la televisión.

Montada a manera de sátira, con *Variedades...* Ramos se proponía rescatar justamente el Teatro de variedades, género en boga a partir de la década de los años 30. Su llegada a los escenarios desplazó al Teatro de revista, y desprovisto de la intención política de ésta, su principal objetivo era dar a conocer a las nuevas figuras del cine y la radio o difundir los éxitos musicales del momento.

Como ya dijimos, el Teatro de variedades se conformaba por una serie de cuadros o *sketches* con un hilo conductor e intercalando números musicales, y a esta estructura se apegó Ramos, de tal suerte que entre los cuadros de su montaje figuraban: “Desde que te vi”, “Delirio o amor cibernético”, “Mal pagadora”, “Entrevista a Valebolillo” (sátira sobre los locutores y reporteros de la televisión), “Amor limitado” (entre dos homosexuales) y “Cuento de navidad” (la cual trataba sobre un Santa Clós que en lugar de repartir juguetes, reparte lágrimas, por su pesar de que los niños prefieren los juguetes de las grandes empresas transnacionales a los locales y tradicionales). Programada para el horario de las 22:00 horas, la temporada de *Variedades de medianoche* cerró el 31 de agosto ofreciendo doce funciones.

Por otra parte y dirigidas al público infantil, durante la semana de estreno de El mitote, se programaron las obras *El show estroboscópico de los comediantes* (11:00 hrs.), *El universo de los payasos locos* (12:30 hrs.) y *Los niños también pensamos* (16:30 hrs.).

Actuado y dirigido por César Pérez Soto, *El show estroboscópico de los comediantes* era un espectáculo breve construido a partir del movimiento

corporal y apoyado por números musicales que, mediante el uso de luces intermitentes, daba la impresión de una rutina en cámara lenta.

Este show estaba integrado por una serie de *sketches*, tales como una persecución en patines al final de la cual, por efectos de la iluminación, daba la impresión de que los personajes se cortaban los pies, o el del balde de agua que se arrojaba al público, pero que en realidad era confeti —según recuerda Jaime Arellano, participante en la obra.

El universo de los payasos locos

Un proyecto más ambicioso fue *El universo de los payasos locos*, espectáculo escrito, actuado y dirigido por Antonio Esparza y Jorge Ortiz, que se había estrenado desde febrero de 1973 en El Galeón, cuando, como una ramificación del grupo Ejército Blanco, estos elementos habían formado el grupo La banda mágica de los payasos locos en el seno del LELIT.

Montada al estilo beckettiano, la obra trataba de dos personajes, Casabelín y Tornillo, uno intelectual y otro vagabundo que emprenden la búsqueda de la felicidad, la perfección y la sabiduría por todo el mundo sin lograrlo, pues luego de enfrentar las pasiones del ser humano —la ambición, la guerra, el amor, la avaricia, el orgullo y la soberbia, entre otras— se dan cuenta de que lo que buscan “está en la punta de su nariz y no lo pueden ver, pero sí sentir.”²³

Para transmitir el mensaje de la obra, los actores echaron mano de una serie de elementos, por ejemplo, una pelota con el mundo pintado, sobre la que caminaban haciendo equilibrio; un costal que representaba la caja de Pandora y del que iban saliendo las pasiones; palos de escoba (que lo mismo funcionaban como bastones o patas de piratas), zapatos que se usaban como sombreros, etcétera.

Los números eran acompañados con música en vivo, original de Federico Álvarez del Toro, interpretada por seis músicos que integraban La banda mágica y cuyo nombre permitía dos lecturas respecto al grupo: “La banda mágica de los payasos locos”, en un sentido que incluía a todo el equipo

²³ Antonio Esparza. Entrevista personal.

o “La banda mágica, de los payasos locos”, que podía interpretarse como que La banda acompañaba a Los payasos locos.

Tanto Jorge Ortiz como Antonio Esparza eran egresados de la Escuela de Arte Teatral y habían desarrollado sus aptitudes para la pantomima a partir de los talleres impartidos por Alexandro Jodorowski, Alfonso Arau y Héctor Ortega en el LELIT. Ahí mismo se habían versado en el arte del payaso y en las técnicas circenses a cargo de Alejandro Morán.

Sin embargo, la mayor aportación al trabajo venía de Antonio Esparza, quien poco tiempo antes del restreno de 1977 había regresado a México proveniente de París, donde había estudiado con Étienne Decroux.

A partir de las enseñanzas del artista francés sobre la mima corporal, Esparza aplicó en el espectáculo movimientos, desplazamientos y acciones tendientes a representar y hacer visibles las emociones y pensamientos a través del movimiento físico.

Poco después, con Fernando Arau (reconocido también como mimo), Esparza habría de obtener el primer lugar en el Primer Encuentro Internacional de Pantomima realizado en el marco del Festival Internacional Cervantino en 1979.

Los niños también pensamos

Comandado por Joaquín Zavala, el grupo Ejército Blanco se había formado en el seno del LELIT, de hecho, varios de sus integrantes habían participado en los montajes de Abraham Oceranski, como *Conejo blanco* y *Simio*.

De creación y dirección colectiva, *Los niños también pensamos* se proponía ofrecer al público infantil un teatro diferente en el que vieran reflejados sus problemas y realidad cotidiana, pues —a decir de Antonio Esparza— por entonces se consideraba a los niños como un público pasivo y acrítico.

Este afán de emprender una cruzada a favor de los niños de la época se observa desde el mismo nombre del grupo, puesto que Ejército blanco se proponía “borrar todo lo negro que había en la sociedad y mostrar a los niños que también eran importantes y que con su energía podían contrarrestar el pesimismo y la tristeza”.²⁴

²⁴ *Ídem*.

Definiéndose a sí mismos como actores de “teatro vivencial”, en el programa de mano de la obra se consigna que el fin primordial de la obra era “llevar un mensaje de alerta a todas las conciencias acerca de la libertad individual de todo ser humano y en especial del *niño*”, un “*aquí estoy* de todos los niños del mundo para que los *dejen ser*”.

En su contenido, la obra pretendía abarcar todos los aspectos de la vida diaria de los niños, su convivencia con los adultos y las cosas que los rodeaban. Temas como el divorcio, el nacimiento de un niño, la jornada de una ama de casa, la función de la televisión como “niñera”, el papá que siempre dice “no”, etcétera. En ella se mostraba cómo los niños eran ignorados y se disponía de ellos como si fueran objetos, sin tomar en cuenta sus opiniones y sentimientos.

De ahí que el mensaje fuera una arenga a los niños para dejarse oír y manifestar su derecho a expresar sus ideas propias.

Es esta obra como un llamado a todos los niños del mundo, para ser comprendidos y entendidos, que se les tome en cuenta como seres humanos que piensan, que sienten, que son capaces de observar y analizar; que tienen instintos y también pensamientos; que son inquietos, pero entienden si son tratados con amor, comprensión y respeto. Que deben ser guiados, más no domesticados.²⁵

Los niños también pensamos cerraba con la invitación a los niños para subir al escenario y que en equipo armaran la figura gigante de un niño; con el fin de dar a entender que todos los niños del mundo eran uno. Montada a manera de comedia musical, la obra contó con música original compuesta por Peggy Saavedra y la coreografía a cargo de Silvia Unzueta, miembro del grupo, bailarina del Ballet Púrpura y asidua colaboradora del LELIT.

Los niños también pensamos permaneció en el horario de fin de semana durante meses, de tal manera que al final de año llegó a las cien representaciones. Esto debido a la resistencia del grupo a dejar el espacio, argumentando el éxito de la obra que se realizaba a teatro lleno.

En su propuesta, *Los niños también pensamos* fue una obra que se adelantó dos años a que la Organización de las Naciones Unidas decretara el Año Internacional del Niño, e iniciara la discusión sobre una nueva declaración

²⁵ Ejército Blanco. Texto de las cien representaciones.

de los derechos del niño fundada en nuevos principios; la que sería aprobada hasta 1989 revocando la de 1959: “Es el llamado de todos los niños del mundo que deben ser tomados en cuenta, en sus vidas, en sus anhelos, en sus sueños, su imaginación, su mundo real y su mundo de fantasía y en todo lo que ellos viven.”²⁶

La temporada dedicada al público infantil durante los fines de semana se mantuvo hasta el 30 de octubre.

La ciudad del sol

Terminada la temporada de *El juego de la muerte* y *Variedades de medianoche*, a partir del primero de septiembre se presentaron, también en programación doble, *La ciudad del sol* y *Terror y miserias del tercer Reich*.

La ciudad del sol fue dirigida por Enrique Yeyo Castillo quien incursionó en el teatro por “asociación”, según señala Luis Torner, pues siendo estudiante de Economía y careciendo de una formación actoral, se aficionó al teatro a partir de la convivencia con su hermano Julio Castillo y los actores que lo rodeaban.

Como actor había participado en algunas obras dirigidas por Adrián Ramos, como *Seis personajes en busca de un autor*, y junto con él, a instancia de Raúl Zermeño, se habría de trasladar a la ciudad de Xalapa, Veracruz, donde permaneció durante un año. También formó parte del grupo de actores de Julio Castillo en los espectáculos que éste había dirigido en el Teatro Blanquita, para finalmente emigrar a la televisión, de la mano de Ramos y Castillo.

Sin experiencia en la dirección, como tampoco la había tenido Virgilio Carrillo por ejemplo, Torner decidió darle la oportunidad de montar una obra para que se “probara” en esta faceta. Para debutar en esta actividad, Yeyo Castillo, en colaboración con Jaime Guerra y Frank Loveland, estructuró una obra con base en textos de Mario Benedetti y Edgar Allan Poe, entre otros.

De acuerdo con los dos coautores y actores mencionados, la obra se presentó hacia 1975 en Xalapa, tanto en la Casa de Cultura como en auditorios

²⁶ *Los niños también pensamos*. Programa de mano.

al aire libre, pero ellos no habrían participado en el montaje del Teatro El Galeón, pues *Yeyo*, ya muy enfermo, había regresado a la ciudad de México. Si bien Torner no proporcionó mayor información sobre la obra, las notas sobre su inclusión en el repertorio de El mitote y el breve comentario que Esther Seligson le dedica hacen presumir que *La ciudad del sol* sí se representó en El Galeón siendo, hasta ahora, la única referencia sobre la faceta de *Yeyo* como director.²⁷

Terror y miserias del tercer Reich

Respecto a *Terror y miserias del tercer Reich* de Bertolt Brecht, su director Morris Savariego asumió el riesgo de llevar a la escena una obra señera del dramaturgo alemán, toda vez que con ésta lo diera a conocer en México (en español) Héctor Mendoza, en 1960.

La elección de la obra por parte de Savariego se derivó de dos fuentes. Por una parte, la influencia de Mendoza y por otra, su relación directa con El Galpón (grupo uruguayo en el exilio, con el que había participado en algunas obras y al cual consideraba como el que mejor montaba a Brecht).

Formado en la UNAM, mediante la asistencia a conferencias y talleres libres impartidos en el Centro Universitario de Teatro, Savariego reconoce entre sus mentores a Héctor Mendoza, Luisa Josefina Hernández, José Luis Ibáñez y Ludwik Margules. Asimismo, adjudica a Julio Castillo su interés por el teatro a raíz de su montaje *Los insectos* (1973) y a su cercanía con Alexandro Jodorowski, con quien participó en la película *Fando y Lis* y como invitado en algunos programas de televisión.

Con la participación de Morris Savariego en El mitote, se abrió la categoría de grupo invitado en el CET, es decir, grupos que no habían participado en aquella reunión de “conciliación” e integración al proyecto, y que eran llamados para entrar en calidad de “emergentes” cuando las obras programadas para estrenarse sufrían algún retraso.

De la mano de Rubén Yáñez (de El Galpón), Morris Savariego había conocido a Brecht como teórico y dramaturgo, y habiendo leído toda su

²⁷ Esther Seligson. *Para vivir el teatro*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008. p. 118.

obra, optó por montar *Terror y miserias...* por la vigencia que encontraba del tema, en una época en que las dictaduras militares se posicionaban en Sudamérica, y además porque el número de personajes y edades se ajustaban a los elementos del grupo Teatro de enfrente, mismo que la llevó a escena.

En codirección con Nathan Grinberg, Savariego montó una selección de los 24 cuadros que integran la obra original de Brecht, especialmente aquellos que podían compararse con la realidad política de Latinoamérica, panorama al que respondía la adaptación de Miriam Moscona.

Es en este contexto que se explica la elección de la obra, misma que ya había tenido una breve temporada en el foro del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM, al que había llegado a través de una acción derivada del Taller Arte e Ideología (TAI), que originado en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1974) se planteaba: “el estudio y discusión del marxismo y de los teóricos nuevos de esa década [Althusser, Gramsci, Foucault...]”.²⁸

Constituido como grupo multidisciplinario, el TAI realizó una serie de eventos como ciclos de cine, conferencias, mesas redondas y exposiciones, con el fin de articular la teoría con la práctica, y si bien se le ubica más como colectivo enfocado a las artes plásticas, también contó con un sector vinculado con el teatro, cuyos miembros encontraban en Brecht al dramaturgo representativo de sus ideas políticas.

Tales fueron los casos tanto de Morris Savariego como de Armando Castellanos, de ahí que ambos llevaran al escenario obras del teatrista alemán (*Terror y miserias...* el primero y *Pequeños negocios* el segundo). Alberto Híjar recuerda el montaje de otra obra más de Brecht estrenada con el título de *La campana de bronce*.

Fue ésta la única obra que Savariego dirigió en el CET; dos años después lo haría con *El hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún en la sala principal de La Casa del Lago en Chapultepec, iniciando así una carrera que continúa hoy día y que lo ha colocado en el medio teatral donde se destaca, no sólo como director, sino como docente en varias instituciones y talleres de formación actoral.

²⁸ Cristina Híjar. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México, Conaculta/INBA/CENIDIAP/ UAM, 2008. p. 80.

La carpa

Terminada la temporada de *Terror y miserias del tercer Reich*, el 13 de septiembre tocó el turno a *La carpa*, original de Vicente Leñero con dirección de Adrián Ramos. La obra venía preparándose desde antes de la creación del CET y aún antes de *Variedades de medianoche*, aunque esta última se estrenó primero.

No era esta la primera vez que la obra de Leñero se había representado. De hecho, Ignacio Retes la había llevado al escenario en marzo de 1971 en el Teatro Reforma, luego de enfrentar una serie de inconvenientes con el teatro (se le negó el Teatro de la Danza) y la censura.

Ramos encontró en *La carpa*, la obra por excelencia para denunciar la falta de una ética tanto en el teatro como en la sociedad en general, además de llevar a la escena lo que consideró como “un teatro mexicano”.

Al respecto señaló:

Considero que esta obra es una lección de ética. Por un lado, hasta qué punto el Director [personaje de *La carpa*] tiene derecho de meterse en la intimidad de un actor para ir creando un personaje profundo, vívido, o de lo contrario, permitir que el actor aborde su personaje superficialmente.²⁹

Respecto a Leñero como autor mexicano, comentó que en su obra “ha logrado imprimir un lenguaje de acuerdo con cada capa social que se desarrolla en el *set*”.³⁰

Para el montaje de la obra, Ramos recurrió al método de la improvisación con el objetivo de que los actores detectaran inmediatamente sus facultades y sus “engaños” con miras a trabajar los personajes a partir de ambos. Para él, el conocimiento tanto del personaje como del ser humano que lo contiene, era de vital importancia, toda vez que no bastaba con dominar la técnica de la dirección sino que había que enseñarle a “tratar desde el punto de vista humano” el problema que se planteaba en la escena.

²⁹ “En México hace falta definir una ética teatral: Adrián Ramos”. *El Día*, 28 de junio de 1977.

³⁰ *Ibid.*

El arquitecto y el emperador de Asiria

El 29 de septiembre se estrenó *El arquitecto y el emperador de Asiria*, original de Fernando Arrabal y dirigida por Virgilio Carrillo. No era ésta la primera vez que se presentaba una obra del escritor, cineasta y dramaturgo español en México. De hecho, para entonces su trabajo ya era plenamente reconocido, luego de que Alexandro Jodorowski lo diera a conocer con *Fando y Lis* en 1962 y de los sendos éxitos logrados por Julio Castillo con *Cementerio de automóviles* y de Manuel Montoro y la Universidad Veracruzana con *El triciclo*, ambos en 1968.

Fundador en 1963 —junto con Jodorowski y Roland Topor— del Grupo Pánico, Arrabal había escrito *El arquitecto y el emperador de Asiria* en 1966. Considerada por los estudiosos como su obra maestra, en ella narra la llegada del emperador a una isla, como resultado de un accidente aéreo, y la relación que establece con el arquitecto, único habitante de ésta, un salvaje que apenas puede articular palabra. A lo largo de la obra se intercambian los roles hasta que el emperador pide al arquitecto que lo devore a su muerte. Una vez realizado este hecho, el arquitecto se convierte en emperador y verá caer del cielo a un arquitecto, en un eterno círculo en el que el hombre se enfrenta a sus pasiones y limitaciones, en una lucha entre lo que es y lo que quisiera ser.

A partir de este planteamiento, Arrabal desarrolla tres líneas: la teatral, mediante la cual los personajes asumen otros personajes para representar figuras como la madre, la novia, el Dios, etcétera. (teatro dentro del teatro); una teológica, en la que reflexiona sobre la existencia de Dios y lo relacionado con el paraíso terrenal y su pérdida por parte del hombre, así como la constante búsqueda por su recuperación; y una psicológica vinculada a la teoría freudiana sobre la relación entre los padres con los hijos, particularmente con el complejo de Edipo.

Fueron estas características las que impelieron a Carrillo a poner la obra como forma de denuncia de la actitud del hombre occidental, que en aras del consumismo no reflexiona en torno a las cosas que él [Carrillo] consideraba importantes, tales como el contacto con la naturaleza. A partir de este planteamiento, su puesta en escena versó sobre el “cuestionamiento

de las instituciones sociales que aprisionan al hombre, como la familia, la iglesia y el Estado”.³¹

Considerando que los espacios en que se desarrolla la obra suceden al interior de los personajes, Carrillo apostó todo a la interpretación de sus actores: Emilio del Haro y David Villalpando; como único elemento escenográfico, el director recurrió a la representación de una cabaña pintada por Mario Alcántara en el ciclorama. Quedan para la memoria, las consecuencias que trajo consigo tan temeraria acción, toda vez que tanto Carrillo como Alcántara fueron sujetos de corretizas y llamadas de atención por parte de sus compañeros del CET, como fue el caso de José Solé: “que de pendejo no me bajó” recuerda Alcántara.

En su puesta en escena, Virgilio Carrillo echó mano de música popular e introdujo, “para acentuar el absurdo, un coro de muchachas que interpretaban una marcha militar. Usaban corsés con los pechos al aire y enseñaban las piernas [influencia de su asidua asistencia al Teatro Blanquita].”³²

Esta era la primera obra que Carrillo dirigía, habiendo logrado su inclusión en el proyecto del CET de manera providencial, toda vez que, por casualidad y curiosidad —según señala— entrara al Galeón (cuyas puertas estaban semicerradas) en el momento en que se llevaba a cabo la multicitada reunión de “reconciliación”.

Entré, me senté para ver de qué se trataba, sin pensarlo levanté la mano cuando Torner preguntó quiénes ya tenían algún trabajo preparado para su presentación. Cuando llegó mi turno propuse *El arquitecto...* aún cuando yo sólo sabía de la existencia de la obra, luego de conocer a Arrabal —a través del montaje de *El cementerio de automóviles* que le había visto a Julio Castillo.³³

En ese momento, Carrillo apenas iniciaba su carrera en la Escuela de Arte Teatral, a la que se había inscrito como ganador de una beca (luego de que participara en un concurso de teatro convocado por el INBA y la Dirección de Acción Social del entonces Departamento del Distrito Federal con su

³¹ Virgilio Carrillo. Entrevista personal.

³² *Ídem.*

³³ *Ídem.*

obra *Todo va a cambiar*). Años después estaría creando, junto con Armando Ramírez, la sección de teatro del colectivo Tepito Arte Acá.

Ciborea, madre de Judas

Una vez sustituido el ciclorama gracias a los oficios de Rosalío Escamilla y Manuel Colunga (quienes rescataron uno que había sido desechado), a partir del seis de octubre se realizó la temporada de *Ciborea, madre de Judas*, segundo montaje de Mario Lage en el seno del CET. Se trataba del quinto monólogo escrito por Adela Fernández³⁴ y que llamó su atención por dos razones: la primera, por la propuesta de la dramaturga al abordar un tema poco convencional y mostrar la Pasión de Cristo desde el punto de vista de la madre de Judas, es decir, desde la visión del traidor, según la religión cristiana, y que da como resultado a un Judas traicionado, un Judas forzado a denunciar a Jesús para que se cumpliera el mandato de Dios.

La segunda razón se debió a su intención de trabajar, desde su punto de vista como director, la otra cara de la moneda, puesto que en 1971 había codirigido, junto con Marcela Ruiz Lugo, la primera puesta en escena, en México, de *Jesucristo Superestrella* de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber en el Auditorio de la Escuela Preparatoria Número Cuatro de la UNAM.

Era el otro punto de vista, porque el personaje importante ahí, más que Jesús es Judas. Es otra visión de Judas, [diferente] de la que se planteó de manera comercial, de manera *rockera*, no era el punto de vista de la iglesia.³⁵

Habiendo visto varios de los monólogos que Adela presentaba en el Poliforum Cultural Siqueiros, Lage le propuso, a la también actriz, que participara en el montaje de la obra, a lo que ella accedió representando justamente a Ciborea.

³⁴ Los otros monólogos escritos y dirigidos por ella habían sido *Frente al público ante la multitud*, *La prodigiosa*, *Magia nuestra* y *El sepulturero*. Después de *Ciborea, madre de Judas*, escribiría *Sin sol*, *Alzaduras*, *Feliz a quemarropa* y *Nudo ciego*.

³⁵ Se refiere al musical que en 1975 se estrenó en el Teatro Xola y que protagonizaron Luis Torner y Julissa. Mario Lage. Entrevista personal.

El papel de Judas fue encomendado a Eduardo Leaman, quien a propuesta del director mostró a un Judas intelectual, el único de los apóstoles de Jesús con educación, por lo que se desempeñó como recaudador del dinero destinado a los pobres de la época.

Escrito como monólogo, la obra era un *continuum* en el que, después de la muerte de Judas, Ciborea verbaliza sus recuerdos sobre la infancia de su hijo, da cuenta de sus virtudes y del destino fatal al que fue condenado. La propuesta de Lage en relación con el texto fue sustituir la voz grabada de Judas incluyéndolo como personaje.

Asimismo, en relación con el montaje propiamente dicho, optó por hacer su planteamiento inicial a partir de la imagen de La Piedad de Miguel Ángel, de tal modo que al entrar en el teatro, el público se encontraba con una especie de escultura tridimensional cubierta con tela morada (que representa el luto en la Semana Santa y tal como se usa para cubrir a los santos de las iglesias en esta época).

Al empezar la obra, se develaba dicha escultura, que en lugar de la Virgen María y su hijo Jesús, mostraba a Ciborea y a Judas, este último era retirado de la escena y permanecía cubierto con la tela, y a medida que Ciborea evocaba sus recuerdos, entraba y salía del escenario a manera de fantasma cargado por un grupo de bailarinas.

Con una escenografía relativamente sencilla y que consistía en una tarima rescatada de otra producción, una mesa y un banco, Lage se apoyó muchísimo en la iluminación, a cargo de Jesús Cabello, quien utilizó luces rasantes con color para acentuar la dramaticidad de las escenas y resaltar un vestuario que consistió en túnicas para los personajes principales y leotardos para las bailarinas; muy minimalista “no por convicción sino por economía” señaló Lage.

Después de este montaje, el director se enfocó en un nuevo proyecto con una temática muy distinta. Se trataba de *Miss Galaxia*, espectáculo que parodiaba los concursos de belleza mostrándolos como un desfile de vacas, el cual acompañó con música de Chuck Mangione y tangos y en el que presentador era un carnicero y: “unas cosas así medio extrañas”.³⁶

³⁶ *Ídem.*

Ante la imposibilidad de “cuajar” el número y asumiendo que la experimentación no siempre aporta los resultados esperados —en lo que reside justamente el riesgo de experimentar—, Lage renunció al proyecto.

La mueca

El siguiente estreno de *El mitote* tuvo lugar el 20 de octubre, se trató de *La mueca*, obra con la que el director Jaime Meza dio a conocer en nuestro país al autor argentino Eduardo Pavlovski, psicoterapeuta de profesión y quien introdujo el psicodrama en América Latina.

Pavlovski se había iniciado en la dramaturgia en 1962 con sus obras *La espera trágica* y *Somos* (1962), a las que siguieron *Un acto rápido* (1965), *El robot* (1966), *La cacería* (1967) y *Match* (1970). Fue en este último año que escribió *La mueca* estrenándola en el Teatro Olimpia de Buenos Aires, el 12 de mayo de 1971 y dirigida por Óscar Ferrigno.

Habiendo reconocido en ella reminiscencias del expresionismo polaco, particularmente de Slawomir Mrozek, la obra trata de la incursión de un grupo de artistas que se apodera de una casa para filmar una película. En esta casa vive un matrimonio que es sometido violentamente y colocado en situación extrema, viéndose obligados a confrontarse con sus valores y miserias, desde su posición de clase burguesa.

Con sus propias palabras, el director explica el motivo por el que eligió la obra: “[porque] refleja el producto de un país capitalista, donde los valores humanos del hombre [*sic*] están casi perdidos, porque la sociedad en que se vive está llena de mentiras; una realidad cruda que pretende mostrarse sin vendas al público”.³⁷

Convencido de que la sociedad define al ser humano desde el punto de vista económico, Jaime Meza se proponía, con la obra, “manifestar su postura en torno a un mundo materialista en el que el ser humano no importa, de ahí que haya que combatir la enajenación”.³⁸

Egresado de la Escuela de Arte Teatral, Meza había incursionado en la actuación con *In ticitetzatl* o *El espejo encantado* de Salvador Novo, dirigida

³⁷ “Se presenta una obra teatral”. *Excelsior*, 16 de marzo de 1978.

³⁸ Jaime Meza. Entrevista personal.

por Alejandro Bichir en 1971 y participado en *El atentado* de Jorge Ibar-güengoitia que Juan José Gurrola había presentado en el Teatro Celestino Gorostiza en 1976. También había actuado en *Pedro de Urdimalas*, que en el marco del Programa de Teatro Escolar dirigió Marco Antonio Montero, además de haber participado en el Programa de Teatro Trashumante instituido por Héctor Azar.

Su postura política en torno a un teatro de denuncia se había definido a raíz de su relación con Rodolfo Valencia, su mentor en la Escuela de Arte Teatral y con quien había participado en las Brigadas de Teatro Conasupo—Valencia, como supervisor artístico del programa.

Al tiempo que estudiaba en la EAT, Meza se inició en la docencia, siendo uno de los fundadores de los talleres de teatro en el Colegio de Bachilleres. Fue aquí donde concibió el proyecto de montar *La mueca*, iniciando el trabajo de mesa y los ensayos en su departamento ubicado en la Unidad Tlatelolco, sin tener idea de dónde la presentaría.

Su llegada al Teatro El Galeón, junto con Agustín Chávez, antiguo compañero de la escuela en donde conoció también a Virgilio Carrillo, Mario Alcántara y Carlos Valero, significó la oportunidad de llevar *La mueca* a la escena.

Compartiendo la tesis de Pavloski, en cuanto a la violencia y la agresividad como medios para combatir la indiferencia del espectador, Meza se apegó al planteamiento del dramaturgo, aunque “mexicanizando” el lenguaje, que en la obra es típicamente “argentino”, apelando a la universalidad del tema.

Mantuvo los seis personajes originales y, al igual que la obra, los ubicó en el tiempo presente (es decir, la década de los años 70), “presentando a los chavos muy modernos, pero dentro de una estilización del teatro mismo [*sic*]”.³⁹ Para ello, Meza recurrió al patrocinio de Chelsea, boutique muy de moda entonces y enfocada al sector juvenil, misma que le proporcionó el vestuario a cambio de un crédito en el programa de mano.

Respecto a la escenografía, y debido a las mismas características de El Galeón (espacio isabelino con tres frentes), no le fue posible poner decorados, de ahí que ésta se constituyera con un gran sillón (donado por un amigo) y una especie de cantina, como todo mobiliario.

³⁹ *Ídem.*

La iluminación y la música fueron los elementos de que echó mano para enfatizar la dramaticidad de algunas escenas. Respecto de la primera, Jesús Cabello puso toda su experiencia e ingenio, en tanto que para la segunda, utilizó la música de Pink Floyd (que apenas se conocía en México).

Fueron estos elementos los que prevalecieron en la reposición de la puesta en escena, ya en temporada programada; no obstante que para ésta, Meza cambió a todos los actores —salvo a Víctor Valencia con el personaje de El sueco— el resultado fue diferente, pues: “aunque intenté ser fiel al montaje anterior, las mismas características de los actores me obligaban a hacer cambios y la obra tomó otro rumbo, aunque no se desvió mucho”.⁴⁰

Vivir como cerdos

Del 27 de octubre al primero de noviembre se escenificó *Vivir como Cerdos*, obra original de John Arden en traducción y adaptación de Santiago Portilla, colaboración de Armando Ramírez y dirección de Mario Alcántara.

La obra le había sido recomendada a Alcántara por su maestro de la EAT, Julien Oliver, junto con *Insultos al público* y *Navaja en la carne* de Peter Handke y Marcus Plynius respectivamente.

A decir de Alcántara, eligió la obra por su fábula que —*grosso modo*— consiste en los problemas que surgen por la convivencia obligada entre dos familias de diferente clase social, una de bajos recursos y otra de clase media, a raíz de los prejuicios y la intolerancia por parte de éstos últimos y que culmina con la destrucción de ambos.

El tema le era familiar, pues —hacía poco tiempo— a varios de sus vecinos del barrio de Santa Julia, particularmente a los pepenadores, les habían dado casas en la Unidad Aragón, a las que se mudaron pensando que su vida también iba a cambiar. Alcántara observó:

Cambiaron el cascarón, no la condición humana, toda vez que enfrentaron situaciones a las que no estaban acostumbrados, como el pago de impuestos y servicios sanitarios y de agua potable. No sabían usar la cocina, no teníamos cocina, había braseros; les pones un tanque de gas [y] no saben, porque usaban

⁴⁰ *Ídem.*

petróleo; tuvieron suerte porque ¡hasta refri les dieron! Y lo vendieron. Vendieron las tarjas, los lavabos, el excusado... vendían la casa cuando no podían pagar; la vendían barata que es lo que pasaba. Eso era la obra *Vivir como cerdos*.⁴¹

La escenografía de Sergio Peregrina tuvo dos versiones. La primera —debido a que, como ellos mismos decían: “no teníamos ni un quinto”—, consistió en la demarcación de espacios utilizando cinta adhesiva y apoyados en la iluminación. La segunda escenografía que se construyó (a partir de la tercera función), consistió en una casa de dos niveles, en el segundo de ellos, el amueblado, el director ubicó a los personajes de la clase media, mientras que en la planta baja, colocó a los lumpen, en un espacio vacío.

“Yo la veía como fuera de lugar. Se me hizo más interesante la del *masking tape*” recuerda Alcántara, quien recurrió al uso de luces (azul para el segundo piso, blanca para el primero) para dramatizar la obra que ya en su montaje distinguía perfectamente los polos opuestos y la violencia que esto conllevaba.

Eran dos familias, los que ya estaban de la clase media baja y los que no habían arribado a ella que eran pordioseros, indigentes, borrachos, drogadictos, todo. Lo que se definía con la palabra lumpen eran lúpanas, esas famitas yo las conocía muy bien porque mi colonia estaba llena.⁴²

En esta puesta, la música era más que un apoyo, de hecho se constituyó como elemento determinante, acaso porque era necesario ubicar al público de El Galeón en un ambiente que, a la mayoría le era ajeno. “Abría con una canción que se llama *Patio de vecindad* de la Sonora Santanera que hablaba de cómo era una vecindad y cómo las habían cambiado por los condominios de ahora. En ese momento era de lujo vivir en ellos”, señala Alcántara.

Coproducida por el CET, la Asociación de Inquilinos de Tepito y el colectivo Arte Acá, *Vivir como cerdos* abrió la rama de teatro de éste último, toda vez que se encontraba muy adelantado en las de artes plásticas y la danza. Uniéndose así a un movimiento de contracultura impulsado por Daniel Manrique, que se proponía “revalorar la cultura de la pobreza con

⁴¹ Mario Alcántara. Entrevista personal.

⁴² *Ídem*.

valores arraigados en la comunidad y emanados del barrio de Tepito” y que encontró en Mario Alcántara a uno de sus directores teatrales más activos, con posteriores montajes como el de la obra *Abolición de la propiedad* de José Agustín (1985).

No era ésta la primera obra que Alcántara había dirigido. Con una trayectoria particular, se había iniciado como “cambiador de micas pirata” (esto es, sin contrato formal) en los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque derivando a la especialidad de iluminador en los espectáculos de los ballets Independientes de Gladiola Orozco y Raúl Flores Canelo, Contemporáneo de Bodyl Genkel, Clásico 70 de Nelly Happy y Expansión 7 de Miguel Palmeros.

En calidad de actor, Alcántara participó en obras como *Gigi Antar* de Luis Valenzuela dirigida por Sergio Peregrina (1968) y *Círculo vicioso*, autoría y dirección de José Agustín (1971). Su debut como director de escena se dio durante sus estudios en la Escuela de Arte Teatral (1972-1976) con las obras *Solitarios de octubre* de Emilio Carballido (1972), *La olla de caldo* de W. B. Yets (sátira en la que representaba a algunos de sus maestros de la escuela, particularmente a Emilio Carballido y a Ludwik Margules, así como a su esposa Lydia, 1974) y *Círculo vicioso* de José Agustín (1974), misma que le valió el premio a la Mejor Obra Mexicana otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, así como el premio al mejor grupo estudiantil, dado por la Unión de Críticos de Teatro.

Su inclusión en el grupo El mitote se dio en respuesta a la convocatoria cerrada emitida por el INBA puesto que él, junto con Sergio Peregrina, había sido uno de los instigadores del movimiento de la Escuela de Arte Teatral que diera como resultado justamente la creación del CET. Además, había llegado a El Galeón en calidad de ayudante —a instancia del Arquitecto Carlos Perdomo— a colocar los cartones de huevo en el techo del espacio, aún en construcción.

Gran espectador de payasos

Una vez terminada la temporada de *Vivir como cerdos*, el tres de noviembre se presentó la obra *Gran espectador de payasos*, espectáculo de autoría y dirección de Carlos Valero y construido a partir del rescate de la figura del Payaso.

Egresado de la Escuela de Arte Teatral, Carlos Valero había tenido como maestros a Héctor Azar, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez. A raíz de su participación en el Programa de Teatro Trashumante del INBA, donde fuera dirigido por Abraham Oceranski, se había integrado al grupo Simio, donde incursionó en la pantomima como parte del proceso de experimentación. También había formado parte del grupo Ejército Blanco. De estas influencias derivó su interés por los payasos, a quienes consideraba los actores más completos y totales.

“Para ser un auténtico payaso, hay que dominar una serie de disciplinas como son: la acrobacia, pantomima, expresión corporal, mímica, equilibrisimo y malabarismo, es una especie de luchador de las artes escénicas”.⁴³ *El gran espectador de payasos* sólo ofreció seis funciones, pues a partir del diez de noviembre se presentó en este mismo espacio, la obra *Pequeños negocios*.

Asimismo, según la programación de obras para los fines de semana, a partir del cinco de noviembre se estrenó *Historia de un androide* y se mantuvo en cartelera las obras *El universo de los payasos locos* y *Los niños también pensamos*.

Historia de un androide

Original de Marcelo Segberg y dirigido por él mismo, *Historia de un androide* era un espectáculo basado en la pantomima, disciplina en la que Segberg se había formado al lado de Juan Gabriel Moreno a mediados de la década de los años 60 en la ciudad de México. Posteriormente, en el seno del LELIT, Marcelo Segberg había tenido la oportunidad de experimentar con este texto, a raíz de los talleres impartidos por Jodorowski, Alfonso Arau y Héctor Ortega.

Es probable que de todos los miembros del CET, Segberg fuera el de mayor experiencia, pues desde muy joven, cuando llegó de su natal Ciudad Juárez, había incursionado en las tablas al lado de Enrique Alonso *Cachirulo*, así como de Álvaro Custodio —en obras como *La llorona*.

⁴³ “La pantomima siempre existió y existirá porque es la vida misma: Carlos Valero”. *El Día*, 9 de diciembre de 1979.

Segberg se había formado en instituciones como el Seminario de Actores de Seki Sano y la Escuela de Arte Teatral, a la que había llegado mediante una beca obtenida en el Festival de Verano de 1967, donde además ganó el reconocimiento como Mejor Actor por su participación con el grupo Nosotros mismos y su actuación en la obra *El quinto jinete del Apocalipsis* de David Tovar dirigida por Andrés Cisneros.

Sin embargo, el mayor reconocimiento a su carrera provenía de su actuación en *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, que Julio Castillo había dirigido en el marco del Programa Cultural de la XIX Olimpiada y que le hiciera acreedor al premio *Heraldo* como revelación masculina.

No obstante estas experiencias en la actuación, Segberg derivó a la pantomima por considerarla como la fuente primigenia de la comunicación, aun antes que el habla y para combatir la idea de que era un arte elitista “que sirve sólo para contar historias sofisticadas”.⁴⁴

Para *Historia de un androide*, —que *grosso modo* representa la llegada del hombre a la luna y la primera caminata en ella— Segberg echó mano de recursos visuales, musicales y de iluminación, para ofrecer un espectáculo que, a partir de la vida cotidiana, transita a la ciencia ficción en aras no sólo de despertar la imaginación del público infantil sino de estimularlo para abrirse a la comprensión de un lenguaje distinto en una sociedad que le ofrece una “información procesada”.⁴⁵

Con esta obra hizo su presentación el grupo Organización Androide, formado por iniciativa de Segberg y que contaba con tres elementos fijos y al cual se integraban, de acuerdo con la demanda de los espectáculos, otros actores en calidad de itinerantes.

Pequeños negocios

Al tiempo que estudiaba la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Armando Castellanos impartía clases de Historia del Arte en la Escuela de Arte Teatral. Con gran inquietud por hacer teatro, se

⁴⁴ Presentación al espectáculo *Andromimos*.

⁴⁵ *Ídem*.

involucró como actor, en el Teatro Estudiantil de la máxima casa de estudios, sin que llegara a concretar alguna puesta en escena.

Versado en la práctica teatral con actores que provenían del taller de Héctor Mendoza, entró en contacto con las propuestas del teatrista y aun cuando con su grupo logró un espacio en La Casa del Lago para montar *El señor Mockinpott* de Peter Weiss, el proyecto no llegó a buen fin, aunque al final reconociera en este ejercicio una experiencia que contribuyó a su formación en el teatro.

Su conocimiento de la obra de Brecht se remontaba hasta 1974, cuando con Alberto Híjar y otros, formara el colectivo Taller Arte e Ideología (TAI) en el que, a manera de seminario, se pretendía relacionar los estudios marxistas con la aplicación práctica, al tiempo que, como actividad política se buscaba imponer un autogobierno en la Facultad de Filosofía y Letras, similar al que por entonces se ejercía en la Facultad de Arquitectura.

A partir de esa experiencia, en la que se consideraba a Brecht como el dramaturgo por excelencia para respaldar sus ideas políticas, cuando llegó a la Escuela de Arte Teatral, en 1976, Castellanos fundó el llamado Laboratorio de Teatro Bertolt Brecht, de carácter extra académico.

En él:

trabajábamos esta cuestión del distanciamiento, que no era un mero efecto, sino un dispositivo sobre el que giraba la teoría del realismo didáctico y después dialéctico de Bertolt Brecht... Ensayábamos una serie de alternativas o ejercicios actorales o de dirección y estudiábamos el aspecto teórico de Brecht.⁴⁶

Invitado por Virgilio Carrillo, Armando Castellanos asistió a aquella reunión de “reconciliación” y encontró en ella la oportunidad de concretar el trabajo realizado hasta entonces:

Vi la posibilidad de presentar algo que ya estábamos haciendo en el laboratorio, con la idea de hacer —efectivamente— un experimento, de recoger lo que habíamos estado trabajando [en torno] a todo ese planteamiento teórico y la búsqueda de un teatro expresionista (apoyado, por una parte en un trabajo muy físico, muy

⁴⁶ Armando Castellanos. Entrevista personal.

relacionado con la biomecánica, pero con una propuesta de realismo teóricamente muy trabajada).⁴⁷

Con la participación de Antonio Algarra, Raúl Bretón y Héctor Dávalos, estudiantes de la EAT, Castellanos empezó los ensayos de la obra, sin embargo, el lugar que ocupó en la programación de *El mitote* coincidió con los exámenes de final de carrera de estos jóvenes actores que se vieron obligados a abandonar el proyecto.

Luego de sustituirlos por otros actores, el director logró llevar a la escena la obra *Pequeños negocios*, adaptación suya y con base en las obras en un acto: *¿Cuánto cuesta el hierro?* y *Danzen*, ambas escritas por Brecht en el exilio. “Son obras emergentes y que a fin de cuentas eran obritas didácticas muy cortas, cuya calidad dramática era bastante discutible, por decirlo de alguna manera, por lo tanto muy experimentables”.⁴⁸

En aras de montar la obra al estilo “brechtiano”, la música se constituyó como un elemento importante en el montaje escénico de Castellanos. Para ello, el director echó mano de algunas composiciones de Meyerberg como el aria *La Africana* e integró canciones de su autoría, mismas que tocaba con su guitarra desde el área en que se ubicó al público y que eran interpretadas por los actores en el escenario.

La escenografía y el vestuario fueron diseñados y elaborados por Ana María Martínez de la Escalera, filósofa de formación pero que compartía su interés por el teatro en el seno del TAI. La escenografía estuvo integrada por tres biombos que se utilizaban para transitar de una o otra escena o delimitar espacios. También se emplearon, como utilizaría un gran baúl que, abierto, representaba el expendio donde se compraba el hierro y una enorme tina en la que Denzen bañaba a sus puercos.

Respecto del vestuario, “éste era muy simple. La idea era un poco el *clown* y una cierta referencia al cine mudo. El maquillaje era muy ficticio, no naturalista y funcionaba bien”.⁴⁹

Por lo que hace a la iluminación, aprovechando el talento de Jesús Cabello, la utilizó como un elemento dramático con expresión propia: “en algún

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ *Ídem.*

momento, en un entreacto había solamente una luz roja y música, en otro momento era una luz cenital color ambarino acompañada de un texto en *off*, pero en realidad no era algo fuera de lo común”.⁵⁰

En cuanto a su dirección, aunque daba cierto margen de improvisación a los actores —en algún momento Néstor representando a un cerdo se acercaba a los espectadores, quienes lo acariciaban—, el director no se declaraba adicto a la idea del teatro de participación, por considerar que distraía al público.

Apegándose a su posición de izquierda, Castellanos optó por una propuesta que denunciara no sólo la problemática de algunos países de América Latina que sufrían la imposición de dictaduras militares, sino también la de México, en una época de auge petrolero en la que se vendía este recurso natural a Estados Unidos, a sabiendas de que tarde o temprano esa política se revertiría en perjuicio de nuestro país.

En ambas obras está presente la cuestión de cómo los intereses económicos y el bienestar propio se anteponen al interés común, sin reflexionar sobre las consecuencias que trae consigo el apoyar y tolerar prácticas abusivas, porque: “si afecta al vecino, eventualmente me afectará a mí”.

Con este montaje, Castellanos —en sus propias palabras— logró comprobar su tesis de que la mejor manera de aprender a hacer teatro es haciéndolo. Para él, inscrito en la línea de Brecht, el tema del arte no era un tema de talento, sino un tema de trabajo, de práctica, de aprendizaje, de conocimiento.

Poco después, dejó la Escuela de Arte Teatral para trasladarse a Morelia, Michoacán, en cuya Universidad impartiría la cátedra de Filosofía, alejándose del teatro definitivamente.

La vieja caliente el asiento

Una vez concluida la breve temporada de *Pequeños negocios* (6 funciones), el jueves 20 de noviembre de 1977 se estrenó la obra *La vieja caliente el asiento* del autor polaco Tadeusz Rozewicz dirigida por César Pérez Soto, quien basó su puesta en escena en la traducción de Víctor M. Farraras publicada en el número 6-178 de la revista *Polska* correspondiente a 1969.

⁵⁰ *Ídem.*

Autor de una significativa obra literaria que comprendía poesía y teatro, Rozewicz, nacido el 9 de octubre de 1921 en Radomsko, Polonia, era prácticamente desconocido en nuestro país; de tal suerte que Pérez Soto lograra acceder al texto gracias al intenso intercambio cultural que en aquel entonces (1970) tuvieran México y Polonia, como consecuencia de la firma de un convenio de cooperación cultural, científica y técnica, entre los dos países que permitió el intercambio de artistas y publicaciones.

Para Jacqueline González, asistente de dirección en la puesta en escena de Pérez Soto, el interés del director en la obra se debió a que ésta se correspondía con su casi obsesión por la figura de la Madre, además de la estructura de la obra que proponía una dramaturgia innovadora.

Escrita en 1968, *La vieja caliente el asiento* se sumó al conjunto de la obra dramática de Rozewicz, autor de las obras *El informe* (1959); *El fichero* (1960) considerada como la principal obra polaca de teatro experimental; *El Grupo de Laocconte* (1961); *Los testigos y las obras* (1962); *La ley de interrupción* (1964); y *Los espaguetis y la espada* (1967). Sus obras más conocidas *El matrimonio blanco* y *En el foso* o *La trampa* las escribiría más adelante, en 1975 y 1979, respectivamente.

En *La vieja caliente el asiento*, al igual que en la mayoría de sus obras de teatro y poesía, el autor expresa su desesperación por la falta de valores en la sociedad, critica la guerra y la opresión —con el matriarcado como piedra angular— que llevan a la aniquilación del ser humano.

Esto se explica como consecuencia de su experiencia en la Segunda Guerra Mundial a la que sobrevivió gracias a su militancia en el movimiento de Resistencia polaco.

Por su parte, el director César Pérez Soto había sido víctima de la ola de represión impuesta en la ciudad de México, a raíz del movimiento estudiantil de 1968 y el episodio del jueves de Corpus de 1971, en cuya marcha fue arrestado y encarcelado, por lo que compartía con el dramaturgo el desencanto en torno a la realidad social.

La idea del dramaturgo, en el sentido de la imposibilidad del lenguaje para expresar y articular la realidad, fue el otro aspecto que llamó la atención de Pérez Soto, quien pretendía atomizar la realidad en el escenario con un trabajo experimental cuya acción dramática se basaba en el ensueño y

el manejo de imágenes poéticas sin una trama tradicional, lo cual quedaba reflejado de antemano en la estructura de la obra.

Esta manera de “hacer teatro” —considerada por los expertos bajo la influencia de Ionesco y Beckett— le valió a Rozewicz su integración, junto con Witold Grombowicz y Slawomir Mrozek, en la terna de dramaturgos de la escuela polaca del Absurdo.

Apoyado en el ensayo *El teatro de la inconsecuencia* que el mismo Rozewicz escribiera en 1970, Pérez Soto retomó la postura del autor en un párrafo incluido en el programa de mano en el que señala: “Rozewicz no cree, ni mucho menos, que su teatro sea *El teatro por excelencia*.⁵¹ Tan sólo nos dice que se trata de la búsqueda de un teatro no fijo, no rígido. De la búsqueda de un teatro totalmente nuevo, en lo que cabe, y si es que cabe”.

Este “teatro de la inconsecuencia” se configuraba a partir de una serie de escenas que parecían no tener relación entre sí y que exigían la participación del espectador para encontrar el puente que las unía.

Tal propuesta fue por la que optó Pérez Soto al comulgar con el dramaturgo en torno a la consideración del lenguaje hablado en segundo término, siendo lo más importante: “estimular, impactar y sensibilizar a los espectadores”.⁵²

Para lograr su objetivo, aplicó lo que denominó “Método del tanteo y el riesgo” que consistía en lo siguiente:

Enfrentamos al público con una representación de lo absurdo, de lo sin pies ni cabeza. Y que cada quien saque sus propias conclusiones, que cada uno obtenga un mensaje diferente de la obra. Todo radicará en la forma en que cada espectador la comprenda y la desglose.⁵³

El riesgo no fue tanto, toda vez que, en el programa de mano, Pérez Soto orientaba al espectador proporcionándole información que le permitiera ubicarse en el contexto de la obra:

⁵¹ En mayúsculas en el programa de mano.

⁵² César Pérez Soto en Guillermo Balderrama. “Un extraño montaje teatral”. *El Día*, México, 26 de noviembre de 1977.

⁵³ *Ibid.*

Una comunidad que se pudre en el interior y en el exterior de una herida que ya no sangra. Una sociedad de personajes muertos, un relato, una experiencia dolorosa, desolada y angustiada de una madre solitaria que se aferra a la tierra como raíz y tronco, una mujer vieja que calienta el nido vacío...⁵⁴

La propuesta de Pérez Soto se centró en la inclusión de la música como elemento fundamental; al montarla en un estilo de Teatro rock, le otorgaba la mitad de la aportación artística al espectáculo.⁵⁵

Para tal efecto se integró el grupo de rock progresivo Vacío, el cual interpretaba música en vivo y cuyos miembros se integraban con la actuación, y los actores, quienes aunque no tocaban música, sí cantaban en aras de ofrecer un espectáculo que amalgamara teatro y música.

En lo referente a la escenografía, con el objetivo de enfatizar la podredumbre y destrucción que se anunciaba en la presentación del programa de mano, Pérez Soto optó por una idea diseñada por él mismo, en que la basura predominaba.⁵⁶

Así destaca Guillermo Balderrama el inicio de la representación:⁵⁷

La basura —pedazos de periódico, cajetillas de cigarros, trozos de madera— cubre por completo el piso y amenaza llegar hasta los espectadores. Por la oscuridad se desliza la fuerza del rock progresivo, cargado de percusiones. Sobre una silla, una figura derruida que se aferra a un bastón. De pronto, surge la vieja, quejosa, casi gutural, dispuesta a partir entre gritos.

⁵⁴ *La vieja calienta el asiento*. Programa de mano de la puesta en escena de César Pérez Soto.

⁵⁵ Además de la dirección escénica y la escenografía, Pérez Soto se destacó por su gran afición a la música, de tal manera que entre 1973 y 1977 se desempeñaba como productor y director del programa “Rock en la cultura” transmitido por Canal Once de Televisión.

⁵⁶ César Pérez Soto fue uno de los ocho estudiantes de escenografía que egresaron en 1969 de la Escuela de Arte Teatral y tuvo entre sus profesores a Antonio López Mancera, de quien fue asistente. Asimismo, había incursionado en el campo profesional en su especialidad con André Moreau, José Solé, Lola Bravo y Julio Castillo, entre otros.

⁵⁷ Guillermo Balderrama. “Un extraño montaje teatral”. *El Día*, México, 26 de noviembre de 1977.

La obra permaneció en temporada hasta el 15 de diciembre con funciones a las 20:30 horas. Fue la cuarta obra dirigida por César Pérez Soto,⁵⁸ egresado de la Escuela de Arte Teatral del INBA en la especialidad de escenografía, pero que habiendo cursado el programa de cuatro años, que contemplaba un tronco común para el primer año y seminarios para el resto, se había hecho de las herramientas básicas que le permitieron incursionar en la dirección.

Su trabajo en *La vieja caliente el asiento* le valió a César Pérez Soto el Premio a la Obra Teatral de Vanguardia otorgado por el Círculo Nacional de Periodistas de Espectáculos.

El recuento

El primero de diciembre se estrenó *El recuento*. Eduardo Leaman, su autor y director, la escribió basándose en textos de Patxi Andion, Camilo José Cela, Fernando Arrabal, Peter Weiss y algunas ideas propias, con el objetivo de hacer una denuncia sobre los eventos violentos que venían sucediendo en el mundo desde 1936.

Construida con base en la estructura de *Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter* de H. P. Lovecraft, la obra se desarrolla en un mundo de ensoñación en el que deambula Frank, el personaje principal, en busca de la libertad. En este tránsito se encuentra con dos libertades. Una ficticia, que se corresponde con el concepto estereotipado, manoseado y superficial, y la verdadera libertad que no es tan atractiva como la primera y cuyo logro exige un proceso de concientización para realizarse en todos sus significados.

Dos son los temas principales que aborda Leaman en su obra: el dominio de la Alemania Nazi y la Guerra de Vietnam, cuyos desertores fueron enjuiciados por negarse a participar en el evento bélico.

A partir de estos temas, Frank, que en su mundo onírico ha sido ejecutado repetidamente, despierta para ver materializado su propio sueño al ser exterminado a manos de un militar, en una acción simbólica en la que la sociedad civil sucumbe ante la violencia y la destrucción. A lo largo de la

⁵⁸ Había dirigido *La última flor* de Jaime Arellano (1970), *El cubo* de Bernardo Giner de los Ríos (1971) y *El show estroboscópico de Los Comediantes* (1977).

obra, Leaman también representa el personaje del Sacerdote-narrador que describe los hechos con frialdad.

En cuanto a la dirección, Leaman imprimió a la obra un carácter político montado en sátira: “contrarrestando la seriedad de los textos, por medio del movimiento, la música y algunos efectos de sonido. Esta concepción se basa en la premisa de que la ironía y la mala leche son las mejores armas de la denuncia”.⁵⁹

Egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, ésta fue la única obra enmarcada en las actividades del CET que dirigió Leaman, quien se orientó más hacia la gestión, organización y programación de las obras en su calidad de coordinador general del centro.

Un héroe de nuestro tiempo

Un héroe de nuestro tiempo dirigida por Agustín Chávez fue la última obra presentada en 1977 y junto con *Cazadores* de Paco Ignacio Taibo con dirección de Manuel Novelo (que se estrenó a principios de enero de 1978), formó parte de la programación de El mitote, con lo cual se representaron dieciocho obras en total, superando todas las expectativas puesto que, en principio, se habían programado sólo trece.

De esta manera el CET se incorporó al panorama teatral, que a lo largo del año se iba transformando vertiginosamente —lo más destacado era la Compañía Nacional de Teatro y el proyecto Teatro de la Nación (impulsado por el Instituto Mexicano del Seguro Social), que fungían como las columnas que sustentaban la política teatral del Estado.

Ambas iniciativas gubernamentales se proponían básicamente lo mismo: creación de públicos y programación de giras por el interior del país con las obras de su repertorio. Sin embargo, predominaba la apreciación de lo que parecía un contrapunteo entre ellas, pues la primera era impulsada por Carmen Romano de López Portillo, y la segunda lo era por Margarita López Portillo, esposa y hermana respectivamente del primer mandatario. A esto había que agregar —aunque en menor escala— la labor de la señora María del Refugio Pacheco, madre del Presidente, en el Teatro de la Lotería Nacional.

⁵⁹ Eduardo Leaman. Entrevista personal.

Por otro lado, el Instituto Cultural Helénico se consolidaba como centro de difusión del arte. La UAM y el Instituto Politécnico Nacional, junto con el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, hacían lo propio en la programación de temporadas teatrales y la UNAM, por su parte, se había convertido en el máximo productor teatral con aproximadamente 23 montajes por año.

En enero de 1978, el CET inició sus actividades con el estreno de *Cazadores*, original de Paco Ignacio Taibo con dirección de Manuel Novelo; y en funciones de fin de semana se programó *Andromimos, tiempo de jugar* dirigida por Marcelo Segberg; asimismo, se repuso *Los niños también pensamos* con el grupo Ejército Blanco y la dirección de Joaquín Zavala.

A pesar de que en el acuerdo firmado entre la Dirección de Teatro y los miembros del CET se incluía una cláusula según la cual luego de concluirse El mitote, por votación directa y secreta de parte de los directores, y tomando en cuenta la respuesta que hubieran tenido de parte del público, se programarían las obras consideradas como las mejores. Esto no sucedió, toda vez que, en calidad de grupo invitado, la primera temporada regular de 1978 —de martes a domingo— estuvo a cargo del grupo de la Secretaría de Hacienda dirigido por Ana María Salazar.

Andromimos, tiempo de jugar

Fue el segundo montaje dirigido por Marcelo Segberg en el CET; para ello recurrió nuevamente a la pantomima, sólo que esta vez con un programa más amplio y mejor organizado. La obra se integró con veinte cuadros, con los siguientes títulos: El principio, Los recién casados, El inconforme, Las máquinas, El pollo, Las cajas, El comecorazones, El poder, El torero, Los artistas, El boxeador, Hamlet, El charro cantor, La violencia, El suicida, Máscaras, El señor smog, Latinoamérica, Los rollos y El final.

Aunque originalmente la obra estaba destinada al público adulto, su programación en sábados y domingos puso de manifiesto que:

...el público mejor capacitado para captarlo en toda su intención, es el infantil, con su mente receptiva y libre de cartabones limitantes. En estos momentos en que los que apoyan el teatro parecen ignorar el semillero de espectadores que

deben ser los niños, es muy grato encontrar un espectáculo que el adulto pueda compartir con sus hijos.

Esto escribió Felipe Lamadrid, miembro de la Asociación Mexicana de Teatro, en la presentación incluida en el programa de mano.

El gran ídolo

El 27 de enero de 1978 fue el estreno de *El gran ídolo*, sátira musical en dos actos escrita y dirigida por Ana María Salazar con la Compañía titular de la Dirección de Servicios Sociales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Integrada por lo que la directora calificó como: “una selección de los mejores elementos de las diversas brigadas teatrales de dicha Secretaría”, la Compañía había debutado en julio de 1977 representando *Prometeo encadenado* de Esquilo.

Desde 1969, al plantearse la formación de lo que denominó Laboratorio de Búsqueda Teatral y con la intención de hacer un teatro popular y de denuncia social, Ana María Salazar se había preparado estudiando actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA y tomado cursos de verso con José Luis Ibáñez y de composición dramática con Hugo Argüelles. También desde entonces se desempeñaba como coordinadora de las actividades teatrales que la Secretaría de Hacienda había implementado para que sus trabajadores desarrollaran una actividad creativa y cultural.

Este texto surge a raíz de la muerte de Elvis Presley en 1977. La tesis de la obra se orienta a la denuncia de: “cómo se manipula y utiliza a la gente, hasta que la convierten en un arma de control masiva [se refiere a la fabricación de ídolos]. Toda la juventud enloquece; los hacen que se fuguen a través de falsas tesis e imágenes equivocadas”.⁶⁰

Es una crítica enfocada en los ídolos estadounidenses, y es que en México “no hemos tenido ídolos internacionales, pero no porque no haya talento, sino porque no se han invertido millones en su lanzamiento”.⁶¹ La autora se valió de textos de Carl Sandburg, Ezra Pound y Truman S. Elliot para reforzar

⁶⁰ Ana María Salazar en entrevista a Amelia Camarena, publicada en *Esto* el 29 de enero de 1978.

⁶¹ *Ibid.*

la postura de su obra, que trata del proceso de cómo convertir a un hombre común en un ídolo.

El personaje principal es Cristóbal Reyna, cantante aficionado que es descubierto por un publicista, quien invierte tiempo y dinero hasta convertirlo en un ídolo de la juventud. Rebautizado como Christopher Queen, el artista pasa a formar parte de la pléyade de ídolos internacionales que desfilan por el escenario como James Dean, Rodolfo Valentino, Bobby Darin y Elvis Presley.

Vestido de plateado y bailando al estilo de “Sandro de América”, el cantante se luce frente a un grupo de “fans” pagadas por el publicista, para pasar de la fama a la muerte, al igual que todos los ídolos representados, de ahí a la locura de sus admiradoras para cerrar el círculo con la emergencia de un nuevo ídolo y así, de continuo, en un circuito de producción constante.

En consonancia con su propuesta, la directora recurrió a las “estudiantes” [*fans*] de la obra, quienes con gritos de histeria y besando los carteles de los ídolos que llevaban consigo, anunciaban las llamadas teniendo como fondo musical canciones interpretadas por *Cepillín*, José José, Juan Gabriel, Napoleón y Sandro, muy de moda por aquel entonces.

Asimismo, y dado el tema de que trataba, la música era un elemento imprescindible para la obra, por lo que la directora optó por la música en vivo a cargo del Grupo Yanco para interpretar canciones de Charles Aznavour, Hugo García, Juan Ángel Martínez y Ángel Ancona con música original de Raúl Bacelis.

Encabezado por Ángel Ancona en el papel de Cristóbal Reyes y Raúl Bacelis como el representante, el reparto de la obra estuvo integrado por diecisiete actores más, casi todos ellos empleados de la Secretaría de Hacienda, siendo justamente los protagonistas los invitados para este montaje.

Programada para apenas cinco representaciones, la obra tuvo tal éxito de público que obligó a la extensión de la temporada durante el mes de febrero siguiente, convirtiéndose en el primer gran éxito del CET, al ofrecer todas sus funciones con localidades agotadas.

Con igual suerte corrió la puesta en escena de *La mueca* de Eduardo Pavlovsky con dirección de Jaime Meza, que resultó la obra con más votos otorgados por los miembros del CET. Para esta temporada, el director integró un reparto totalmente diferente al de su puesta en El mitote, sin que

esto minara el éxito de su temporada que tuvo lugar durante los meses de marzo y abril con teatro lleno.

Con estos éxitos de público y crítica, el CET iba afianzando su presencia al interior del Departamento de Teatro, de tal suerte que el espaldarazo brindado por José Solé el 12 de abril de 1978 resultó el evento definitivo que lo colocaba —de manera formal— en el mapa teatral del INBA, cuando en conferencia de prensa anunció los objetivos del instituto⁶² para ese año:

1. Promover el teatro que se hace en provincia.
2. Ampliar y difundir el Teatro Escolar para que forme nuevas generaciones de aficionados.
3. Continuar con las actividades de la Compañía Nacional de Teatro.
4. Mantener el Programa de Teatro Infantil.
5. Dar un impulso al Teatro Experimental.

Para dar cumplimiento al primero de estos objetivos, a partir del cuatro de mayo se efectuaría una temporada, en el Teatro Jiménez Rueda, con la presentación de las obras más destacadas de la Primera Muestra Nacional de Teatro, que se había realizado en febrero anterior en León, Guanajuato.

Respecto al segundo de los objetivos (ampliar y difundir el teatro escolar), Solé señaló que a la fecha se contaba con ocho grupos trabajando en las escuelas, mismos que eran coordinados por un Consejo técnico pedagógico, en tanto que en el repertorio de la Compañía Nacional de Teatro se integrarían las siguientes obras: *La mudanza*, de Vicente Leñero (que probablemente dirigiría Ignacio Retes), *El pagador de promesas* de Diez Gomes; *Como gustéis* o *La noche de Epifanía* de William Shakespeare; *Heredarás el viento* de Gerome Lawrence y Robert E. Lee y *Opereta* de Witold Grombowicz.⁶³

Para el Programa de Teatro Infantil anunció que se estaba trabajando en cinco producciones de teatro de muñecos y se pretendía tener un teatro estable. En este sentido se trabajaba en coordinación con el Programa de Teatro Escolar para la programación de las obras en funciones matutinas para los alumnos de preescolar, primaria y secundaria, y en funciones vespertinas abiertas a todo público.

Sobre el Centro de Experimentación Teatral, informó de la invitación que para mediados de año había hecho a Peter Brook, y mientras se llevaban

⁶² “Ambicioso plan del INBA para promover el teatro”. *Unomásuno*, 12 de abril de 1978.

⁶³ *La mudanza* y *Como gustéis* no se montaron.

a cabo las gestiones para liberar el presupuesto e iniciar los preparativos para su presentación, a partir del 27 de abril se programó *Una noche encantadora* de Slawomir Mrozek con dirección de César Pérez Soto, cuya temporada fue suspendida a partir del primero de junio para someter al Teatro El Galeón a una remodelación.

Una noche encantadora

Continuando con su exploración escénica en torno a obras de dramaturgos del absurdo polaco, César Pérez Soto presentó su montaje de *Una noche encantadora* de Slawomir Mrozek, a cuya obra pudo acceder gracias al apoyo de la Embajada de Polonia, de ahí que su estreno fuera considerado, a nivel social y cultural, como el inicio de una etapa de relaciones amistosas entre México y este país, al contar con la asistencia del Embajador Josef Klasa y el Primer Secretario Josef Juraz Mendozyki, así como de José Solé, titular del Departamento de Teatro del INBA.

Para la traducción, hecha especialmente para el CET, Wlodzimierz Korez y Rita Murúa se basaron en la obra publicada en el número 2 de la revista *Dialog*, misma que en números anteriores había editado la mayoría de las obras de Mrozek incluyendo las más conocidas como *Los policías* (1958), *Tango* (1964) y *Los emigrados* (1974).

De éstas, se habían estrenado en nuestro país *Los policías* y *Tango*, dirigidas por Humberto Proaño y Fernando Wagner respectivamente, ambas en 1968, por lo que *Una noche encantadora* se convirtió en la tercera obra de Mrozek presentada en nuestro país aunque se tratara de su estreno en América, según se asentó en el boletín de prensa respectivo.

Para esta obra en un acto, Pérez Soto apostó por la comprensión del texto; a diferencia de su anterior producción, *La vieja caliente el asiento*, no incluyó en el programa de mano ninguna explicación, ni síntesis que pudiera orientar al espectador, a pesar de que los elementos manejados por el dramaturgo, esto es: la ensoñación, lo onírico, las imágenes poéticas —por ejemplo—, exigían una transición que, de no haberse llevado con maestría, hubieran podido confundir al público.

Esto no pasó desapercibido por la prensa, que casi por unanimidad elogió la puesta en escena y reconoció los aciertos del director.

Emmanuel Haro, por ejemplo, escribió: “La dirección de Pérez Soto está cuidada hasta el extremo y su exuberante imaginación enriquece la obra [...] No es literatura ni cova, es algo que hay que señalarle a los productores particulares”.⁶⁴

Por su parte, Luis Sánchez Zevada en su columna publicada en *Claridades* señaló:

¡Uf! ¡qué calor!, pero qué gusto el que nos da que la juventud conteste, con buenos bofetones, a la grotesca cartelera que los deformadores de la mente popular, los Varelines y los Bugarines y demás anexas, han dejado qué ni para la billetera [...] Pero por fortuna últimamente varios directores jóvenes han podido medicinarnos y motivar los ánimos. La Alexander, González Márquez, Martha Luna y ahora César Pérez Soto y Luis Torner, entre otros, nos han reconfortado y hecho que recobremos la fe en el teatro.⁶⁵

En su temática, *Una noche encantadora* contenía los elementos característicos en la obra de Mrozek, donde la ironía, la parodia y el humor corrosivo fungen como vías para llevar hasta lo absurdo el comportamiento humano en determinadas situaciones sociales y que orillan al hombre a cuestionarse —desde el punto de vista moral y ético— sobre sus convenciones construidas *a priori*.

El mismo César Pérez Soto da cuenta de cómo comprendió la obra en la sinopsis que incluyó en un oficio fechado el 24 de mayo y dirigido al Comité Nacional Preparatorio del XI Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes, que se celebraría del 28 de julio al 5 de agosto de 1978 en la República de Cuba:

Una noche encantadora, obra que pertenece a la corriente del teatro del absurdo. La pieza encierra el relato de dos viajeros que se detienen a pasar la noche en un hotel de paso...

⁶⁴ Emmanuel Haro Villa. “*Una noche encantadora*”, Teatro El Galeón”. *El Figaro*, 7 de mayo de 1978.

⁶⁵ Luis Sánchez Zevada. “Dos jóvenes directores vienen zumbando fuerte”. *Claridades*, 7 de mayo, 1978.

...Amigo y Querido amigo son hombres de mediana edad, típicos empleados de medio escalón profesional que viajan haciendo representaciones. Dos viajeros con el portafolios repleto de una vivencia inauténtica. Una charla cotidiana, en la que se elude toda pregunta fundamental, todo cuestionamiento existencial. El montaje es en sí, una posibilidad en la búsqueda de la identidad, pero sin encuentro.

Pesadilla, sueño o realidad, ser o no ser, juego matemático equivocado, sumas y divisiones donde se resta la pérdida de identidades y de niveles de realidad, un problema elemental tapado con el índice de la mano burguesa.

Una confrontación con un tercer personaje, mujer que se multiplica, que oprime y nulifica la relación entre ambos personajes. Sexo que brota de la vagina, la fuerza sexual que despierta, corre y rasga las pantallas, los ojos y los espejos. La ventana, el ferrocarril, las violetas, las lilas, el tejido, el sueño.

A partir de lo anterior, puede explicarse la compenetración lograda por el director con el dramaturgo y que fue notada por el crítico Eduardo Rodríguez Solís en lo que denominó *the touch of the poet*.

Esta identificación se extendió también a Adalberto Parra y Jaime Meza, sobre quienes recayó la responsabilidad de interpretar a los dos personajes de la obra (Amigo y Querido amigo respectivamente) y quienes llamaran la atención de los críticos por su buen desempeño.

El tercer personaje, la brisa que los acompañaba a lo largo de la obra y que funcionaba como detonador del deseo sexual, era interpretado por Jacqueline González, Selma Leticia, Guadalupe Ochoa y Laura Ángeles.

Por lo que a la escenografía se refiere, Pérez Soto diseñó un cuerpo femenino mutilado (como la Venus de Milo) en donde senos, vientre y vagina funcionaban como lugares de recogimiento y reposo en lugar de optar por una habitación convencional con dos camas. Y para acentuar el ambiente de sueño-vigilia en que se movían los personajes, el director echó mano de la iluminación como recurso de transición, así como de la música de Ralf Hutter, Alan Parsons y Frank Zapa, entre otros.

Por otra, parte, y dado lo limitado de los recursos económicos, recurrió al intercambio con la boutique Zodiac que, por el crédito respectivo en el programa de mano y el otorgamiento de 200 boletos de cortesía, prestó el vestuario para los actores.

Con todos sus aciertos y bemoles, la puesta de *Una noche encantadora* logró unificar, como ya se ha señalado, el comentario de la crítica especia-

lizada que a partir de ese momento reconoció el trabajo que se llevaba a cabo en el CET.

Al respecto, resulta revelador el comentario de Esther Seligson, quien se expresó en los siguientes términos:

El Centro de Experimentación Teatral dependiente del INBA ha venido cumpliendo con sus propósitos de presentar teatro experimental en su sede de El Galeón, y en términos generales se puede decir que las obras presentadas hasta ahora cumplen con el requisito esencial de estar montadas como búsqueda escénica, tanto por parte de los directores como de los actores. No todo ha alcanzado una calidad teatral indiscutible, pero lo importante es que el impulso dado a este tipo de teatro tiene fuerza, y las perspectivas de convertirse realmente en el captador de posibles movimientos renovadores no es ya una utopía.⁶⁶

Las representaciones de la obra se llevaron a cabo de martes a sábado a las 20:30 horas y el domingo a las 20:00, y luego de ser suspendidas por la visita de Peter Brook se reanudaron a partir del 8 de agosto y hasta el 1 de noviembre, cuando fue sustituida por *Mister Tenorio*.

Peter Brook en El Galeón

El anuncio de la visita de Peter Brook impactó al CET en dos aspectos: *a)* Su reorganización al interior y *b)* la remodelación de El Galeón, su teatro sede.

a) Respecto de su reorganización, ésta fue posible —explicó José Solé— gracias a la implementación de una política de asignación de presupuestos por objetivos y, en la medida en que el centro se definió como objetivo importante para el INBA, fue que se le proporcionaron los recursos que necesitaban para hacer posible su reestructuración y modernización.

El paso inmediato fue la contratación, mediante el otorgamiento de plazas federales, de seis de los directores que habían participado en El mitote, esto como resultado de lo que Torner denominó una “decantación natural” y que garantizaba su permanencia en el centro. La constancia era requisito indispensable para la investigación y práctica escénicas de tiempo completo, a

⁶⁶ Esther Seligson. “Una noche encantadora”. *Proceso*, 22 de mayo de 1978.

- Baños públicos (muebles, biombos y piso)
- Sala-Escenario (gradería, encortinado, ciclorama, parrilla, piso, muros y plafón acústico)
- Cabina (tablero, sala de control, alambrado parrilla, sonido)
- Camerinos (muebles, espejos, baños)⁶⁹

Los trabajos se iniciaron a partir del cuatro de junio programándose su conclusión el 15 de julio, en jornadas de trabajo que incluían sábados y domingos, quedando la supervisión a cargo de los integrantes del centro, quienes se organizaron en grupos y por áreas y conceptos, y cuya responsabilidad residía en entregar las obras en los tiempos programados.

Como resultado de estas obras, el CET pudo contar con una oficina y un teatro, proyectándose para un futuro próximo: un complejo que contaría con salones, gimnasio y una sala de ensayos.

Asimismo, la promoción del evento quedó a cargo del CET, cuyos miembros organizaron una campaña que tenía como objetivo ir interesando al público paulatinamente mediante la dosificación de información en varias etapas:

- Preventiva (un boletín informativo “A” que daba cuenta de quién era Peter Brook y obras a presentar [27 y 28 de junio])
- Preventiva dos (segunda mención de la obras, información en torno al CICT-CIET de Francia y fechas de presentación [4 y 5 de julio])
- Convocatoria a una conferencia de prensa (del 10 al 12 de julio)
- Conferencia (conformación de la carpeta respectiva con toda la información del evento) [la conferencia se programó para el 17 de julio]
- Etapas de preestreno (elaboración de carteles y su distribución e inclusión del evento en la cartelera del INBA)
- Estreno

La visita de Brook a México generó gran expectación en la prensa especializada, y si bien es cierto que las notas periodísticas publicadas al respecto se remitían a la reproducción de los boletines de prensa elaborados por los miembros del CET, fue en la conferencia de prensa realizada en la terraza

⁶⁹ “Carpeta guía de organización y actividades para el segundo trimestre de 1978”. Proyecto del CET. Fondos especiales de la Biblioteca de las Artes. S/f.

ponente del Palacio de Bellas Artes, donde se logró un acercamiento entre los críticos y el director.

En la primera parte, José Solé destacó los objetivos de creación del CET en términos como: “investigar y desarrollar las formas contemporáneas del arte escénico” o “la búsqueda de nuevas expresiones y nuevas formas estéticas en la actividad teatral”.⁷⁰

En este contexto, lo definía como una continuación en la historia del teatro experimental en México, destacando momentos como el estreno de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, dirigida por Salvador Novo cuatro años después de su presentación en París; el montaje de Julio Castillo de *Cementerio de automóviles* de Arrabal; *La cantante calva* de Ionesco en la versión de Gurrola (1963) o *El alma buena de Se-Shuan* de Brecht y dirigida por Mendoza (1964).⁷¹

Estos comentarios fueron cuestionados por Malkah Rabell en su nota publicada en el periódico *El Día* del 30 de julio, quien se expresó de la siguiente manera:

Sería inútil buscar en el texto proporcionado por las autoridades de Bellas Artes, un balance sereno y objetivo de lo que llama teatro de búsqueda [...] y todo da la impresión de que las actividades de búsqueda se han desarrollado en un ascenso constante, pleno de hallazgos y grandes resultados. En fin, que todo ha ido y va viento en popa.

Celebrando su presencia como “estímulo y aliento para el nuevo teatro mexicano”, Juan José Bremer, titular del INBA, presentó a Brook. Luego del protocolo, el director inglés expuso a los críticos, a grandes rasgos, los planteamientos en torno a su teatro, destacando lo que denominó “tres responsabilidades” respecto de su trabajo. La primera para con el público asistente a las salas teatrales, la segunda, para con la gente que nunca va al teatro y con la cual había que entablar un diálogo en el lugar donde se encontraba y que bien podía ser la calle, una estación del metro o una cafetería. La tercera estaba relacionada con el proceso de investigación.

⁷⁰ “El Centro de Experimentación Teatral del INBA”. *El Día*, 30 de julio de 1978.

⁷¹ Las últimas dos realizadas en La Casa del Lago.

Destacó al teatro como un arte colectivo en la medida en que: “Las emociones del público se transmiten entre todos y de todos, al escenario. Es un arte de colaboración entre todos: público — escena y espectadores entre sí”.⁷² Esto a diferencia del cine, en el que el espectador está solo frente a la pantalla sin que influyan en él ni los actores del filme ni los demás espectadores.

El teatro, agregó: “debe crear una corriente de energía entre el público y el escenario, como son fuentes de energía la comida y la luz. Lo cómico nutre al auditorio como la comida y lo serio lo ilumina como la luz”.⁷³

Ubu

Con el auspicio del INBA y la Embajada de Francia, el nuevo Galeón fue inaugurado con la presentación de la compañía del Centro Internacional de Creaciones Teatrales de París con el montaje de la obra *Ubu* de Alfred Jarry, dirigida por Peter Brook.

El estreno tuvo lugar el 25 de julio, y le siguieron funciones diarias del 26 al 30, con excepción del día 27 en que se dio una función de animación que consistió en una práctica colectiva de improvisación con los miembros del CET, con todas las localidades agotadas.

Del éxito de público logrado por Brook a lo largo de las cinco funciones, dio cuenta el crítico de *Ovaciones*, Saúl Serrano Guerrero, en los siguientes términos:

[La noche del estreno] Con el teatro El Galeón completamente abarrotado, vendidas más localidades de las existentes, el público sentado en el suelo dentro, ya, del espacio de la representación, con gente de pie en los rincones más inverosímiles, de personas esperando para poder entrar en cualquiera de las únicas cinco funciones que se pudieron dar en nuestro país, se presentó *Ubu* por los actores de El Centro Internacional de Creaciones Teatrales de París, dirigidos por Peter Brook.⁷⁴

⁷² Malkah Rabell. “Con Peter Brook, en su sencillez y su complejidad”. *El Día*, 1º de agosto de 1978.

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ Saúl Serrano Guerrero. *Ubu. Ovaciones*, 8 de agosto de 1978.

En el mismo tenor, Luis Torner recuerda:

Hubo una reacción popular, digna de elogio, aunque los teatreros no sabían muy bien quién era Peter Brook, la mayoría de la gente no sabía qué onda, pero las funciones que dio fueron a reventar. Hubo realmente tumultos, de tener que fortificarnos para que ya no entrara más gente. El evento y el espectáculo era algo memorable, algo de una originalidad que no se había visto.⁷⁵

Para el montaje de *Ubu*, Brook solicitó los siguientes elementos de iluminación y escenografía:⁷⁶

- Capacidad eléctrica de 50 watts.
- 50 reflectores de un kw (o 25 fresneles y 25 cuarzos de 1k).
- Posibilidad de hacer fuego en escena por tres minutos (alcohol sólido).
- Una manguera para agua de la toma de corriente al centro del foro.
- 15 ladrillos rojos comunes para cada función.
- Dos sillones de mimbre viejos y usados.
- Un taburete de 75cms. De altura.
- Una vara por función de 2.50 m de largo.
- Tres carretes (bobinas para cable de alto poder) con las siguientes medidas:

Diámetros	Grande	Mediano	Chico
Cara	140 cms	106 cms	75 cms
Tambor	80 cms	60 cms	35 cms
Largo	60 cms	45 cms	35 cms
Alto	30 cms	23 cms	20 cms

El director echó mano de estos elementos simples para representar panes, casas, proyectiles, puentes, etcétera. Una colcha blanca funcionaba, por ejemplo, como cobija, capa de rey o piel de oso blanco que devoraba gente.

Sin embargo, el peso de la obra reposaba en el dominio corporal y expresión física y emocional de los nueve actores que mediante la voz, el gesto y movimientos musculares se transformaban en soldados, nobles, magistrados

⁷⁵ Luis Torner. Entrevista personal.

⁷⁶ “Carpeta guía de organización y actividades para el segundo trimestre de 1978”. Proyecto del CET. Fondos especiales de la Biblioteca de las Artes. S/f.

o comerciantes en un espacio prácticamente vacío que recreaba formas y ambientes con la iluminación.

De acuerdo con su propuesta, de que el espectáculo debe ser de todos, Brook trascendía el espacio propiamente de la representación e involucraba al público, obligándolo a dejar de ser pasivo para participar en el juego teatral. Una salpicadura de agua, el sostener una botella, lanzar objetos o insertar palabras en español (como “pendejo”, que provocó carcajadas) significaba un acto de vivencia con el objetivo de regresar a los orígenes de la representación.

A diferencia de sus colegas críticos que elogiaron la obra, Juan Miguel de Mora no se mostró muy impresionado y en su columna “Butaca 13” escribió:

Peter Brook no propone ningún nuevo concepto de la puesta en escena de este *Ubu* [...] El famoso director inglés se atiene a este tipo de teatro sin otro recurso que la imaginación, teatro pobre in extremis que hace ya bastantes años viene haciéndose en el mundo con fortuna varia.⁷⁷

Luego de señalar que el tono cómico de la puesta se contradecía con la propuesta de Jarry, aludió a la actuación de esta manera:

El grupo de Peter Brook da un poco la impresión de que ha estado más preocupado por hacerlo internacional que por la calidad de los intérpretes, esto desde luego no en lo que atañe a Andreas Kastulas que está excelente en su *Ubu*, salvo cuando se equivoca en los parlamentos, ni tampoco por lo que hace a Michelle Collison, no menos excelente en su “Mere *Ubu*”.⁷⁸

Cerró su nota con un acento optimista: “El resumen es que vivimos un espectáculo magnífico —aunque no original— pero sin olvidar que hemos visto en México, y vemos con relativa frecuencia, otros espectáculos igualmente magníficos”.⁷⁹

⁷⁷ Juan Miguel de Mora. “El *Ubu* de Peter Brook. Nada nuevo, pero mucha imaginación”. *El Heraldito*, 30 de julio de 1978.

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ *Ídem*.

La presentación de *Ubu* en El Galeón formaba parte de una breve gira que por nuestro país realizaría Brook y que comprendió tres funciones en el antiguo gimnasio del TEC en Monterrey, Nuevo León; dos en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco y dos en el Teatro del Estado en Xalapa, Veracruz.

En la programación de esta gira se contemplaba también la presentación de *Les Iks*, misma que fue cancelada ante la imposibilidad de la actriz principal para viajar. Esto frustró, de alguna manera, el proyecto de Brook de presentar las dos obras para contrastar dos estilos diferentes de puesta, pues mientras *Les Iks* (montada en París en 1975 y en gira por Europa durante 1976) era de un estilo realista, *Ubu* (producida apenas en 1977) había sido puesta en escena “con una tendencia abstracto-fantástica”.

Brook declaró en entrevista exclusiva a Malkah Rabell:

Me interesaban las dos obras para dar la idea de dos estilos diametralmente opuestos, aunque ambos se basaban en un teatro *directo*, en un teatro *naif*, que es nuestra forma de encarar el escenario y lo llamamos así, porque puede ser comprendido sin necesidad de mayor preparación intelectual por parte del público.

A decir del mismo Brook, la elección de *Ubu* se debía a que era un juego simple, creado por un joven de dieciséis años que aún estudiaba en un colegio.

Es una obra de gran originalidad, porque es un género que no existía y hasta hoy en día no pertenece a ningún género. Está formada esta “farsa épica”, según la llamaba Jarry, más por imágenes que por ideas. Algunas de sus ideas son como pesadillas, no personales sino universales. Alfred Jarry hizo una especie de ceremonia por medio de la cual destruyó a ese monstruo Ubu, hizo una especie de ritual para ahuyentar el miedo al demonio por medio de la risa. Es una obra dura y a la vez demostrativa de una gran salud mental porque es la respuesta de un niño que en lugar de ser torturado por el miedo, se alza contra éste con alegría...⁸⁰

Acaso sea importante consignar que esta era la segunda vez que *Ubu* se representaba en México, pues en el marco del III Festival Internacional Cervantino, el Atelier 212 de Yugoslavia la había estrenado el 26 de abril de

⁸⁰ Malkah Rabell. “Con Peter Brook, en su sencillez y su complejidad”. *El Día*, 1º de agosto de 1978.

1975. Varios años después, en 1984, Carlos Converso la dirigiría en el Foro Rosario Castellanos de La Casa del Lago, en Chapultepec.

Función de animación

A partir de la tercera responsabilidad, la que el artista tiene consigo mismo, y considerando que éste debiera buscar en su interior y en el de los demás, tanto su libertad personal como la colectiva, para Brook era importante la participación de los actores como medios de comunicación, introspección y proyección.

Fue esta la premisa que puso de manifiesto en la función de animación (que se había convertido en una práctica de Brook, a partir de una gira por universidades estadounidenses) que tuvo lugar el 27 de julio, luego de la representación de *Ubu*. Si bien estaba programada para los miembros del CET, dado su reducido número, se promovió a puerta abierta corriendo la voz.

Dicha función consistió en una práctica de improvisación que Torner describe así:

Los actores hicieron una sesión de improvisación con nada, con zapatos, con credenciales de los estudiantes o de los que estábamos ahí. Pasaron por ejemplo un zapato con un recadito adentro y cada uno de los actores hizo algo con el recado y con el zapato. Durante unos cuarenta minutos, cinco o seis de ellos hicieron las cosas más insólitas con un zapato y un recadito.

Era la improvisación llevada a un extremo de virtuosismo, [hicieron] un ejercicio de calentamiento que era boxeo virtual, entonces se tiraban golpes reales pero lo más cerca que pudieran llegar sin tocar, en confianza hasta donde podemos ir sin que tú pongas en duda la verdad de mi furia, pero a la vez la confianza de que no va a pasar nada y aquello era impresionante, porque era como Mike Tyson y George Foreman trabados en una lucha de boxeo tirándose golpes sin tocarse y tú como espectador ¡ay, ay, le va a dar! muy interesante, nos dedicó una sesión yo creo de dos horas.⁸¹

⁸¹ Luis Torner. Entrevista personal.

Después de Peter Brook

Una vez terminada la temporada de Brook, se reanudaron las actividades del centro aunque de manera irregular, puesto que, por decisión de José Solé en su calidad de titular del Departamento de Teatro, El Galeón se destinó a la presentación de obras de diferentes procedencias.

Así tenemos que del 3 al 20 de agosto se presentaron, en programa doble, *Arde Pinocho* de Collodi por el grupo Sombras blancas y *Trufaldino, servidor de dos patronos* con el grupo Teatro Encuentro. La primera con dirección de Julio Castillo y la segunda a cargo de Rodolfo Valencia. Ambas pertenecientes al área de operación urbana (las otras eran la rural y la infantil) del Proyecto de Arte Escénico Popular auspiciado por la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública que, comandado por Rodolfo Valencia, había arrancado a finales de 1977.

En cumplimiento de su objetivo, que era “Fomentar en todas las capas de la población el interés por la actividad teatral, elevar el nivel cultural de las mismas, impulsar su grado de participación en la vida política del país y consolidar la imagen de su identidad nacional, dándole a conocer toda la gama de manifestaciones culturales universales y nacionales...”⁸² estas obras se presentaban, en gira, en varios locales y espacios públicos de la ciudad de México. Previo a su presentación en El Galeón, estas mismas obras habían estado en el Teatro de la Ciudad Universitaria.

Otra fue *La máquina de las adivinanzas* de Beth Lambert dirigida por René Campero que a partir del 9 de septiembre y en funciones de fin de semana sustituyó a *Andromimos, tiempo de jugar*, la cual se complementaba con la temática de *Los niños también pensamos* con el grupo Ejército Blanco, que se repuso a partir del día 10 en funciones dominicales.

Apenas percibida por la prensa, *La máquina de las adivinanzas* fue la punta de lanza que abrió las puertas del Teatro El Galeón a los miembros del Sindicato de Actores Independientes (SAI), constituido como tal en 1977 a raíz de una escisión en el seno de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), contra quienes sostenían una ardua lucha por los espacios destinados a los espectáculos, toda vez que la ANDA los tenía copados gracias a un contrato colectivo.

⁸² En Donald H. Frishman. *El nuevo Teatro Popular en México*. México, INBA/CITRU, 1990. Pág. 73.

Tal fue también el caso de *¿Alguien dijo dragón?* de Carlos Lyra, que a partir del 11 de noviembre compartió espacio y cartelera con *Juan Salvador Gaviota*, que se había estrenado en la programación infantil el cinco de noviembre.

La presentación de ambas obras fue un hecho significativo, pues marcó la posición del CET en lo particular y del INBA en lo general, respecto al conflicto sindical. En este sentido, José Solé se había pronunciado por la neutralidad, negándose a la exigencia de la ANDA de no contratar elementos del SAI para sus puestas teatrales, lo que en realidad no procedía, toda vez que muchos de los elementos de la Compañía Nacional de Teatro, incluyendo a su Director Artístico Luis Gimeno, militaban en este último sindicato al igual que Luis Torner, director del CET.

¿Alguien dijo dragón? fue llevada a la escena por el grupo Dragón que, comandado por Eduardo López Rojas, estaba integrado con miembros del SAI. Previa a su presentación en el seno del CET, este grupo había tenido una larga temporada en el Teatro de la Universidad. Por lo que hace a *La máquina de las adivinanzas*, luego de su paso por El Galeón se presentó en el Auditorio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público durante el mes de noviembre.

Intercalada entre estas obras, el 7 y 8 de octubre tuvieron lugar tres funciones especiales de *Los albañiles* de Vicente Leñero con dirección de Mario Alcántara, como montaje representativo del primer intercambio cultural establecido entre el CET, el Departamento de Teatro Foráneo del INBA y el Grupo Teatral Fonapas Guerrero del puerto de Acapulco y que previamente había ofrecido una temporada de seis días en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de aquel puerto.

Los albañiles

A decir de Mario Alcántara, él eligió la obra de Leñero como respuesta al gran número de participantes en el grupo que, a instancia de Alejandro Bichir y con el objetivo de reactivar el movimiento teatral del estado de Guerrero, había formado un grupo de aficionados al teatro: “había desde prostis, hasta gerentes de hotel y familias de la clase pudiente, como los Caballero Aburto.”⁸³

⁸³ Mario Alcántara. Entrevista personal.

Sin haber visto el montaje dirigido por Ignacio Retes, pero impresionado por los comentarios de amigos que había participado en él, como Salvador Sánchez y Guillermo Gil, así como por el conocimiento que de la obra tenían algunos de los miembros de su grupo, Alcántara adaptó la obra al contexto *acapulqueño* con una escenografía a base de rampas y que más adelante trasladó al D. F., para su presentación en El Galeón.

Frederik Vanmelle

El segundo evento internacional auspiciado por el CET fue la presentación del mimo belga Frederik Vanmelle, quien ofreció una temporada del 10 al 15 de octubre de 1978 con la obra *Beauty fool*.

Vanmelle venía precedido de gran fama a nivel internacional a partir del éxito de sus espectáculos presentados en diversas latitudes, entre los que se encontraban *On mime show* (1963) y *Mimo varia* (1966), previos a la fundación de su primer grupo de teatro en 1968, año en que estrenó *Las fuerzas vivas* como resultado de sus investigaciones en torno a la historia de la mímica en pueblos primitivos y orientales.

A partir de entonces su trayectoria fue en ascenso hasta 1974, cuando fundara su compañía Theater Frederik en Bruselas, trasladándola íntegra a España en 1977, donde presentó espectáculos como *Un hombre solo* en el Teatro Arlequín de Madrid.

Discípulo de Étienne Decroux y de Marcel Marceau, Vanmelle encontró en el teatro sin palabras el mejor medio para reencontrarse con la naturaleza —también era pintor—, pues afirmaba, era en el silencio donde todo empezaba a vivir:

El olor de las plantas empezaba a penetrar a cada momento más fuerte en mí. El agua se transformaba y podía ver a todos los animales y peces del fondo. Conejos, mariposas, pájaros, todos se acercaban a mi lado sin miedo, y yo pequeño e insignificante estaba formando parte de todo aquello. Una sola palabra y todo ese paraíso habría desaparecido.⁸⁴

⁸⁴ “El mimo Frederik Vanmelle se presenta en El Galeón”. *El Sol de México*, 8 de octubre de 1978.

Llevó este principio a la pantomima convencido de que ésta se significaba por ser una forma nueva de crear ambientes, evocar imágenes fantásticas y sugerir una variedad de lecturas, tantas, como espectadores había en la sala.

Su trabajo en general, se erigía como interdisciplinario, toda vez que conjuntaba las artes plásticas, la música y la participación del público, como elementos indispensables para la representación, echando mano de elementos del Teatro negro y recursos como máscaras y muñecos.

A partir de la consideración de que el teatro de la época estaba contaminado por el abuso de la palabras, se declaró ferviente guerrero en la lucha por: “rescatar el mundo del silencio” y apelar al cuerpo como medio de comunicación: “En el teatro el cuerpo es el instrumento que puede sugerir espacio, tiempo, tensiones, guerra o paz, luz y oscuridad.”⁸⁵

Beauty fool era su espectáculo más reciente, estrenado en Bruselas en 1978, se había presentado en el IV Festival Mundial de Teatro de las Naciones realizado en Caracas, Venezuela, este mismo año, previo a su arribo a México.

La obra estaba estructurada en dos partes, la primera integrada por los cuadros: Obertura, La naturaleza se despierta, Espacio, La vaca, Club de vacaciones y *Tour de force*. La segunda parte comprendió los siguientes: Esculturas o papel, Metamorfosis, El monstruo rojo, Laberinto y Las chismosas.

A lo largo de la representación —recuerda Luis Torner—, el artista belga y su reparto: “hicieron gala de un virtuosismo extraordinario. Nos enseñó cómo, a través de la expresión corporal, era posible transformarse en distintos personajes a través de la mirada y del rostro, que trascendían y permitían ver los verdaderos sentimientos, sin necesidad de palabras”.⁸⁶

La presencia de Vanmelle resultó estimulante para los miembros del CET y enriqueció las propuestas escénicas, toda vez que echaron mano de lo aprendido para ponerlo en práctica en montajes posteriores, como sucedió con *La isla del tesoro* dirigida por Torner.

Por lo que hace al artista, éste encontró en nuestro país un campo fértil para impartir sus conocimientos, de tal manera que, a partir de ese momento se instaló en México de manera definitiva hasta su fallecimiento, a raíz del sismo de 1985 (junto con varios miembros de su compañía), en su

⁸⁵ *Ídem.*

⁸⁶ Luis Torner. Entrevista personal.

departamento de la calle de Bruselas en la colonia Juárez, mismo lugar en que falleciera su vecino el compositor Rockdrigo.

Su escuela continuó a través de la compañía que adoptó su nombre, Compañía Teatro Frederick, dirigida por su otrora discípula y asistente Lourdes Sánchez Bacarlet, así como otras agrupaciones derivadas de su seno, como la Compañía de Teatro y Títeres Vestalis, fundada por Luz Angélica Colín; Mimus Circus Tarugua de Alejandro Keys; e Imaginerías dirigida por Humberto Ibarra.

Por lo que hace a las obras del CET propiamente, dos semanas después, y sumándose a la tradición de la presentación de “los Tenorios”, del 1 al 12 de noviembre, Jaime Meza dirigió la sátira política de Manuel Galich, *Mister Tenorio*.

Respecto de la programación infantil, el cinco de noviembre se estrenó *Juan Salvador Gaviota*, espectáculo escrito por Esteban Cruz inspirado en la novela original de Richard Bach dirigida por César Pérez Soto; y a partir del 17 de noviembre se programó, en funciones regulares (de martes a viernes a las 20:30 horas, sábados a las 19:00 y domingos a las 18:00 horas) *Moebius*, adaptación del venezolano José Ignacio Cabrujas a su novela *Fiesole*, cuya dirección estuvo a cargo de Marcelo Segberg.

Mister Tenorio

Con una gran trayectoria como dramaturgo, iniciada en 1932 (*Un percance en el brasier*, *Mi hijo el bachiller*) Manuel Galich, ensayista e historiador guatemalteco, se había posicionado como una de las grandes figuras del teatro latinoamericano; además, dedicó gran parte de su vida a difundir el arte escénico del continente, principalmente a través de la revista *Conjunto*, órgano de divulgación del Departamento de Teatro de Casa de las Américas de Cuba, país en el que se había radicado luego de una estancia en Argentina en calidad de refugiado político.

En su obra dramática, los estudiosos reconocen innovaciones que van desde propuestas conceptuales, hasta la temática que comprende un amplio espectro, pues lo mismo rescata los mitos y leyendas prehispánicos, que aborda los temas de injusticia social. Esto último muy vinculado a su posición política, luego de que, habiendo sido ministro de Educación y

de Relaciones exteriores (1944-1954) en diferentes administraciones, tuviera que abandonar Guatemala ante la imposición del gobierno de Castillo Armas por parte de Estados Unidos.

Desde sus primeras obras, Manuel Galich empleó la sátira como el género por excelencia para plantear sus ideas políticas en obras como *Papá Natas* (1938) y *Operación Perico* (1942), las cuales versan sobre Jorge Ubico, presidente de Guatemala durante catorce años (1931-1944) y cuya gestión se caracterizara por la persecución de sus enemigos políticos o los considerados “comunistas”, quienes eran encarcelados, fusilados o sujetos a la ley fuga.

Escrita en 1976 con el título de *Mr. John Tenor y Yo*, la obra, calificada por el mismo Galich como: “una especie de síntesis festiva y teatral de nuestra historia moderna”,⁸⁷ retoma la anécdota de *Don Juan Tenorio* conservando la anécdota y la métrica, pero parodiando la política mundial entonces vigente.

En el programa de mano de la obra se incluye un texto firmado por el mismo Galich, en donde explica los motivos por los que escribió *Mr. John Tenor y Yo*:

En 1976 se cumplió el segundo centenario de la proclamación de la independencia de los después Estados Unidos del Norte y el Sesquicentenario del Congreso de Panamá, convocado por Bolívar y fracasado en parte, por obra de la política exterior norteamericana.

[...] Descubrí que era teatralmente posible convertir en una gran metáfora o fábula política, el melodrama romántico y de capa y espada de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Los componentes éticos de Tenorio, Mejía, la Celestina, Brígida y Marcos Ciutti son asombrosamente similares a los del imperialismo yanqui, del fascismo de la OEA y de la CIA, trasladados y magnificados desde la picaresca sevillana del siglo XVI, al escenario continental y mundial de nuestro tiempo.⁸⁸

Acorde con la propuesta de sátira, agrega:

[...] Los personajes de mi pieza reconocen como “modelos” a algunas figuras de la historia real. Pero no por ello pretenden reencarnar esas figuras, ni caricaturi-

⁸⁷ Programa de mano de la obra.

⁸⁸ *Ídem*.

zarlas, ni nada de eso. Son puras alegorías, abstracciones, arquetipos, “Realismo mágico”, como se dice hoy, si se quiere.⁸⁹

Fue justamente la propuesta del autor y la temática, lo que impelió a Jaime Meza a llevarla al escenario, pues representaba la oportunidad de montar una versión muy distinta del Juan Tenorio tradicional, al tiempo que coincidía con Galich en su protesta de que el ser humano se definiera —por parte de quienes detentaban el poder: “desde el punto de vista financiero, comercial y de dominio”.⁹⁰

Inédita por entonces, la obra llegó a sus manos directamente de Galich y gracias a la intermediación del poeta guatemalteco Raúl González, amigo cercano del dramaturgo y suegro de Meza.

Sin omitir personajes y respetando el lenguaje en verso, Meza ubicó la obra en las décadas de los años 30 y 40, por lo que el vestuario fue primordial, de ahí que invirtiera la mayoría de su presupuesto en él. La escenografía fue más bien escueta, toda vez que se centró en una cama tipo corazón desde la que Fuensanta Zertuche, en el personaje de Miss Europa, denuncia las malas intenciones de la CIA.

A la función de estreno (1° de noviembre) asistió Manuel Galich en compañía de José Solé. A decir de Meza, el dramaturgo expresó su beneplácito por la puesta. “Le gustó, pero no me dijo que era ‘sensacional’.”⁹¹

Juan Salvador Gaviota

El espectáculo teatral de Esteban Cruz, *Juan Salvador Gaviota*, basado en la novela homónima de Richard Bach, con dirección de César Pérez Soto se estrenó el domingo 5 de noviembre de 1978.

La idea de este montaje había surgido dos años antes, cuando Esteban Cruz se avocó a adaptar la obra y desde hacía dos meses venía ensayándose a manera de taller con los actores.

⁸⁹ *Ídem.*

⁹⁰ Jaime Meza. Entrevista personal.

⁹¹ *Ídem.*

A decir de Pérez Soto, la elección de la obra se correspondía con su preocupación por impulsar el teatro dirigido al público infantil y adolescente, a partir de la consideración de que: “Las hadas, reyes [y] príncipes son símbolos sociales anticuados; en estos tiempos se hace indispensable crear otras simbologías más acordes con la realidad y las vivencias cotidianas. Transmitimos un mensaje simple, sencillo, de acuerdo con las leyes naturales.”⁹²

Para transmitir el mensaje filosófico de la obra, que consistía en: “mostrar la indiferencia familiar, el rechazo social, que en realidad se manifiesta como un canto a la libertad en el cual todos deseamos participar para contribuir al desarrollo de nuestra comunidad, país o el mismo universo”,⁹³ Pérez Soto recurrió a efectos de iluminación —destacándose el trabajo de Jesús Cabello—, y al uso de transparencias y cámara oscura.

Asimismo, como innovación, utilizó marionetas de Java para representar al conjunto de gaviotas. Estas marionetas —movidas por los actores ubicados detrás de una pantalla— proyectaban su sombra y se movían al ritmo, no de la música tradicional de Bali o de Java, sino al de Astor Piazzola y Neil Diamond (esta última la original escrita para la fallida versión cinematográfica de la novela realizada en 1973), en tanto que los actores interpretaban las canciones escritas por Carlos Valero exclusivamente para este espectáculo.

En apego a la política establecida en el taller de rotación, en la que todos los actores ensayaban todos los papeles para su eventual interpretación, en el programa de mano se consignaron los nombres de toda la compañía en orden alfabético. Sin embargo, en la práctica, esta sustitución o rotación no ocurrió jamás, toda vez que durante la temporada se mantuvieron los papeles principales asignados desde el principio de la siguiente manera:

Jacqueline Alicia	Juan Salvador Gaviota
Juan Pablo de los Santos	Rafael, el instructor exiliado que enseñó a volar a Juan Salvador Gaviota
Angie Andrade	Mamá gaviota
Carlos Valero	Chang, la gaviota mayor
El resto del reparto consignado representó a las gaviotas	

⁹² “Nuevos planes en un Centro Teatral del INBA”. *Excélsior*, 20 de diciembre de 1978.

⁹³ “La obra *Juan Salvador Gaviota* este fin de semana en El Galeón”. *Unomásuno*, 6 de enero de 1979.

En esta ocasión, la escenografía y el vestuario, diseñados también por Pérez Soto, no fueron monumentales. El director optó por un espacio prácticamente vacío (para resaltar los efectos de iluminación) y por un vestuario sencillo en el que predominó el color azul.

Esta primera temporada fue relativamente breve (se presentó en funciones de fin de semana a las 12 y 17 horas), pues el grupo hizo una pausa para participar en el Festival Nacional de Teatro'78, que se llevó a cabo del 16 al 30 de noviembre en el Teatro Experimental de Jalisco, en Guadalajara, y en cuyo marco se presentó el 17 de noviembre.

La recepción de la obra en este festival fue positiva por parte de la crítica y del público jaliscienses, de tal manera que en la nota publicada en *El Diario de Guadalajara*, firmada por Edgard, se asienta lo siguiente:

Este grupo que forma la compañía piloto del Centro de Experimentación Teatral del INBA, posee un teatro ágil, sin complicaciones y muy dirigible a cualesquier estrato cultural; para ellos los "Divos" quedaron atrás, su única estrella sobre las tablas es la obra misma que representan; intelectos jóvenes, de obvia dinámica, con mil ideas positivas en aras de crear una escuela en donde la regla principal sea la hermandad escénica, que unidas con el talento propio de cada ejecutante, crean una atrayente atmósfera que deja clara huella en los que espectamos.⁹⁴

Es de llamar la atención que tanto en esta nota como en toda la publicidad relativa al festival, se presentara al grupo como *compañía piloto* del Centro de Experimentación Teatral del INBA sin revestir este carácter oficialmente en sus presentaciones en el Distrito Federal, pues no sería sino hasta marzo de 1980 cuando se definiera como tal.

Asimismo, el Departamento de Bellas Artes del estado extendió una invitación al grupo para que se presentara con la misma obra durante una semana en febrero del año siguiente, pero debido a su éxito en la ciudad de México la presentación se programó hasta el mes de agosto del mismo año.

De nueva cuenta, la obra llamó la atención favorable de la crítica, de tal manera que la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro la consideró, junto con *¿Alguien dijo dragón?* como candidatas a obtener el premio Gachita

⁹⁴ Edgard. "Hablemos de arte". *El Diario de Guadalajara*, 19 de noviembre, 1978.

Amador para la Mejor Obra de Teatro Infantil, recayendo el reconocimiento en esta última.

Por su parte, Malkah Rabell al hacer un recuento sobre los dramaturgos de 1978, destacaba: “un fenómeno interesante la aparición de una auténtica ola de dramaturgos nacionales” e incluía la adaptación de Esteban Cruz de *Juan Salvador Gaviota*.⁹⁵

Luego del periodo decembrino, la obra continuó con el éxito de público que tuvo el año anterior, suspendiendo nuevamente la temporada entre marzo y mayo de 1979 —debido a la presentación de conjuntos internacionales—, para reiniciarla a partir del 8 de junio.

Un mes después, esto es el 8 de julio, la puesta en escena de *Juan Salvador Gaviota* cumplió las cien representaciones. La develación de la placa estuvo a cargo de Luis Gimeno, entonces coordinador de la Compañía Nacional de Teatro y Enrique Lizalde, en aquel año Secretario General del Sindicato de Actores Independientes (SAI), para cerrar su temporada definitivamente, luego de su presentación el 18 y 19 de agosto en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco.

Moebius

Con el título original de *Fiésole*, era la sexta obra de teatro escrita por José Ignacio Cabrujas, quien tras haber incursionado en calidad de actor en el Teatro Universitario Venezolano dirigido por Nicolás Curiel, centró su trabajo en la dramaturgia, a partir de 1959, cuando estrenó su primera pieza *Juan Francisco de León*, a la que siguieron *El extraño viaje de Simón el Malo*, *Tradicional hospitalidad*, *En nombre del Rey* y *Días de poder*.⁹⁶

Fuertemente influenciado por la lectura de las obras de Brecht, Cabrujas hizo suyos los planteamientos del artista alemán para abordar sus preocupaciones personales, artísticas y sociales, mismas que reflejó en sus primeras

⁹⁵ Malkah Rabell. “Los dramaturgos nacionales en 1978”. *Decenio de teatro 1975-1985*. México, *El Día*, 1986. p. 90.

⁹⁶ A decir de Luis Chesney, la primera, aunque prácticamente desconocida habría sido *Los Insurgentes* escrita en 1956. En “El teatro de José Ignacio Cabrujas”. Revista *Teatro en línea*, 10 de enero de 2009.

obras, en las que mostraba las contradicciones sociales de su país y a las que imprimía un carácter didáctico.

Fiésolle, según Chesney, corresponde a un periodo de transición que marcaría su deslinde de Brecht para volver la vista a la realidad política, social y cultural venezolana. Sin ser una de las obras más conocidas del dramaturgo, guionista de cine y escritor de telenovelas (que, a decir de los estudiosos, alcanzaría su madurez en el arte dramático con sus obras *Profundo* 1971, *Acto cultural* 1976 y *El día que me quieras* 1979, correspondientes a un tercer periodo), la obra aborda una de las preocupaciones primordiales de Cabrujas: la necesidad de conocer el pasado, para comprender el presente.

Si bien *Fiésolle* está basada en una experiencia personal de Cabrujas (cuando por razones ideológicas y políticas fue encarcelado durante una semana junto con un amigo suyo, director de teatro), su propuesta dramática se acerca al teatro del absurdo, particularmente a *Esperando a Godot*. Luis Chesney observó:

...la situación dramática es irritante, similar a que alguien espere algo que nunca vendrá, en este caso se preguntaría por qué el personaje Uno y El otro están allí, a la vez que se presenta un acontecimiento humano cruel, que podría calificarse como una situación límite del ser humano. El tema de la incomunicación está presente y pareciera sustituir a su usual discurso político. Es un drama no lineal, en contraste con sus obras anteriores, de situaciones.⁹⁷

Dos fueron las razones por las que Marcelo Segberg eligió la obra para montarla en una versión libre de su autoría: la primera, por su carácter de denuncia con el objetivo de “hacer reflexionar al público acerca de la represión que se hace en la persona de los intelectuales latinoamericanos por parte de los detentores del poder”;⁹⁸ y la segunda, porque el dramaturgo utiliza la mímica como recurso de comunicación entre los personajes, lo cual correspondía con la dirección a la que Segberg había orientado su trabajo en el escenario.

Si en la obra de Cabrujas, *Fiésolle* es el nombre de la prisión a la que son consignados los dos personajes (Uno y El otro), en la propuesta de Segberg

⁹⁷ Luis Chesney. *Op. Cit.*

⁹⁸ Marcelo Segberg. *Cine Mundial*, 13 de noviembre de 1978.

ésta toma el nombre de Moebius, aunque conserva el perfil de ser un lugar de: “confinación para reos políticos acusados de disolución social”.⁹⁹

En este sentido, la propuesta de Segberg se basó en el rompimiento de los modos tradicionales de montar obras de teatro (esto con el objetivo de “invertir los planos geométricos mentales a que está acostumbrado [el público]”) optando por una puesta “aérea”, dado que sus actores nunca pisan el suelo.

Asimismo, y con el objetivo de demostrar que: “con el paso del tiempo, la situación que denuncia la obra prevalecerá”, el director ubica la acción en una estación espacial próxima a la luna, imprimiéndole un carácter de ciencia ficción.

Para lograr su propuesta, el director recurrió al empleo de estructuras y trapecios para significar la impresión de ser prisioneros y se apoyó en la escenografía diseñada por César Pérez Soto, responsable también de la iluminación y del vestuario.

Respecto de ésta, el mismo Pérez Soto describe su propuesta de la siguiente manera:

[Dividí] la representación en cuatro *sets* o módulos, con características independientes en cada uno de ellos. El primero, una estructura cercana al rectángulo, supuestamente es una estación o subestación espacial que se encuentra averiada, que a lo largo de la obra es separada.

...En el segundo módulo hay un puente de tráfico que sirve de corredor espacial, para el cual se ha diseñado una figura caprichosa. En el tercero, se encuentra el triángulo de Moebius, que es en realidad una ilusión óptica, representa una especie de ojo mirador y que tiene la flexibilidad de ser identificado por el público, de acuerdo con sus propias creencias y criterios...

El cuarto set, está basado en la banda de Moebius y se trata de un engaño visual que falsea la realidad, aunque en el espacio se trata de un lugar de descanso donde confluyen una serie de elementos que están en el universo.¹⁰⁰

⁹⁹ Marcelo Segberg. Presentación en el programa de mano de la obra.

¹⁰⁰ “Nuevo concepto de la escenografía de la obra teatral *Moebius*”. *Rotativo*, 29 de noviembre de 1978.

Estos *sets* se correspondían con los tiempos señalados en la obra original, de tal manera que en un principio se ofrecía una especie de introducción en la que los personajes (a cargo de Carlos Chávez y Manuel D'Flon) hacen un planteamiento general de la obra en la cual ignoran el por qué están ahí.

En el segundo *set* (el corredor espacial) los personajes fingen ser cocineros que preparan un spaghetti imaginario empleando la mímica como recurso, aunque acompañados de ruidos ambientales como un sermón religioso a través de un altavoz. En el tercer *set*, el triángulo de Moebius, los personajes ya saben por qué están ahí; en tanto que en el cuarto, desarrollan una acción de evocación, citando los nombres de personajes ilustres, en una letanía que parece no tener fin, y que es justamente, el corolario en el que se intensifica lo absurdo.

En aras de establecer un vínculo con lo real, Pérez Soto recurrió a implementos reconocibles, como una cama y un lavabo, para acentuar la impresión de estar en una prisión. Asimismo, en relación con el vestuario, éste consistió en trajes pesados que incluyeron lámparas, taladros, escafandras, cascos y tanques de oxígeno con un peso aproximado de treinta kilos que, contrario a la afirmación de Pérez Soto, en el sentido de que no impedían el movimiento y desplazamiento de los actores, para el reportero del periódico *Esto* se tradujo en un “movimiento dificultoso”.¹⁰¹

Con él coincidió Elizabeth Vargas, de *El Sol de México*, aunque calificara a la obra como “un espectáculo fuera de lo común e interesante”.¹⁰²

Como parte de su propuesta, Segberg recurrió a un cambio constante de iluminación acorde con la música original de Sergio Delgado, así como al empleo de los diálogos grabados que los actores debían hacer coincidir con ademanes.

Esta puesta en escena dio oportunidad a Luis Torner, en su calidad de Director del CET, para reafirmar el objetivo de creación del centro: “Expresar inquietudes, desarrollar la creatividad, explorar diversos caminos de la representación escénica y tomar conciencia de los objetivos y la manera de llevarlos a cabo”.¹⁰³

¹⁰¹ A. Camarena. “¿A quién tratan de apantallar?”. *Esto*, 26 de noviembre de 1978.

¹⁰² Elizabeth Vargas. “Experimentación que resulta interesante”. *El sol de México*, 27 de noviembre de 1978.

¹⁰³ *Ídem*.

Con esta obra el CET cerró sus actividades correspondientes a 1978 en medio de la controversia, pues mientras David Villalpando denunciaba a la prensa su inconformidad en torno al funcionamiento del centro, el criterio para la selección de los grupos y sus directores, así como la largueza de los ensayos contra la brevedad de las temporadas, César Pérez Soto anunciaba la asignación de tres millones de pesos, mismos que serían destinados a la producción de obras de investigación colectiva.¹⁰⁴

1979 inició bien para el CET, pues al hacer el tradicional balance de las actividades teatrales del año anterior, la mayoría de los críticos lo incluyó entre las instancias del INBA, al lado de la Compañía Nacional de Teatro, el Departamento de Teatro Educativo y del Centro de Teatro Infantil.

La trascendencia de este hecho se dio de manera natural, toda vez que de los sesenta montajes del Instituto, dieciocho correspondían al CET, lo que representaba aproximadamente el treinta por ciento del total, frente a los seis estrenos de la Compañía Nacional de Teatro —guardadas las debidas proporciones.

Luego del periodo vacacional decembrino, y como obsequio del Día de Reyes para los niños, se repuso *Juan Salvador Gaviota*, al tiempo que, al contar con un presupuesto relativamente cómodo —y lo mejor, seguro—, el proyecto del centro era sujeto de una nueva reestructuración, por lo que amplió sus actividades de esta manera:

1. Impartición de talleres.
2. Promoción y realización de sus propias producciones.
3. Programación de obras todos los días, incluyendo los fines de semana.
4. Invitaciones a directores de escena externos.
5. Presentación de espectáculos internacionales de alto nivel experimental.
6. Promoción permanente de giras por el interior de la República en coordinación con otras instancias del INBA.
7. Realización de investigaciones de campo con informantes y figuras del teatro indígena viviente del país.

¹⁰⁴ “Nuevos planes en un Centro teatral del INBA”. *Excélsior*, 20 de diciembre de 1978.

8. Organización de ciclos de conferencias y seminarios teórico-prácticos con personalidades de las artes escénicas, tanto de México como del extranjero.¹⁰⁵

Respecto de la primera, y con miras a convertir al Galeón más que en un foro de presentación permanente y rescatar su carácter experimental, a partir del 20 de febrero se inició el primero de los cuatro talleres programados a lo largo del año. Se trataba del taller de Expresión Corporal impartido por Luis Torner.

Por otra parte, el mismo Torner anunció el compromiso del centro para realizar tres montajes que, tentativamente, estarían a cargo de Julio Castillo, José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola. Para entonces, se suponía que Castillo realizaría un trabajo experimental con base en su versión a *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y que tendría actores invitados, aunque la mayoría del elenco estaría integrado por elementos del CET.

Estos proyectos, así como el estreno de la obra *Vida y muerte de un mamífero racional* que sería dirigido por Macrofilio Almíclar se cancelaron, ante la visita a México —invitado por el CET— de Tadeusz Kantor y su grupo Cricot-2 de Polonia, que se presentó en el Teatro El Galeón del 2 al 9 de marzo con su puesta en escena *La clase muerta*.

Tadeusz Kantor

Para entonces, el artista polaco y su grupo Cricot-2 gozaban de gran prestigio internacional, a raíz de la gira realizada en la República Federal Alemana en 1966 con *La pequeña mansión* de I. Witkiewicz, a la que siguió el Premio Roma en el Festival de Arte Contemporáneo en 1969 con *La gallina de agua* (o *acuática*), del mismo autor.

La clase muerta en particular, se había estrenado el 15 de noviembre de 1975 en la Galería Krzysztofory de Cracovia, Polonia, y con ella el grupo estaba realizando una gira por varios países del mundo participando en Festivales como los de Edimburgo, Shirac y Essen, así como en el de Nancy de 1977, alzándose como ganadora del certamen. En América Latina había participado en el Festival Teatro de las Naciones realizado en Venezuela en 1978.

¹⁰⁵ Tríptico de presentación, 1982.

Al igual que con Peter Brook, fue el Departamento de Teatro del INBA, la instancia responsable de emitir el boletín de prensa respectivo; de ahí que no sorprenda la reproducción casi exacta de la información en la prensa.

“Muestra del arte escénico de vanguardia en su país”, “considerado el director teatral más importante de Polonia”, “una verdadera experiencia de teatro de vanguardia europeo”. Estos fueron algunos de los calificativos que suscitó el anuncio de la presentación de Kantor en México.¹⁰⁶

Sin embargo, a diferencia de Brook, esta vez no hubo discurso por parte de las autoridades del INBA, acaso porque dieran por sentado que el público ya entendía la política teatral trazada en el CET. Lo que sí se dio fue una conferencia de prensa realizada en las instalaciones de la Dirección General del INBA, ubicada entonces en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes, en la que el artista tuvo oportunidad de interactuar con los representantes de la prensa expresando sus puntos de vista en torno a su concepción sobre el teatro.

Entre estos, destacaron: el deslinde respecto de la vanguardia “oficial e institucionalizada”, su desinterés por “hacer escuela”, el rechazo al “profesionalismo” que consideraba como un “cáncer mundial” entre los artistas, que sólo piensan en la compensación económica y la férrea defensa de la autonomía de su grupo al no depender de ninguna instancia ni oficial ni privada.

En entrevista concedida a Fernando de Ita, el mismo Kantor ubicó el montaje de *La clase muerta* en el ciclo “Teatro de la muerte”, inaugurándolo de hecho con ésta, al que veía como una ruptura decisiva con sus etapas anteriores y en el que se inscribirán las posteriores *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas*.¹⁰⁷

La propuesta del “Teatro de la muerte” radicaba en la concepción del ser humano como receptáculo de la memoria, en la que los recuerdos redundan en sus huellas y profundizan en una utilidad que va más allá de lo funcional, para convertirse en el atributo de un muerto, en un resto del pasado que arranca los recuerdos.

Ante la idea de la muerte como detonadora de una de las emociones más fuertes para el ser humano, pero que al mismo tiempo nos hace conscientes

¹⁰⁶ *Unomásuno*, *Novedades* y *El Heraldo de México*, 15, 18 y 28 de febrero de 1982, respectivamente.

¹⁰⁷ Fernando de Ita. “El profesionalismo, cáncer mundial entre los artistas; Picasso y Sara Bernhardt no lo fueron”. *Unomásuno*, 28 de febrero de 1979.

de nuestra propia vida, y las estrategias de la conciencia por ocultar esta relación inevitable, Kantor recurrió a ella como recurso para que el teatro volviera a conmocionar. En este sentido, la memoria actúa como una especie de túnel en el que el vínculo vida —muerte se muestra indisoluble.

La clase muerta

Inscrita en lo que Kantor llamaba “Teatro autónomo”, esto es: “un teatro que no reproduce la literatura y que no intenta ni interpretarla ni adaptarla al teatro, sino un teatro que posee una existencia independiente”,¹⁰⁸ *La clase muerta*, de la autoría de Kantor, estaba basada en *Tumor cerebral* de Witkiewicz, dramaturgo en cuya obra el director había basado sus producciones anteriores y de quien se había declarado partícipe: “de su concepción del arte y del método de la destrucción como elemento artístico”.¹⁰⁹

En este sentido señaló: “Yo creo una realidad, una mezcla de diferentes realidades sin relación, ni lógica ni alógica, ni paralelo con el drama interpretado, creo campos de tensión capaces de fragmentar la estructura narrativa del drama. Lo hago en una atmósfera de shock y de escándalo”.¹¹⁰

El mismo Kantor redactó la sinopsis de la obra en los siguientes términos:

Un salón de clase:

Desde un rincón olvidado de nuestra memoria, se proyectan una cuantas filas de viejos pupitres... Libros disecados convertidos en polvo... En dos rincones se esconde el recuerdo de los antiguos castigos, como modelos geométricos trazados con tiza en la pizarra... El baño de la escuela, donde por primera vez se experimentó el sabor de la libertad... Los alumnos viejos, decrépitos, al borde de la tumba y los ausentes... Levantan sus manos haciendo el gesto que todos conocen, y así permanecen... como si estuvieran preguntando algo, para algo, final... salen... el salón de clase se va vaciando... y de repente todos regresan... empieza el último juego de la ilusión... La gran entrada de los actores... Todos

¹⁰⁸ María Idalia. “Tadeusz Kantor estrena aquí su espectáculo teatral”. *Excelsior*, 28 de febrero de 1979.

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ *Ídem.*

cargan con pequeños niños, como pequeños cadáveres... algunos, inertes, se ladean, aferrándose con un movimiento desesperado, colgándose, arrastrándose como si fueran remordimientos de conciencia, enroscándose a los pies de los actores, como si se arrastraran sobre esos especímenes metamorfoseados... criaturas humanas desvergonzadas exhiben los secretos de su pasado... con las excrescencias de su propia infancia.¹¹¹

Los comentarios emitidos sobre la puesta en escena permiten asentar que ésta se correspondió cabalmente con la sinopsis. Destacan las palabras de Fernando de Ita, Fernando G. Mora, el crítico de *Siempre..!* y los testimonios de Luis Torner y Joaquín Zavala.

El espectáculo generó expectativas desde el principio, puesto que al entrar, los espectadores se encontraban con los actores estáticos sentados en unos pupitres y a Kantor deambulando entre ellos invitando a los espectadores a sentarse cerca de la clase. “Se ponía a ver a la gente que entraba y sin decir una palabra iba sentando a cada uno de los que entraban donde él quería. Tenía total control de su espectáculo.”¹¹²

La escenografía consistía en “cinco o seis filas de pupitres y un pequeño cubículo con una taza de excusado, de WC, más una pila de libros que remarcaban la decrepitud de los personajes” —escribe Fernando G. Mora— correspondiéndose con la consideración de Kantor de que ésta era innecesaria. Denominándola “imagen visual”, señaló que las seis bancas o pupitres de la escuela formaban parte fundamental del espectáculo sólo en la medida en que significaban gracias al trabajo de los actores.¹¹³

En este marco —y una vez que el público estaba acomodado— los actores, hasta entonces estáticos, empezaban a moverse al compás de un vibrante vals vienés. Uno a uno salían del escenario para regresar: “al son de un vals de melancolía profunda” —según el crítico de *Siempre..!*— y acompañados por un muñeco que representaba su infancia “vestidos igual que ellos” —recuerda Torner—, como símbolo de que la muerte comienza desde el momento en que se nace.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Luis Torner. Entrevista personal.

¹¹³ “Cricot 2”. *Siempre..!*, 14 de marzo de 1979.

Del vestuario de los actores, Fernando G. Mora escribió: “está acorde con lo lúgubre de los personajes y el maquillaje a tono con lo desolador del tema”.¹¹⁴ Sobre este último abunda el crítico de *Siempre..!*: [aspecto] cada-vérico, la faz terrosa, la pupila de piedra”.¹¹⁵

Un aspecto que llamó la atención y suscitó comentarios encontrados fue la presencia de Kantor en el escenario durante toda la representación, cuya función —explicó el director— tenía como finalidad “que la representación no caiga en el común denominador de la tradicional escuela teatral que acostumbre imitar la vida”.¹¹⁶

Al respecto abundó: “[el papel que juega su presencia dentro de la obra] es el de romper la ficción, la ilusión artística. Yo estoy dentro del foro, pero mi nivel es el de espectador. Soy un intruso que obliga a los actores a no ser personajes, sino gentes. Soy un testigo de la realidad”.¹¹⁷

En otros términos, la presencia de Kantor en el escenario actuaba como puente para romper con la barrera que separaba la realidad de la ficción, lo vivo de lo muerto; transitando de unos a otros extremos con la mayor libertad, al mismo tiempo que marcaba el ritmo de la puesta, como lo señala por ejemplo, Joaquín Zavala al recordar cómo cada vez que un avión pasaba encima del Teatro El Galeón, Kantor detenía la obra y una vez restaurado el silencio le daba continuación.¹¹⁸

No obstante la confianza de Kantor de que su obra podría ser bien comprendida por el público mexicano, dada su estrecha relación con la muerte, ésta resultó más que confusa para algunos de los asistentes, quienes no lograron sumergirse en la trama debido a que se trataba de un teatro de símbolos (crítico de *Siempre..!*); a la imposibilidad de aprehenderla debido a la ignorancia del idioma (Luis Torner); y a que: “constituía un juego intelectual que no es nada fácil de comprender (Kantor). Sin embargo, hubo otros asistentes que lograron remontar todos los obstáculos y comprender la obra básicamente a través de las actuaciones, como lo señala Zavala.

¹¹⁴ Fernando G. Mora. “*La clase muerta*”. *Diario de la tarde*, 20 de marzo de 1979.

¹¹⁵ “Cricot 2”. *Siempre..!*, 14 de marzo de 1979.

¹¹⁶ “El único atractivo en el teatro debe ser el actor: Tadeusz Kantor”. *El Universal*, 1 de marzo de 1979.

¹¹⁷ Fernando de Ita. *Op. Cit.*

¹¹⁸ Joaquín Zavala. Entrevista personal.

Esto tuvo como resultado dos posiciones opuestas respecto de la presentación de Kantor. Por un lado, Saúl Serrano la consideró como un detonador que: “nos enfrenta a nuestra propia limitación experimental e imaginativa”, la cual obligaba a la comparación de los procesos artísticos de los actores polacos y ponía de manifiesto la necesidad de que el espectador accediera a experiencias e interpretaciones diferentes que ampliaran su campo de conocimiento.¹¹⁹

Por el otro lado, Maruxa Vilalta señaló que Cricot 2 carecía del talento y la misticidad de Grotowski y criticó “el efectismo” de Kantor, cuyo trabajo —consideró— nunca debería de notarse, agregándole los calificativos de “snobista” y “pedante”.

Luego de señalar que en México “ya no andamos ni con plumajes ni — como diría Miguel Guardia— con tontejuelas” defendió al público mexicano al asentar que éste no sólo conocía de vanguardias, sino que —la hemos hecho—, de ahí que en su nota incluyera lo siguiente, dirigido al grupo:

Los aplaudimos por profesionales, pero como profesionales también les sugerimos que esos efectismos, esos trucos de cara al público y para el público y para ver cómo el público reacciona deben eliminarse del espectáculo. No son dignos de ustedes ni de cualquier vanguardia que se respete. Y ahora ya hay en México, como en todo el mundo, público de teatro conocedores que pueden hacerles ver esto.¹²⁰

La función programada para el sábado 10 de marzo fue cancelada sin que mediara explicación, pero en un evento de última hora, Kantor ofreció una charla en el Foro Teatral Contemporáneo. El director regresaría poco después a nuestro país para participar en el VIII Festival Cervantino y nuevamente se presentaría en El Galeón en 1982, con *Wielopole-Wielopole*.

No obstante los comentarios controvertidos, que iban desde la consideración de Kantor como esquizofrénico (licenciado del Valle, funcionario del INBA), paranoico (Magdalena Saldaña, crítica de *Excélsior*) o “hablando como si estuviera solo y haciendo constantes ademanes” (crítico de *El Universal*), logró llamar la atención de la crítica especializada, que le otorgó el premio a la Mejor Compañía del Extranjero de 1979.

¹¹⁹ Saúl Serrano Guerrero. *La clase muerta. Ovociones*, 13 de marzo de 1979.

¹²⁰ Maruxa Vilalta. “Morir sin efectismos”. *Excélsior*, 7 de marzo de 1979.

Después de Kantor

Es probable que la visita de Kantor haya impulsado a Luis Torner a implementar algunos cambios en el funcionamiento del CET, pues pocos días después, en una entrevista concedida a Guillermo Zavala Fraga, anunció la creación de una Compañía de Teatro Experimental permanente y con elenco estable por considerar que:

Los grandes fenómenos de expresión teatral, que han trascendido internacionalmente, han sido ejecutados por compañías que han experimentado en forma permanente con un mismo número de gente, técnicas, intentos, que les han dado un standard de trabajo, que a nosotros nos causa gran admiración.¹²¹

Torner aprovechó la ocasión para explicitar lo que para él significaba el término experimentación, como opuesto al teatro de aficionados y al teatro de agresión al público (según él, como el de Alexandro Jodorowski).

Ambas modalidades no son sinónimos de teatro experimental, pues la experimentación teatral es un hecho selectivo, cuando tiene medios para tratar de especializar ciertos aspectos de su técnica escénica... El taller de experimentación teatral debe ser lo que el gimnasio es para el boxeador... porque si pierde la afinación muscular y nerviosa va a deteriorar su técnica. Eso nos pasa a los actores, fácilmente deterioramos nuestra técnica. Todos estos matices contempla la experimentación teatral.¹²²

Se planeaba que esta compañía estuviera integrada con veinte elementos de base más un núcleo de actores con “posibilidades de superación”, mismos que se inscribirían en los talleres, a fin de prepararlos para su integración a la compañía titular. Al frente de estos talleres —se pensaba— estarían Julio Castillo, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza y Salvador Garcini.

Mientras se intentaba llevar este proyecto a la práctica, en El Galeón se reanudó la presentación de obras. En esta ocasión, y con el objetivo de

¹²¹ Guillermo Zavala Fraga. “La Compañía Nacional de Teatro Experimental. Entrevista a Luis Torner”. *El Día*, 11 de abril de 1979.

¹²² *Ibid.*

presentar espectáculos internacionales, el mimo checoslovaco Milan Sladek ofreció su *Solo de pantomima*, al que siguió la impartición de un breve curso de esta expresión artística a los miembros del CET, del 15 al 19 de mayo.

Milan Sladek. Teatro de pantomimas de Colonia

Como extensión del Festival Internacional Cervantino, el Centro de Experimentación Teatral en colaboración con el Instituto Goethe, A. C. presentaron el Teatro de Pantomima de Milan Sladek, quien llevó al escenario *El solo de pantomima* en El Galeón, con tres funciones ofrecidas el 11, 12 y 13 de mayo a las 20:30 horas.

Para entonces, Milan Sladek se ubicaba entre los mimos de más prestigio y trayectoria en el mundo, misma que se remontaba hasta 1960, cuando estudiara en la sección de arte dramático de la Academia de las Artes en su natal Bratislava y participara en el Teatro D34 de Praga, dirigido por E. F. Burian.

Su éxito provenía a raíz de la fundación, en 1974, del Teatro Kefka, en Colonia, considerado entonces como “el único teatro de pantomima de Alemania y Europa occidental” y de su iniciativa de instituir el “Gaukler-festival” de pantomima.

Invitado por el Instituto Goethe, Milan Sladek se había presentado el año anterior en la ciudad de México, en el Teatro Jiménez Rueda, como parte de una gira por Latinoamérica, donde había dado a conocer su concepto sobre la pantomima que difería del de Marcel Marceau en el sentido de que ésta era más que el lenguaje artístico del cuerpo, de ahí que la enriqueciera con el uso de títeres, máscaras, la técnica del teatro negro y aún la palabra hablada.

Para su presentación en El Galeón, Sladek integró su programa *El solo de pantomima* con nueve escenas. Un prólogo en el que hace rodar al mundo a sus pies acaso para representar el carácter universal de su arte, seguido de “Estás monstruyendo” número de corte infantil, en el que invitaba a los adultos a recuperar el niño “que llevan dentro” haciéndolos participar en la reconstrucción de la infancia.

“Ballena” era una representación de Jonás en el vientre de la ballena, en tanto que “Kekfa en una fiesta” recreaba una fiesta en la que participaban otros miembros del grupo como Loraine von Behrens, Michael Fahlaurr, Alf Gaebel e Isidoro Fernández. En “Ícaro” rescataba la leyenda del personaje

que se acercó tanto al sol, que derritió la cera de sus alas y cayó al vacío. El último número fue “Kefka lee la Biblia”, de cuyo texto retoma tres episodios: Caín y Abel, Salomé y Sansón y Dalila.

La copiosa asistencia del público, que abarrotó el teatro, incluyendo los pasillos y escalones, dio cuenta del auge de la pantomima en México, mismo que databa desde la década de los años 60 y que se había puesto de manifiesto en algunos de los montajes del CET.

La presentación de Sladek significó para Carlos Valero

una oportunidad de conocer otro estilo de hacer pantomima, alejado de la sofisticación que le había impuesto Marcel Marceau y que fortaleció lo que se venía haciendo en esta materia en el CET, demostrando que todo el mundo puede comprender lo que a través de ella se expresa.¹²³

En esto coincidía con el mismo Sladek quien declaró: “Quiero subrayar que nosotros tenemos como finalidad difundir este género teatral a toda clase de público y no nada más a un auditorio seleccionado.”¹²⁴

Días después, en el rubro de grupos invitados, tocó el turno a los grupos venezolanos: Rajatabla, con la versión dramática de Hugo Carrillo a *Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, dirigida por Carlos Giménez (funciones del 17 al 20 de mayo); y Teatro Trac que presentó *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal, con dirección de Miguel Ponce (funciones del 24 al 27 de mayo).

En lo relativo al teatro infantil, *Juan Salvador Gaviota*, que había permanecido en cartelera desde su estreno el 5 de noviembre de 1978, cumplió las cien representaciones. El 8 de julio se develó la placa conmemorativa, a cargo de Luis Gimeno y Enrique Lizalde.

Sin que todavía se hubiese concretado la integración de la Compañía de Teatro Experimental, el CET continuó con su política de presentación de grupos, de tal suerte que el siguiente espectáculo promocionado fue el del grupo Imagen 4, que a partir del 4 y hasta el 15 de agosto presentó el espectáculo de creación colectiva *¿... Y Chaplin?*, homenaje teatral al gran Charlot, y que,

¹²³ Carlos Valero. Entrevista virtual.

¹²⁴ “La pantomima, arte que apela a los sentimientos humanos: Milan Sladek”. *Rotativo*, mayo, 1978.

a partir del 11 alternó funciones con *El lazarillo*, comedia musical basada en la novela picaresca homónima, con libreto de Óscar Liera y música de Alicia Urreta.

También, auspiciada por el CET, a principios de octubre, y luego de siete años de presentación en varios estados de la República y delegaciones políticas del Distrito Federal, se estrenó el espectáculo *La palabra canta*, con Sonia Furió, Antonio Medellín y Mario Ardila.

Se trataba de una recopilación de 42 poemas de 36 autores españoles y latinoamericanos que —a decir de su director Luis Vega— resumía la confusión por la que atravesaba el mundo, “en la que se nombra las cruentas luchas que varios países latinoamericanos escenifican en la búsqueda de su liberación de las dictaduras militares”.¹²⁵ Llama la atención que en este caso, se tratara de un evento promocionado por el CET que se presentaba en otro teatro que no era su sede: el Teatro El Granero.

El aspecto político al que hacía referencia este espectáculo, abrió la puerta para que, a partir del 23 de octubre, se presentara en El Galeón el grupo uruguayo El Galpón, en el XXX aniversario de su fundación.

A lo largo de seis días consecutivos, el conjunto —que había iniciado sus actividades el 2 de septiembre de 1949 y que se había exiliado en México desde 1976— ofreció un programa integrado por las siguientes obras: *Un hombre es un hombre*, *La agonía del difunto*, *Tres humoradas*, *Pluto*, *Prohibido Gardel* y *Pedro y el Capitán*.

Asimismo, se estaban preparando dos magnos proyectos cuyos resultados se mostrarían en el próximo año, pues cada uno implicaba al menos seis meses de trabajo de laboratorio. Se trataba, por una parte, de la representación del poema del siglo XII *La conferencia de los pájaros* y por la otra, de *La historia de la Conquista*.

El año 1980 se inició en México en medio de un panorama desolador, a la constante ola inflacionaria que provenía desde el año anterior, se sumó la entrada en vigencia del nuevo impuesto al valor agregado, lo que aunado a una severa crisis alimentaria obligaba a las autoridades a importar cantidades considerables de granos. La consecuencia fue la modificación de presupuestos asignados a las dependencias del gobierno, entre ellos —y

¹²⁵ “Hubo buen debut de La palabra canta”. *El Universal*, 3 de octubre, 1979.

principalmente— el de la Secretaría de Educación Pública, lo cual impactaba directamente las actividades artísticas y culturales programadas.

Respecto al teatro, éste no salió tan perjudicado, toda vez que, si bien en cuestión presupuestaria se privilegió a la Compañía Nacional de Teatro (a fin de mantener su ritmo de producción), no se suspendieron los apoyos a los grupos de teatro de provincia, ni a los programas de teatro escolar e infantil.

En lo que al CET se refería, si bien sufrió una importante disminución de su presupuesto, logró mantener algunos de sus programas gracias al apoyo del Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas).

La situación general hacía posible la continuación de los talleres iniciados el año anterior; sin embargo, y en cuanto a los montajes anunciados para su inminente estreno, la falta de presupuesto hacía imposible contar con actores profesionales, así que se convocó a estudiantes de las diferentes escuelas para que integraran el grupo artístico.

También, y sólo a principios de año, se anunció la suspensión del programa de invitación a grupos extranjeros para dedicarse de lleno a la investigación y experimentación escénicas en nuestro país.

Por lo pronto, se continuaba con la promoción de obras de grupos, que en algunos casos estaban a cargo de los directores fundadores del CET, como el espectáculo musical *Quiero vivir* original de Antonio del Río, con montaje de Joaquín Zavala e interpretado por el grupo Ejército Blanco, el cual inició su temporada a partir del 24 de enero, para cerrarla el 2 de febrero según lo programado, pero por el éxito de público logrado, ésta se extendió hasta el día 29.

Quiero vivir

Escrita por el compositor y músico Antonio del Río, *Quiero vivir* pretendía consolidarse como una opción dirigida al público juvenil frente a la oleada de obras musicales extranjeras que por entonces dominaban el panorama teatral y que, a decir del autor, no respondían a la problemática local y cuyos empresarios sólo buscaban el éxito económico.

Convencido de que era posible montar un espectáculo musical sin una gran inversión, Del Río escribió la música y la letra de las catorce canciones que interpretaban los actores en el escenario, quedando a cargo de Joaquín Zavala la puesta en escena.

El interés particular de Zavala residía en que la obra representaba una oportunidad para su grupo Ejército Blanco de incursionar en un nuevo género y ampliar su público, toda vez que hasta entonces sólo habían puesto obras de carácter filosófico dirigidas al público infantil, como *Los niños también pensamos* que, enmarcada en El mitote, había montado en El Galeón en 1977.

El que la obra tratara de las peripecias de un grupo de jóvenes procedentes de diversos estratos sociales, que coincidían en la búsqueda de su realización personal a través de la música, al tiempo que rechazaban su realidad cotidiana por deshumanizada y tediosa, permitió al director manejar la puesta como taller de técnica corporal libre con el propósito de que “cada actor mostrara su personalidad tal cual” considerando el espectáculo más como “un juego escénico”.¹²⁶

En síntesis, la obra trataba de un director y compositor cuyo sueño era formar una compañía de teatro musical que representara sus canciones. Para ello realizaba un *casting* en el que participaban seis jóvenes, cada uno con sus inquietudes y aspiraciones particulares que, a través de la interpretación de los temas musicales, externaban sus ideales y visión del mundo.

Es así como desfilan por el escenario un mago, un aspirante a actor, la bailarina de danza clásica, un agente de ventas y la vendedora de quesadillas. Luego de la convivencia en los ensayos, sufren una transformación que les hace ver la importancia del arte en sus vidas y cómo el trabajo en conjunto redundaba en solidaridad, intensificación del deseo de vivir, el reconocimiento del otro y la apreciación de las cosas bellas presentes en la vida diaria.

Sin lograr separarse del elemento mágico presente en sus obras anteriores, Zavala echó mano de un duende —representado por Martha del Bosque— que narraba la obra y fungía como enlace entre los números musicales y como “puente” entre el público y los actores. También, en aras de dejar disponible todo el espacio para el desarrollo de la trama, empleó la proyección de diapositivas, en lugar de una escenografía corpórea.

Respecto del elenco, todos los actores formaban parte del Ejército Blanco con excepción de Socorro Cancino, quien entonces ya se destacaba como actriz y cuyo personaje, la vendedora de quesadillas que quería ser *vedette*, había venido trabajando como parte de un *sketch* que presentaba en el Teatro

¹²⁶ Joaquín Zavala. Entrevista personal.

Blanquita y que en *Quiero vivir* se había modificado hasta hacerlo menos frívolo y más humano. Al respecto la actriz recuerda:

La vedette nació cuando se me dio la oportunidad de realizar un *sketch* donde yo salía con trenzas de estambre de cuatro metros, las cuales se convierten en rebozo, lazo de jaripeo y otras cosas más. Fue cuando Del Río me invitó a participar en este espectáculo [*Quiero vivir*] y todos fuimos modificando la obra.¹²⁷

Acaso sea importante señalar que no se trató propiamente de un estreno, toda vez que la obra había ofrecido 19 representaciones en el Foro Cultural Azcapotzalco en noviembre del año anterior y que incluso le había ganado a su autor el premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro a la Mejor Comedia Musical de 1979, frente a obras como *Anita la huerfanita* y *El diluvio que viene* que se presentaron en los teatros Manolo Fábregas y San Rafael en ese mismo año.

La conquista

El estreno de la siguiente obra producida por el CET fue el 27 de marzo de 1980 y se trató de *La conquista*, uno de los magnos proyectos emprendidos por el CET y cuya preparación había requerido poco más de ocho meses con un proceso que puede dividirse en las siguientes etapas:

1.- Revisión exhaustiva de la bibliografía sobre el tema. Canceladas las posibilidades de invitar a artistas del extranjero y apostando de lleno a uno de los objetivos del CET de establecer vínculos con instancias homólogas en el interior de la República, César Pérez Soto entabló un diálogo con Cayuki Estage Noel, Director del Departamento de Teatro Indígena de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca, quien lo puso al tanto de las investigaciones que se realizaban sobre las manifestaciones histriónicas en las poblaciones indígenas de la zona y su propuesta de elevarlas a una

¹²⁷ “Socorro Cancino en el papel de una vedette”. *Cine Mundial*, 19 de febrero de 1980.

categoría teatral *sui generis*, definida precisamente como Teatro indígena, a falta de un “apelativo” más adecuado.¹²⁸

Interesado en este trabajo y estimulado por el reciente descubrimiento del libreto *Historia de la conquista de México Tenoxtitlán* en el Barrio de San Lorenzo Tochimilco, Puebla, versión de don Nicolás García y fechado en 1820, César Pérez decidió montar *La Conquista*. El punto de partida fue la revisión de textos y documentos sobre los hechos desde sus fuentes, tales como *Historia de la conquista* por Bernal Díaz del Castillo, *Historia General de las Cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, *Cartas de relación* de Hernán Cortés, y otros documentos y textos de los estudiosos contemporáneos, como *El reverso de la conquista* y *La visión de los vencidos* de Miguel León Portilla, entre muchos otros.

2.- Investigación de campo. Con la asesoría de Stage, el grupo de actores se internó en la Sierra Madre de Oaxaca, particularmente en las comunidades de Yalalag y Zaachila, donde observaron las fiestas de Santiago Apóstol con el objetivo de involucrarse de manera directa en las festividades en una zona que, por haber tenido escaso contacto con los conquistadores, aún mantenía sus rasgos auténticos. Esta experiencia se complementó con la visita a otras comunidades como Tochimilco, Magdalena, Atlixco, Cholula y Atempan en Puebla; Tula, Hidalgo y Tlaxcala, Tlaxcala.

3.- Preparación de los actores. Para llevar a buen puerto la puesta en escena, los actores se prepararon a través de una serie de talleres de expresión corporal, etno-danza y etno-música, vestuario, maquillaje, elaboración de máscaras y títeres.

4.- Construcción de la estructura dramática. A cargo de Pérez Soto, fue esta etapa la que requirió mayor tiempo, dada la gran cantidad de información con la que se contaba y que requería capacidad de síntesis, puesto que la obra

¹²⁸ Cayuki Estage Noel, cuyo verdadero nombre era Raymond Harvey Stage había estudiado teatro y antropología en la Universidad de Columbia. Llegó a México en 1954 y dos años después montó su versión de *Salomé* de Óscar Wilde en el teatro de la fábrica La concha, en Atlixco, Puebla. A partir de entonces se dedicaría al estudio de las culturas indígenas “vivas” particularmente las de Oaxaca, Puebla, Michoacán y Guerrero. En 1977 fundó el Departamento de Investigación de Teatro Indígena aludido en el texto.

debía sujetarse al tiempo convencional, es decir, a una hora y media, máximo dos y al mismo tiempo debía transmitir un mensaje claro para el público sin ser —decía el director— una lección de historia o teatro documental.

Resultado de este trabajo fue la versión definitiva de la obra titulada *La conquista. Tragedia épica en dos partes*. La primera parte, “Juego de tiempos”, estaba integrada por cuatro escenas:

a) “Mitología mexicana”, que versaba sobre “cómo se acabó la fortuna de Quetzalcóatl y del pueblo tolteca, víctimas del complot de los demonios encabezados por Tezcatlipoca. De lo que la serpiente emplumada dijo cuando fue víctima de los embustes del mago negro”.¹²⁹

b) “En la recién conquistada Tenochtitlan.- La respuesta de los sacerdotes paganos”, elaborada a partir del “Libro de los coloquios” reproducido en la *Revista Mexicana de Estudios Históricos* (México, 1927) y *El reverso de la conquista* de León Portilla, en la que los doce primeros franciscanos llegados a México en 1524 sostienen un diálogo con algunos sacerdotes aztecas, sobrevivientes luego de la caída de Tenochtitlan, en torno a sus visiones del mundo.

c) “Los grandes temores de Motecuhzoma”, sobre los ocho presagios funestos que anunciaron los grandes males que aquejarían a los aztecas.

d) “La llegada de los forasteros a las costas mexicanas en 1519”.

La segunda parte se llamó simplemente “La conquista”, y aunque en el programa de mano no estaba desglosada, en el libreto está organizada con las siguientes escenas:

a) “Motecuhzoma”. El emperador instruye a sus mensajeros para que vayan al encuentro de quien considera el príncipe Quetzalcóatl.

b) “Los mensajeros” sobre el primer encuentro de los mensajeros con Hernán Cortés y sus capitanes Pedro de Alvarado y Bernal Díaz del Castillo en las costas de Veracruz.

c) “El huizo” que narra el regreso de los mensajeros, la marcha de Cortés y sus tropas, su paso por Tlaxcala y Cholula y la incertidumbre del pueblo mexicano.

d) “La llegada de los españoles a México-Tenochtitlan” y su recibimiento por parte de Moctezuma.

e) “La matanza del Templo Mayor” ejecutada por Pedro de Alvarado.

f) “La noche triste” sobre la huída de los españoles de Tenochtitlan.

¹²⁹ Libreto original de la obra. Archivo César Pérez Soto.

g) “Cuauhtémoc” narra el regreso de los españoles, el asedio de Tenochtitlan, la caída de la ciudad y la prisión y suplicio del último emperador azteca.

5.- Puesta en escena. Luego de aclarar que no se trataba de hacer teatro indígena, pues éste perdía tal connotación al representarse fuera del contexto original y a que los integrantes del grupo no eran indígenas, y con el ánimo de montar una obra que ofreciera una versión “auténtica e inédita” de la conquista de México, es decir retomar el punto de vista de los vencidos, y en aras de impulsar el renacimiento del teatro prehispánico, Pérez Soto optó por abordar la obra como una propuesta de carácter experimental tomando e interpretando los elementos simbólicos indígenas adaptados al teatro occidental.

Presentó la primera parte con base en los frescos, retomando el simbolismo de los aztecas —con respecto a sus dioses y tradiciones— en una especie de experiencia onírica renunciando al texto para dar peso a la expresión corporal y dancística apoyados en el uso de máscaras.

La música se integró como elemento fundamental de la puesta y para ello, César recurrió a grabaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia con canciones como *Danza grande*, *Tempate*, y *Huecanias* que acompañaban la danza-drama *El blanco y el negro* derivada de las experiencias del grupo y las notas de Pérez Soto sobre las danzas: *San Marcos*, *Los cuervos*, *Chinantecos* (Oaxaca), *Graceros*, *Vaqueras*, *Tocotines* y *Quetzales* (Puebla).

Había también música en vivo a cargo de tres intérpretes vestidos con hábitos de monjes ubicados en un extremo del escenario y que imprimían mayor dramaticidad a las escenas mediante la ejecución de instrumentos como tambores, flautas, chirimías y un caracol.

Para la segunda parte, “La conquista”, el director recurrió al *flashback*, para representar los primeros cuadros a los que el “Huizo” (cómico azteca) daba continuidad mediante la narración y explicación del evento.

Jaime Arellano, quien interpretara a Hernán Cortés, recuerda particularmente dos escenas en torno a la propuesta escénica de Pérez Soto. Una de ellas es aquella en que Cuauhtémoc y Cortés sostienen un diálogo en torno a sus visiones del mundo, al tiempo que juegan una partida de billar con cráneos humanos —se presume que son de los conquistados por los aztecas—, teniendo como escenografía una pirámide, cubierta también de cráneos.

Otra escena, es la del recibimiento de Cortés por parte de Moctezuma, en la que el director echó mano de una silla de ruedas, que representaba tanto las armas como los caballos de los conquistadores y la rueda, que era desconocida para los indígenas.¹³⁰

Por su parte, Jacqueline González destacó la figura de la Malinche desplegada en cuatro Malinches que representaban a las mujeres que atendieron a Cortés y que actuaban a manera de coro griego reforzando el diálogo entre estos personajes y moviéndose de tal manera que formaban una serpiente que representaba a Quetzalcóatl.¹³¹

Antes de que *La conquista* se presentara en el Teatro El Galeón, ya había realizado una breve gira que incluyó su estreno en función especial el 25 de noviembre de 1979, en el marco del Festival Nacional de Teatro que se llevó a cabo del 15 al 30 de noviembre en el Centro Experimental de Jalisco, y su participación en el marco de la Primera Exposición de Teatro Indígena celebrada en Oaxaca en febrero de 1980 ofreciendo dos funciones —los días 23 y 24— en el Teatro Macedonio Alcalá.

El anuncio del estreno de la obra suscitó gran expectación y en general, fue bien recibida por el público y la prensa, dado el contexto histórico de entonces, en el que prevalecía un hondo interés por el rescate de las culturas prehispánicas e indígenas, como lo demuestra el que coincidieran eventos relacionados, como las exposiciones “El México indígena en las fotografías de Donald Cordry”; “El arte del templo mayor” en el Museo del Palacio de Bellas Artes; la conferencia “Función del arte y la posición social del artista en la sociedad mexicana” impartida por Durdica Segota del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y la presentación de los libros *Excavaciones en el centro de la ciudad de México* y *Coyolxauhqui* de Eduardo Matos Moctezuma, en la Sala Manuel M. Ponce del mismo recinto.

No obstante las críticas desfavorables que recibiera por parte de Antonio Magaña Esquivel y Juan Miguel de Mora (que coincidieron en la visión un tanto maniquea de César Pérez al presentar a los españoles como los villanos de la historia y pasar por alto que los aztecas eran un pueblo bélico e imperialista, así como ignorar la resistencia de los tlaxcaltecas ante los conquistadores

¹³⁰ Jaime Arellano. Entrevista personal.

¹³¹ Jacqueline González. Entrevista personal.

y señalarlos únicamente como traidores), *La conquista* llegó a las cien representaciones el 27 de julio dándose por terminada la temporada.¹³²

Quedan para la historia comentarios en torno a la propuesta experimental, como los del mismo Juan Miguel de Mora, que apuntó:

Desde el punto de vista puramente teatral, *La conquista* tiene verdaderos logros, escenas tan excelentes, tan magníficas como “La respuesta de los sacerdotes paganos”, de una calidad y sobriedad extraordinarias, con un nivel artístico que se inicia desde la exposición y kinesia de los sacerdotes mexicas y con un simbolismo afortunado que queda de relieve en esos monjes que son de cartón y están en la penumbra, mientras los únicos vivos son los indios. Escena magnífica, escena muy buena cuya estética y contenido se gozan plenamente.¹³³

Por su parte, Saúl Serrano Guerrero reflexionó sobre la experimentación como:

Uno de los actos más importantes en el ser humano, la búsqueda de nuevas formas de manifestarse, de contar una historia, de expresarse [...] Es el arte, la visualización de una nueva forma de ver las cosas el que puede ayudar al hombre contemporáneo a conocer y a gozar los actos de los demás seres.¹³⁴

Sobre el trabajo en particular señaló:

El paso del tiempo no se siente [...] Esto se da gracias a la seriedad profesional con la que está planteada y mostrada la obra. Su aparente improvisación es en realidad el resultado de un buen trabajo que conjugado permite que la historia contada sea original, interesante y amena a aquellos que han tenido que memorizarla en la escuela [...] Recuperar esas manifestaciones indígenas es una aportación importante que logran quienes trabajan en *La conquista*.¹³⁵

¹³² Antonio Magaña Esquivel. “*La conquista*, una tragedia anónima con música”. *Novedades*, 22 de mayo de 1980. El teatro; Juan Miguel de Mora. “*La conquista*. Espectáculo ¡magnífico! La interpretación histórica ¡deplorable!” *El Heraldo de México*, 3 de mayo de 1980. Butaca 13.

¹³³ Juan Miguel de Mora. *Op. Cit.*

¹³⁴ Saúl Serrano Guerrero. “*La Conquista*. Tragedia épica en dos partes”. *Ovaciones*, 7 de mayo de 1980.

¹³⁵ *Ibid.*

Asimismo, Mario Lage, antiguo participante del CET, rescató la representación con sus aciertos y errores como: “una muestra de lo que es realmente teatro experimental; un teatro de búsqueda y hallazgos, no comercial, hecho por profesionales, no por aficionados”.¹³⁶

Intercalada con *La Conquista*, durante el mes de abril, el grupo Plan K de Bélgica había representado la obra *El desnudo atravesado*, de creación colectiva y dirigido por Frédéric Flamand, y el grupo Tepito Arte Acá montó su segunda obra en el CET (la primera había sido *Vivir como cerdos*, en 1977), *Benito Gómez* —basada en *Stravinsky, el héroe nacional* de Friederich Dürrenmatt— de Enrique Ballesté con dirección de Virgilio Carrillo, a partir del 28 de abril.

Benito Gómez

Correspondiéndose con el movimiento de contracultura echado a andar por Tepito Arte Acá, Virgilio Carrillo seleccionó la obra porque “Gómez era parte del proletariado, parte de nuestra esencia de clase. Era representativo, como los hijos de Sánchez...valorábamos nuestra pobreza, nos hacía sentir que valíamos”.¹³⁷

Para la puesta, Mario Alcántara diseñó una escenografía “a partir de la concepción de pobreza desde el proletariado, del zaguán de la vecindad, de las escaleras, los lavaderos, ahí hasta se bautizaban niños. En los altares de las vecindades se daban misas, era toda una vida, una cultura. Siempre con la idea de Virgilio.”¹³⁸ Su propuesta pretendía erigirse como respuesta al concepto de pobreza de la cultura oficial y de los medios de información, que, desde su punto de vista: “hacían una pobreza light”.

El siguiente estreno programado para fines de julio era *Divinos placeres*, obra basada en la biografía del marqués de Sade producida y protagonizada por Regina Torné. La obra no subió al escenario pues José Solé consideró que “no tenía ninguna calidad”. Y frente a los ataques de la Torné que lo calificó como “enemigo número uno del teatro de vanguardia” y acusó de

¹³⁶ Mario Lage. “La conquista en dos horas”. *Novedades*, 6 de julio de 1980. La onda.

¹³⁷ Virgilio Carrillo. Entrevista personal.

¹³⁸ Mario Alcántara. Entrevista personal.

“reprimir el avance del teatro”, el titular de la Dirección de Teatro aclaró en este sentido:

Ninguna calidad tiene la obra *Divinos placeres*... Hay representaciones que podrían calificarse de muy fuertes por el vocabulario y las escenas que se manejan y sin embargo, están realizadas con tanta exquisitez y arte, que llegan a hacerse clásicas de la literatura. En cambio, la obra de Rafael Korkidi [director de la puesta] es una representación mal hecha, vulgar y por supuesto, sin calidad, por lo cual no merece ser escenificada en el teatro El Galeón.¹³⁹

Superada esta escaramuza, el 31 de julio, el Foro Teatral Veracruzano entró en calidad de emergente con *La boda*, espectáculo de y dirigido por Raúl Zermeño, basado en *Die klenbürgerhochzeit* de Bertolt Brecht. Se trataba de la primera puesta en escena del Foro auspiciado por la Universidad Veracruzana, así como del primer diplomado de egresados de su Facultad de Teatro.

Respecto de la programación de teatro para niños, el 30 de agosto, una vez terminada la temporada de *La crisis*, el grupo Matlatzinkas estrenó *¿Caramba... carambina?*, divertimento infantil en un movimiento no escrito, de creación colectiva dirigido por Mario Galindo.

El estreno —el 18 de septiembre— de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca con la Compañía Teatro T dirigida por Abraham Oceranski, dio oportunidad a Luis Torner de expresar su pesimismo en torno a la poca asistencia del público a los montajes de carácter experimental, atribuyéndolo a la temática, a la mala orientación de los espectáculos y a la resistencia de los actores para transmitir sus conocimientos.

En clara alusión a la Compañía Nacional de Teatro (que no demandaba actores del CET), puso de manifiesto una serie de desventajas en cuanto a su forma de organización, toda vez que en el Centro las posibilidades de mejoramiento actoral eran mínimas, pues sus miembros estaban al mismo nivel, a diferencia de la compañía que contaba con actores de experiencia y solidez profesional, lo cual redundaba en elevar la calidad de las puestas en escena.

¹³⁹ “Divinos placeres no tiene ninguna calidad: José Solé”. *Estadio*, 13 de agosto de 1980.

Otra desventaja que mencionó Torner fue la cuestión económica, que en el caso de la CNT se traducía en la realización de un trabajo serio, verdadero y trascendente: “que es el sueño dorado de cualquier compañía teatral”.¹⁴⁰

Como respuesta a estas inquietudes, dos días después se programó, para los miembros del CET y de última hora, una conferencia sobre la aplicación del Método Stanislavski en la Unión Soviética a cargo del actor y director Eugeni Nikolaievich Lazariév, quien invitado por la Dirección de Teatro del INBA, acababa de impartir un curso sobre el tema a maestros y alumnos de la Escuela de Arte Teatral.

Durante el evento, los actores del centro tuvieron un ejercicio práctico que consistió en la improvisación de escenas, sin saber el texto, contando sólo con la anécdota marcada por Lazariév.

También se les abrió la puerta de la EAT para que algunos de sus integrantes tomaran el “Curso sobre la realización del vestuario teatral” impartido por miembros de la Royal Shakespeare Company de Londres, lo que permitió —según Torner— su aplicación práctica en el siguiente montaje del CET: *La isla del tesoro*, que se estrenó el 30 de octubre.

La isla del tesoro

Producida por el centro, la obra original de Robert Louis Stevenson fue adaptada y dirigida por Luis Torner, quien en este año de 1980, se desempeñaba como Director del CET y que, paradójicamente, no había dirigido ninguna obra hasta entonces. Salta a la vista el riesgo que tomó al poner en escena una de las historias de aventuras más fantásticas de la literatura infantil y juvenil y que había sido llevada al cine por lo menos en tres ocasiones, la de Victor Fleming (1934), de Byron Haskin (1959) y la entonces más reciente de John Hough (1972).

No obstante estos antecedentes, Jaime Arellano señala que durante la preparación de la obra Torner no hizo ninguna alusión a los filmes, pero sí a su deseo de llevar al teatro una de las lecturas favoritas en su adolescencia

¹⁴⁰ “Luis Torner comenta los problemas que enfrenta el Teatro experimental en México”. *El Heraldo de México*, 24 de septiembre de 1980.

y cuyas posteriores lecturas despertaron en él una serie de evocaciones que lo impelieron a adaptarla y dirigirla.

A pesar de que *La isla...* fue su debut en la dirección de escena, Torner no era ningún improvisado en este campo, pues estaba familiarizado con las técnicas de Héctor Mendoza (*Don Gil de las calzas verdes*, 1966), Alexandro Jodorowski (*La vendimia*, 1966), Rafael López Miarnau (*Vietrock*, 1967) y, fundamentalmente, Julio Castillo (*Cementerio de automóviles*, 1968; *Así que pasen cinco años*, 1969; *El niño de madera*, *El verano*, *El zapato*, *El que vino a hacer la guerra*, 1970; *El evangelio*, 1972; y *El Estupendhombre*, 1980), con quienes se había desempeñado como actor.

También registraba en su currículum la asistencia de dirección a Julio Castillo en *Ce ce* y *Los asesinos ciegos* en 1967 y 1969, respectivamente, además de ser uno de los actores más destacados en el teatro musical de entonces.

Si bien Luis Torner señaló que la obra no estaba especialmente dedicada a los niños, por lo que se le programó para funciones entre semana y horario nocturno, esto resulta difícil de aceptar, puesto que él mismo apunta, en el programa de mano, las razones por las que decidió montar la obra, no sólo en lo referente a la aventura, sino por

...su conocimiento del espíritu humano con todas sus cualidades; el de Jim Hawkins. Con impresionante genialidad, el autor nos proyecta a través de las vicisitudes de un joven, casi niño, que atesora en su interior los dones que adornan al ser humano ajeno a pasiones y frustraciones; la capacidad de asombro, la confianza, la honestidad, el valor y la lealtad, dones que al adentrarnos en el conflicto existencial van dejando su lugar, irremisiblemente, a la insensibilidad, la desconfianza, el temor y la hipocresía.¹⁴¹

En otras palabras, señaló: “más allá de la escenificación del juego de aventuras y la diversión, pretendía plasmar en el escenario el espíritu de Jim que logra enfrentar las adversidades y salir adelante con una fortaleza de espíritu admirable”.¹⁴²

Respecto a la adaptación, el mismo Torner declaró que, considerando que la historia estaba tan bien escrita: “me limité a seleccionar algunas escenas, a

¹⁴¹ Presentación en el programa de mano.

¹⁴² Luis Torner. Entrevista personal.

hacer más fáciles de entender algunas y a establecer un hilo conductor que permitiera el seguimiento de la historia”.¹⁴³

Puesto que no contaba con el número suficiente de actores —todos varones—, suprimió casi la mitad de los personajes (de 23 a 12), pero buscando establecer un equilibrio entre los buenos y los malos, para que la lucha se diera en iguales condiciones entre los bandos.

Por la misma razón, y para completar el reparto que la obra requería, llamó a actores huéspedes que se sometieron al taller intensivo de expresión corporal, al tiempo que brindó la oportunidad de experimentar en la escenografía e iluminación, ambas a cargo de César Pérez Soto.

Esto último no fue así precisamente, pues a decir de Jaime Arellano, la escenografía fue convencional, toda vez que estaba realizada en volumen y ocupaba casi todo el escenario. Estaba distribuida en tres espacios: la posada, la goleta y la isla, siendo la iluminación el recurso que permitía la transición de uno a otro.

Al parecer tampoco se cumplió el propósito de aplicar los conocimientos adquiridos en el taller de diseño de vestuario, pues el mismo Arellano señala que para éste se recurrió al referente convencional del pirata: botas, chalecos, camisas con olanes, etcétera.

La obra —que llamó la atención especialmente por las escenas de combate montadas a través de pantomimas y acrobacias— tuvo gran éxito, pues tan sólo en 1980 fue vista por 3 488 espectadores y al año siguiente se incorporó al Programa de Teatro Escolar en cuyo marco ofreció 69 funciones registrando 19 851 asistentes.¹⁴⁴

Los cuentos del baúl

Programado para el 8 de noviembre de 1980, el estreno de *Los cuentos del baúl* se pospuso hasta el 22, pues por disposición de José Solé participó en el Festival Nacional de Teatro que del 15 al 30 de noviembre tuvo lugar en Guadalajara, Jalisco, en cuyo marco se presentó el día 16.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Xóchitl Medina. *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México, Conaculta-INBA, 2013.

Dirigido por Carlos Valero, el espectáculo enfocado al público infantil estaba integrado por los clásicos *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, *El cartero del rey* de Rabindranath Tagore y *El barbero*, cuento de *Las mil y una noches*.

La propuesta se correspondía con la preocupación del director de responder a la demanda de obras para niños (que no superaban las diez al año) y que, en el marco del programa escolar, significaba —la mayoría de las veces— la única oportunidad para muchos de ellos de asistir al teatro.

Si bien la obra no pertenecía al programa, sí procuró apegarse a los lineamientos de éste, a fin de hacer una transición exitosa de uno a otro ámbito y que diera como resultado “una verdadera educación teatral”, en donde se acostumbrara a los niños a asistir al teatro de una manera “natural” y continua.

Tomando en cuenta lo específico del público al que iba dirigido y apoyado en las técnicas didácticas y estudios psicológicos pertinentes, Valero explicó que si bien los textos pertenecían a la narrativa, se proponía llevarlos al teatro y se responsabilizaba de su adaptación, de tal manera que resultaran comprensibles.

Como parte de su propuesta, Valero concibió la obra a manera de circo, abriendo el espectáculo con la actuación de un payaso que realizaba actos de magia para transitar a la representación de los cuentos. Inscrito en la misma dinámica, la escenografía, a cargo de César Pérez Soto, consistió en una pista circense, en la que lo mismo podía representarse el desierto y los planetas de *El principito*, una calle de Bagdad y el recibidor del jalifa para *El barbero*, como la estancia donde convalecía Amal, personaje principal de *El cartero del rey*.

Sobre la fábula de las obras, Valero señaló su interés de transmitir a los niños los mensajes positivos.

De *El principito*, los temas como el sentido de la vida, la amistad y el amor; en *El barbero...*, la prudencia al hablar del Tofai (gorrón) que le salvó la vida, y la ilusión del niño enfermo que sueña con realizar grandes viajes y convertirse en cartero del rey y la piedad de los adultos que, cuando está en su lecho de muerte, hacen realidad su sueño mediante el fingimiento de uno de ellos, que se hace pasar como mensajero del rey.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Carlos Valero. Entrevista virtual.

Montadas como juegos escénicos, con *Los cuentos del baúl* Valero pretendía ir guiando a los niños en la introyección de valores —que no imponer— con el fin de obtener —afirmaba— unos adultos responsables, capaces de tomar las decisiones que los conduzcan a la realización de sus deseos. Con esta obra, el CET cerró su temporada correspondiente a 1980, aunque *Los cuentos...* permanecería en cartelera hasta mayo del año siguiente.

Las actividades del centro programadas para 1981, arrancaron el 20 de febrero con *Son*, espectáculo de Juan Ibáñez con texto de Sergio Fernández y la participación en vivo de Dámaso Pérez Prado y su orquesta, en calidad de grupo invitado. Para el público infantil, el 23 de mayo se estrenó el espectáculo también musical *Eco para mi grito*, con el grupo Ejército Blanco y dirección de Joaquín Zavala.

Un eco para mi grito

Calificada como Teatro Rock, *Eco para mi grito* fue el tercer montaje del grupo Ejército Blanco en el seno del CET (las anteriores habían sido *Los niños también pensamos* y *Quiero vivir*). Dirigida al público joven, Zavala se proponía mostrar con ella “el paso dramático en la vida de cualquier joven que empieza a madurar”.¹⁴⁶

Enmarcada en una sociedad en la que los jóvenes se había quedado sin líderes sumiéndose en la confusión y la búsqueda de su propia identidad, la obra fue resultado de un taller de desarrollo de la creatividad o “laboratorio creativo”, con base en las experiencias personales de los actores asesorados por Eduardo Chávez y María Luisa Heres Pulido, psicólogos de profesión y con amplios conocimientos de comunicación y relaciones humanas.

De ahí la explicación de Zavala, sobre que lo que se muestra en escena no sea sino: “la forma de vida de los actores, con la pretensión de constituirse como una imagen universal de una juventud en busca de su desarrollo personal.”¹⁴⁷

La escenografía de Guillermo Hülsz, de tipo fantástico, consistió en una gran nube con arcoiris y servía de fondo para que los actores, al ritmo de

¹⁴⁶ “Presentó nueva obra colectiva el grupo teatral Ejército Blanco”. *Unomásuno*, 7 de abril de 1981.

¹⁴⁷ Programa de mano de la obra.

la coreografía de Marta Bloustein, interpretaran los temas musicales de la autoría de Guillermo Cuevas, Joaquín Zavala y Jorge Castil.

La fábula de la obra consistía en la búsqueda de identidad de un grupo de jóvenes que, en aras de la necesidad de desarrollar un sentido de pertenencia, forma una pandilla. Para combatir la confusión, el líder de la pandilla descubre la terapia como medio para encontrarse a sí mismo e invita a sus compañeros a someterse a ésta.

En la primera parte de la obra, cuando los personajes —que se resistían— asisten a la terapia, Zavala echa mano de las máscaras como medio de protección que facilita externar los problemas con mayor confianza y al final, ya liberados se despojan de ella para asumir su realidad.

En la segunda parte de la obra, el líder de la pandilla tiene una crisis al quedarse solo, pues una vez que los otros han encontrado su identidad, el grupo se disuelve. Con la moraleja de la obra en torno a la necesidad de lograr la independencia, ésta cierra con la interpretación de una canción que trata sobre el dolor que causa el crecimiento interno y la necesidad de afrontarlo.

A decir de Zavala, la obra tuvo un gran impacto, sobre todo en el público de entre 20 y 30 años, quienes descubrieron en la obra una “terapia amable”. Tal fue el éxito de la obra, que amplió su temporada de dos a cuatro semanas y “obligó” al grupo a grabar un disco con las canciones que interpretaban, registrando un promedio de venta de 50 unidades diarias, superando —con mucho— los ingresos en taquilla.

Terminada la temporada de *Son*, en un evento especial auspiciado por el INBA y el Fonapas y como parte de una gira por diversos países de América Latina, del 4 al 7 de junio se presentó el grupo de teatro Aleph.

Integrado por actores chilenos en el exilio, ofreció las siguientes obras: *Érase una vez un rey*, *Casimiro Panafleto*, *Los monólogos para un hombre solo* y *La increíble y triste historia del general Peñalosa y del exiliado Mateluna* con dirección de Óscar Castro.

Intercalada entre esta brevísima temporada y en un evento relámpago —aunque no programado de última hora—, Jerzy Grotowski viajó de Nueva York a nuestro país, invitado por el CET en colaboración con la Dirección de Teatro, para la celebración de un encuentro en el que dio a conocer en qué consistía El teatro de las fuentes, proyecto del que se ocupaba en ese momento.

En el marco de lo que denominó Muestra de Teatro de Grupos Independientes, el CET presentó, del 11 al 30 de junio, al grupo Triángulo con *De*

cómo el señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos, adaptación libre a la obra de Peter Weiss dirigida por Carlos Converso, y entre el 2 y 26 de julio al grupo Vámonos recio con *¿Dónde quedó la Revolución Mexicana?* de Armando García y colaboración de Sergio Magaña.

A partir del 4 de agosto, El Galeón estuvo a disposición de la Universidad Autónoma Metropolitana para que, en el marco de su ciclo Nueva Dramaturgia Mexicana, presentara la nueva obra de Felipe Santander *A propósito de Ramona*, en una proyectada temporada de tres meses que, ante la escasa asistencia del público, fue cancelada por el dramaturgo y director a mediados de septiembre.

Esta coyuntura permitió al grupo teatral Acto latino, de Colombia, ofrecer cuatro funciones (del 1 al 4 de octubre) de su puesta en escena *Historias del silencio*. El grupo se encontraba de paso en la ciudad de México para asistir al V Coloquio Internacional de Teatro de Grupos, que pocos días después se celebraría en Zacatecas.

Encabalgada con estas obras, a principios de septiembre se estrenó la nueva producción del CET: *Los nuevos cuentos del baúl* y el 8 de octubre, bajo la dirección de Jaime Meza (también producida por el CET), se estrenó *El señor Galíndez*. También, en el campo de teatro infantil, a partir del 11 de octubre se escenificó *El cíclope, la sirena y el arco* dirigida por la canadiense Glenys McQueen, compartiendo cartelera con la obra dirigida por Carlos Valero.

Los nuevos cuentos del baúl

Continuando con la misma dinámica de *Los cuentos del baúl*, esta vez Carlos Valero seleccionó tres cuentos de obras clásicas: *Las aceitunas* de Lope de Rueda, *La tela milagrosa* de don Juan Manuel y *Los trucos de Abdul-Hassan* de *Las mil y una noches*.

A diferencia del montaje anterior, incluyó en el programa de mano información relativa a los autores y sus obras más importantes, aunque sin aclarar el criterio para la selección de estos relatos en particular.

Años después, al recordar esta puesta en escena, señaló que con *Las aceitunas* (que trata sobre la discusión entre Toruvio, que acaba de plantar un olivo, y su esposa Agueda sobre el precio al que deberían vender las aceitunas que aún no tienen) se propuso tomar la metáfora sobre lo fácil que resulta

imaginar el futuro sobre algo que aún no es, o es tan frágil que la más débil acción echa por tierra esa posibilidad, de ahí la necesidad de ser realistas.¹⁴⁸

Sobre *La tela milagrosa* extraída de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, rescató el mensaje de cómo la gente es capaz de negarse a sí misma la posibilidad de aceptar la realidad y prefiere dejarse llevar por la corriente, por miedo a parecer ignorante o contrariar la opinión de la mayoría. La obra nos muestra a dos truhanes que se hacen pasar como tejedores de las más maravillosas telas que poseen la virtud de ser invisibles a ignorantes e ineptos de ocupar un cargo.

Los estafadores crean esta ficción, y el rey que la cree a pies juntillas, se pasea por el pueblo sin que nadie haga comentario alguno, hasta que un niño pregunta: “¿por qué el rey va desnudo?” Desencadenando la risa del pueblo y la humillación del rey.

Respecto a *Los trucos de Aboul-Hassan*, cuento sacado de *Las mil y una noches*, Valero puso énfasis en: “la gracia, la simpatía y el ingenio de la narración que no han podido ser superados, [que] hacen de este libro un verdadero modelo en su género”.¹⁴⁹

El mismo Valero explicó su propuesta escénica de esta manera:

Nuestra inquietud es presentar un teatro serio y divertido en donde los pequeños espectadores puedan identificarse con los personajes de la obra. Buscamos la participación del auditorio dentro del espectáculo dando opiniones o ayudándonos a resolver los conflictos que se van planteando durante la misma.¹⁵⁰

Con una fórmula ya probada, Valero proyectaba una tercera etapa de la serie a estrenarse en marzo de 1982 que, adelantó, sería un cuento original, de creación colectiva que incluiría pantomima, malabarismo y rutinas de payasos.

Esto no se realizó, de tal manera que para ocupar el espacio reservado para tal obra, se repuso *Los nuevos cuentos...* que se estrenó en mayo permaneciendo en cartelera (en funciones de fines de semana) hasta el mes de octubre.

¹⁴⁸ Carlos Valero. Entrevista virtual.

¹⁴⁹ Programa de mano.

¹⁵⁰ Programa de mano de la función especial que el grupo ofreció el 6 de enero de 1982 en el Auditorio IMCE auspiciado por los promotores voluntarios del Sector Comercio del Instituto Mexicano de Comercio Exterior, encabezado por Margarita de Gortari de Salinas.

Con este montaje hizo su presentación oficial la Compañía del Centro de Experimentación Teatral/CET, que a partir de entonces se especializaría en obras dirigidas al público infantil y juvenil, como segunda línea de investigación y creación.

El señor Galíndez

Continuando con su propósito de montar obras del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovski (el anterior fue *La mueca* en 1977), Jaime Meza estrenó la obra *El señor Galíndez* el 8 de octubre de 1981.

Acaso la obra más conocida de Pavlovski, se había estrenado en Buenos Aires el 18 de enero de 1973 con Teatro Payró y el grupo de Jaime Kogan. Luego de una gira por el interior de la República Argentina entre 1973 y 1974, al año siguiente participó en el Festival de Nancy iniciando así una gira por varias ciudades de Europa como París y Roma.

Presentada como una condena al Estado capitalista que hacía de la tortura un recurso para mantener el control de la sociedad, la obra adquiría un carácter universal, puesto que esta práctica no sólo era común en el cono sur del continente americano y no sólo en ese momento, sino que era una práctica “humana” que se mantenía vigente en cualquier sociedad incluidas las socialistas.

Al respecto, Gloriana González escribió:

El señor Galíndez, surge a raíz de la necesidad del autor por presentar y denunciar la tortura en Latinoamérica, por patentizar la existencia de los torturadores; hombres de carne y hueso que posiblemente sean nuestros vecinos, o que compartan su asiento en el camión, o los buenos días, o una sonrisa con alguno de nosotros; hombres capaces de ejecutar todos los atropellos y vejaciones que forman un gobierno dictatorial, sin embargo víctimas del mismo.¹⁵¹

¹⁵¹ Presentación a la obra en el programa de mano.

Incluida en el mismo volumen junto con *La muñeca*, la obra llamó la atención de Jaime Meza porque le pareció interesante este “estudio psicoanalítico del torturador, cómo piensa, cómo se desempeña en su vida privada...”¹⁵²

Como punto de partida, Meza adaptó la obra al lenguaje del español mexicano “desargentinizándolo”, pero conservando, afirma, los conceptos del dramaturgo. Asimismo, refundió los dos actos originales en uno sólo — con un puente musical a la mitad— puesto que consideraba que el primero “era demasiado corto”.

Para la puesta en escena se apejó a los planteamientos originales de la obra, es decir, un señor Galíndez que nunca aparece en la escena y sólo se manifiesta para dar órdenes a través del teléfono; los tres torturadores: Pepe, Beto y el aprendiz Eduardo, quien logra tal perfeccionamiento en su trabajo que se convierte en jefe de los dos anteriores; y por último, las dos prostitutas que son atormentadas.

En cuanto al espacio, recreó una sala de tortura con aparatos fabricados a base de resortes y tubos de metal y para imprimirle frialdad recurrió al uso de luz blanca y cenital que contrastaba con el fondo oscuro con miras a recrear un ambiente irreal.

A pesar de reconocer que “nadie sale transformado de un espectáculo por bueno que sea el texto o la intensidad dramática que se le imponga”, Meza señaló que: “Uno de los propósitos de hacer este teatro [de denuncia] es el de producir algo que inquiete, que captive, que deje impresiones que puedan reflexionarse posteriormente”.¹⁵³

La caja dos

Ya definido el objetivo de montar obras de teatro dirigidas al público infantil de forma sistematizada, el CET abrió su campo de acción a un nuevo público: el de los “niños atípicos” (o con “capacidades diferentes” como se les llama hoy día).

¹⁵² Jaime Meza. Entrevista personal.

¹⁵³ Raquel García Peguero. “Nos proponemos hacer un teatro que inquiete: Jaime Meza”. *El Día*, 12 de octubre de 1981.

En este universo se contemplaban no sólo a los niños con deficiencia mental en sus diversos grados, sino también a los sordos, sordomudos, débiles visuales y ciegos, así como aquellos con trastornos motores o disfunciones musculares, con lesiones cerebrales, autistas, con síndrome de Down y aun hiperactivos y agresivos.

El proyecto no era original del centro, puesto que desde 1979 y en el marco del año internacional del niño, la Dirección de Teatro, a iniciativa de la maestra Socorro Merlín, titular del Departamento de Asesoría Pedagógica del INBA, decidió extender su programa a estos niños para que recibieran un “estímulo artístico”; dado que investigaciones realizadas en otros países habían demostrado que la actividad multisensorial que implicaba el teatro reportaba grandes beneficios en los pacientes.

Para ello se habían montado dos obras, *La caja* y *La visita*, estrenadas en 1979 y 1981 respectivamente, en las que participaron actores egresados de la Escuela de Arte Teatral, y que se integraron al Programa de Teatro Escolar, la primera en la modalidad de Teatro a la escuela y la segunda en la de Escuela al teatro.¹⁵⁴

La principal promotora de este programa era la maestra Merlín quien detectó que este sector de la población escolar estaba desatendido y que, si bien comparado con el total de población el número de niños atípicos era minoritario (cerca de tres millones), su alta concentración en el Distrito Federal y la zona conurbada demandaba el acceso a estos bienes culturales, siendo el teatro el arte por excelencia para integrarlos a este universo.

Con los conocimientos adquiridos en educación artística, pedagogía y educación especial en instituciones como el Centro Pedagógico Nacional, el Centro Alfred Lunet —específico para educación especial— y el Centro Nacional de Educación Artística de Cebres, en Francia, la maestra Socorro Merlín encontró un campo literalmente virgen en donde realizar un proyecto pluridisciplinario.

El trabajo, tanto de *La visita* como de *La caja*, se sustentaba en investigaciones teóricas y de campo que requirieron establecer contacto con los maestros y alumnos de las entonces llamadas Escuelas de Educación Especial, la aplicación de cuestionarios, estudio sobre vocabulario y la elaboración de gráficas que mostraban las curvas de atención —el tiempo que los niños

¹⁵⁴ Posteriormente se denominó a la obra *La caja uno* a raíz del montaje de *La caja dos*.

podían concentrarse en algo— lo que, si bien originó más interrogantes que respuestas, tuvo como resultado la convicción de que sí era posible hacer teatro para estos niños, que éste sí podía incidir en su desarrollo integral, que sí podía estimular su inteligencia y lograr llamar su atención y fijar en su memoria las experiencias a que eran expuestos.

El reto consistió —sobre todo— en escribir obras fáciles de asimilar y cuya estructura, más que desarrollar una anécdota, se apegara a la realidad por ellos conocida. Con este objetivo, se introdujeron elementos como la música y los juegos, con miras a prolongar el tiempo de concentración, misma que podía oscilar entre uno y 60 minutos.

Estas fueron las bases de las que partió César Pérez Soto cuando realizó el montaje de *La caja dos*. En su estructura, la obra estaba dividida en ocho secuencias breves, intercalando entre ellas puentes musicales para marcar la transición de una a otra. La duración de cada una variaba del minuto (tercera secuencia) a los 8 minutos y hacían un total de 32 minutos pudiéndose prolongar hasta los 35.

Las secuencias eran modulares y si bien en su conjunto conformaban una trama sencilla, cada una de ellas planteaba una situación comprensible para los niños de tal manera que si se perdían una de ellas, no se alteraba la estructura global de la obra.

Asimismo, en cada una de estas secuencias se planteaba una situación que reforzaba los objetivos propuestos en *La caja uno* y en *La visita*: colores básicos, percepción de imagen corporal, diferenciación de sonidos y estados de ánimo, posibilidad de movimientos del cuerpo, distinguir a los actores del público.¹⁵⁵ También se tuvo mucho cuidado al escribir el texto y montar la obra, para que aún con su estructura simple, cumpliera los tres objetivos principales del programa: la expresión, la comunicación y la recreación y propiciar además la participación del público.

En esta puesta en particular los objetivos de carácter pedagógico que se plantearon fueron: imagen corporal, sucesión numérica del 1 al 4, formas geométricas (redonda, cuadrada y triangular) y lateralidad (arriba, abajo, izquierda, derecha, atrás y adelante).¹⁵⁶

¹⁵⁵ Socorro Merlín y Leticia Ángeles. *Teatro para la educación especial*. México, DIDA/CITRU, 1987, pp. 13-14, 75-77 (Colección Teatro).

¹⁵⁶ César Pérez Soto. “Textos para *La caja dos*”. Archivo personal.

El vestuario y la escenografía se diseñaron con miras a lograr una mayor concentración y la música en vivo —a cargo del Ensamble musical del CET— se constituyó como elemento de gran importancia que le imprimió gran espectacularidad y dinámica a la obra.

En su primera fase, *La caja dos. Juegos dramáticos de creación colectiva* formó parte del programa Teatro a la escuela, en la temporada dedicada a los alumnos de educación especial 1981-1982. Pero al terminar el ciclo escolar se decidió que había que presentarla al público en general, de ahí que a partir del 22 de octubre, la obra tuviera una temporada regular en El Galeón para la cual, de acuerdo con Socorro Merlín, no se hicieron grandes cambios, salvo que no se hizo tanto énfasis en la cuestión didáctica, para privilegiar la de la recreación.

La dama boba, adaptación de Héctor Mendoza a la obra de Lope de Vega, fue el último montaje invitado de 1981. La obra tuvo su temporada del 27 de noviembre al 20 de diciembre, reanudándose a partir del cinco de enero de 1982, en tanto que *Los nuevos cuentos del baúl* haría lo propio el 13 del mismo mes.

El cambio de Director general del INBA (a partir del 19 de enero, Javier Barros Valero sustituyó a Juan José Bremer) no afectó significativamente a la Dirección de Teatro en general y del CET en particular, pues en el entendido de que sólo faltaban diez meses para el término del sexenio, el funcionario decidió continuar con los planes ya trazados y mantener a Solé en el cargo, aunque: “se revisarían la política y el repertorio que presentaría en el futuro la Compañía Nacional de Teatro”.

La dama boba se mantuvo en cartelera hasta fines de febrero, para ceder su lugar y horario a *Fausto Pachuco. Ópera muda*, montada por César Pérez Soto para celebrar el V Aniversario de la creación del CET y que, luego de presentarse en Festival Nacional de Teatro, el 28 de noviembre de 1981 en el marco del V Festival de Teatro realizado en el Teatro Experimental Jalisco, se estrenó formalmente el 4 de marzo.

Asimismo, el trabajo desarrollado por el centro llamó particularmente la atención de los miembros del Comité Ejecutivo y miembros representantes de la Asociación Internacional de Teatro Amateur (AITA-IATA), que durante la segunda semana de marzo se reunieron en la ciudad de México. “Se interesaron notoriamente por las investigaciones que en torno al teatro

indígena realizaron para el Centro de Experimentación Teatral del INBA los maestros Cayuqui Estage Noel y César Pérez Soto.”¹⁵⁷

Fausto Pachuco. Ópera muda

Como continuación de la experiencia obtenida a través del montaje de *La Conquista* y al tiempo que llevaba a la escena *La caja dos*, César Pérez Soto emprendió otro proyecto de gran envergadura: el montaje de *Fausto Pachuco*, creado exprofeso —como ya se apuntó— para celebrar el quinto aniversario del CET.

Desde mayo de 1981 había realizado lo que denominó “Investigación escénica” a partir de la primera parte de *Fausto* de Goethe y elaboró un “esquema de sinopsis y comentarios por cuadros” en el que consignó sus reflexiones sobre la selección de la obra, del tema, sobre la estructura, y la sinopsis problemática de la obra.¹⁵⁸

En síntesis, se trataba de *Fausto*, obra clásica de la literatura universal, ubicada en el género de la tragedia, estructurada con base en cuadros que planteaban la siguiente problemática:

- a) Problema de la realidad humana y su relación con Dios.
- b) Problema de la función del hombre en la naturaleza.
- c) Problema de la relación individuo-sociedad.
- d) Problema de los límites del poder.

A partir de estos puntos, Pérez Soto desarrolló el perfil de cada uno de los personajes con su biografía particular y la ubicación del contexto social en que se desarrollaría la trama y que lo llevaría al diseño del espacio escénico y del vestuario, con la iluminación y la música como elementos dominantes.

Esto llevó directamente a su propuesta escénica, la cual radicó en dos elementos preponderantes: la organización de la obra en un acto, pero dividida en dos módulos. El primero, integrado por un prólogo y cuatro cuadros, retoma la obra de Goethe, a partir de que Dios y Mefistófeles apuestan sobre si el doctor Fausto resistiría las tentaciones del diablo, hasta que éste llega a

¹⁵⁷ “La Asociación Teatral Internacional se reunió esta semana en nuestro país”. *El sol de México*, 15 de marzo de 1982.

¹⁵⁸ César Pérez Soto. “Sinopsis y comentarios de la obra por cuadros”. Archivo personal.

la casa de la Bruja y bebe la pócima que lo transforma en un joven apuesto que despierta la pasión entre las mujeres.

El segundo módulo, integrado por siete cuadros, arranca desde que Fausto conoce a Margarita y se enamoran, Fausto la deshonra y el hermano al intentar vengar la afrenta, es herido por Mefistófeles, quien huye con Fausto, en tanto Margarita es hecha prisionera acusada de la muerte de su madre y de provocarse un aborto. Fausto intenta convencer a su amada de que le siga con Mefistófeles, a lo que ella se niega y muere. Víctima del dolor, Fausto se entrega a Mefistófeles, en un final distinto, puesto que en la versión original, Fausto se arrepiente y lleva una vida virtuosa hasta el final, de tal manera que Dios gana su alma.

En este módulo se da la transición temporal para ubicar a Fausto en la década de los años 40, vestido con pantalón y saco holgados, zapatos puntiagudos, sombrero adornado con plumas y portando una cadena que pende de la cintura, de ahí el título de la obra: *Fausto Pachuco. Ópera muda*.

El otro elemento propuesto por Pérez Soto fue el desplazamiento del lenguaje a un tercer plano y que era sustituido por un idioma inventado por los actores, con base en ritmos y tonalidades y construido a partir de fonemas, en una especie de idioma sectario incomprensible para el público, pero a decir del director, perfectamente entendible para los actores dejando al público la libertad de interpretarlo, o bien, de recurrir al programa de mano para entender las acciones. De esta propuesta es que deriva el calificativo de la ópera: muda. Respecto a la definición de la obra como “ópera”, la consideró así porque en ella confluían al teatro, la danza y la música en un mismo espectáculo.

Fausto... representó para Pérez Soto la oportunidad de retomar la danza, disciplina en la que se había formado en el seno del Ballet Nacional de México (1969-1971), del Ballet Independiente (1971-1972), así como en el Ballet Expansión, del que fue cofundador en 1973.

Es este campo, Pérez Soto se desempeñaba como diseñador de escenografía e iluminación en las coreografías de Guillermina Bravo, Ana Mérida, Josefina Lavalle, Raúl Flores Canelo, Guillermina Peñalosa, Federico Castro, por mencionar a algunos, e impartía clases en la Academia Mexicana de la Danza.

Por la naturaleza de la obra, que en el primer módulo contemplaba “formas estéticas, plásticas y visuales” en un ambiente onírico y surrealista, el

director solicitó la participación de catorce bailarines que pertenecían al Grupo Laboratorio del Centro Superior de Coreografía (Cesuco) contando con el apoyo de su directora Lynn Durán, quien le facilitó, además, las instalaciones de este centro para realizar los ensayos.

A partir de las diferencias entre los actores, que trabajaban básicamente con su rostro, y los bailarines, que expresaban sus emociones a través del cuerpo, César llevó a cabo una serie de ejercicios tendientes a:

buscar los puntos de resistencia de los individuos a través de técnicas de enfrentamientos, de respiración, de trance, con base en las investigaciones de maestros como Artaud y Grotowski, así como en el estudio de los rituales en las comunidades indígenas de México.¹⁵⁹

El vestuario se constituyó como parte fundamental para marcar la transición del primer módulo, al cual denominó “mítico”; al segundo, “pachuquería”; y de las túnicas al estilo griego y escasa ropa, pasó a la vestimenta característica del pachuco.

La música original (interpretada en vivo) y compuesta por el Ensemble musical del CET, abarcaba desde la cumbia y el danzón, hasta el rock, imprimiéndole a la obra un ritmo casi delirante y que ambientaba los espacios como los prostíbulos, zonas rojas, lugares del hampa, cabarets y la cárcel.

Por lo que hace a la escenografía, ésta consistió en siete módulos compuestos por tuberías de aluminio, que interconectados entre sí formaban escaleras, una telaraña y una plataforma en la que se desplazaban treinta artistas de forma continua.

De esta manera, a los fonemas sectarios incluidos con toda intención (el texto no tenía la menor importancia), César integró: “la simbología del movimiento corporal, la plástica, la atmósfera escenográfica, así como la musicalidad [como elementos que] intentan la unidad de comunicación escénica”.¹⁶⁰

No obstante que la puesta remitía al montaje de *El semejante a sí mismo* que José Luis Ibáñez había hecho el año anterior, y que incluso remitía a *Son* (en cuanto al desdoblamiento de los personajes y el empleo de dos actrices

¹⁵⁹ César Pérez Soto en entrevista concedida a Dominique Brass. “Baile, actuación y música, armonizados en *Fausto Pachuco*”. *Crónica*, s/f.

¹⁶⁰ César Pérez Soto. “Pachuco. El montaje”. Manuscrito. Archivo personal.

para representar simultáneamente el mismo papel; César lo aplicó al introducir a tres actrices que representaban a tres Margaritas y entre las que distribuyó el texto; y el apoyo musical en vivo, de Dámaso Pérez Prado —en el caso de *Son*), la crítica encontró en la puesta de *Fausto...* elementos rescatables en cuanto a su carácter experimental.

Destacan los comentarios de Malkah Rabell, que luego de una confusa primera parte escribió de la segunda:

A partir de este momento la obra y el espectáculo dejaron de ser un misterio caótico, para adquirir mayor cordura, mayor claridad y más interés. Las escenas se hicieron sugestivas, a veces dramáticas, otras poéticas. Fue un espectáculo visual con menos ruido y más música, con menos brincos y más acción.¹⁶¹

Rabell percibió de esta manera la propuesta de Pérez Soto, pues efectivamente, en lo relacionado con el uso de fonemas, incluyó en la segunda parte palabras más comprensibles, así como expresiones en “spanglish”.

Respecto del trabajo del director escribió: “La idea es buena, original, y esta segunda parte el director-adaptador, Pérez Soto, la manejó con mucha agilidad, belleza plástica e histrionismo de una docena y media de intérpretes dotados de un gran dominio corporal”.¹⁶²

Por su parte Guillermo Sheridan comentó:

Es un caso respetable de experimentalismo sincero y enorme labor de equipo que cuaja en un *show* involuntariamente divertido, con la gracia feliz de los malos actores y la eficacia de los buenos actores. Y es un experimento, sí, pero gracias al derroche de Pérez Soto —que es obvio que está absolutamente loco— y a los buenos oficios de un par de buenos actores, es también casi teatro. Y eso ya es bastante en estas circunstancias.¹⁶³

Bruce Swancey, en su colaboración de *Proceso* señaló:

¹⁶¹ Malkah Rabell. “Fausto Pachuco, espectáculo experimental”. *El Día*, 8 de marzo de 1982. (Se alza el telón).

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Guillermo Sheridan. “Experimenta experimentador”. *Sábado, Unomásuno*, 17 de abril, 1982.

La vía que ha elegido Pérez Soto indudablemente permite un espectáculo eficaz, ingenioso, y se inscribe en la línea de quienes conciben el texto como pretexto. En esta línea, ciertas imágenes de su puesta en escena permiten esperar mejores trabajos.¹⁶⁴

Wielopole -Wielopole

Concluida la temporada de *Fausto Pachuco*, el 4 de abril de 1982 y previa a su presentación en el Festival Internacional Cervantino,¹⁶⁵ se presentó Tadeusz Kantor con *Wielopole-Wielopole*, que formara parte del ciclo “Teatro de la muerte”, el cual se desarrolló entre 1975 y 1984.

Ubicada la acción en su pueblo natal, que da nombre a la obra, Kantor evoca diversos personajes y situaciones de su pasado familiar y de Polonia, sin embargo no es su intención rememorarlos, sino demostrar lo irreversible del tiempo. Con la representación de la muerte en forma de una fotografía que a través de su cámara separa la existencia real de un grupo de soldados, para convertirlos en recuerdo, Kantor señala cómo ésta, la muerte, irrumpe en la vida de las personas y las separa de su futuro.

Sin tanta promoción como la primera vez que se presentó en México, el director permaneció fiel a su propuesta de permanecer en el escenario durante la representación, estremeciendo al público, señala Jaime Arellano, con aquella escena final en que aparecía doblando el mantel que cubría una mesa y una vez concluida la tarea ordenaba el apagón final.

Continuando con su política de promocionar a grupos mexicanos, el CET invitó al estreno —el 10 de junio— de la comedia musical *Este es mi nuevo show*, obra en un acto de Gretchen Cryer y Nancy Ford, con traducción de Julissa y Rossana Fuentes y dirigida por Marta Luna, la cual cumpliría cien representaciones el 22 de septiembre. También, a partir del 12 de julio, auspició la presentación —exclusivamente los lunes—, de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, con dirección de Lola Bravo.

¹⁶⁴ Bruce Swancey. *Fausto Pachuco. Proceso*, 12 de abril de 1982.

¹⁶⁵ El Festival habría de inaugurarse el 23 de abril de 1982.

A partir del 4 de julio (y en una acción por llevar a los niños “una obra de calidad y con mensaje didáctico”) se repuso *La caja dos*, en la adaptación para los niños en general. De hecho, esta fue la obra que en función especial representó al CET el 12 de septiembre en el marco del Primer Congreso Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes que tuvo lugar, justamente en El Galeón, del 6 al 12 de este mes.

El evento permitió ubicar el trabajo realizado por el centro en materia de teatro infantil, especialmente cuando se realizó la mesa “El teatro en la educación especial”, en la que participaron Socorro Merlín, Silvia Guevara, Juan Jiménez Izquierdo, Antonio Algarra, César Pérez Soto y tres actrices de *La caja dos*. Por esta fechas, Germán Castillo ensayaba su adaptación a *La escuela de las mujeres* de Molière con miras a su estreno que ocurrió el 7 de octubre.

Las últimas obras del CET en el año y el sexenio fueron *Amigos*, coproducción del Departamento de Teatro Escolar, del CET y la participación del CITRU (en la primera experiencia de éste último para vincular la investigación con los procesos artísticos) y *Komachi* con la compañía del CET, estrenada el 13 de diciembre y que previamente se había presentado (el 20 de noviembre) en el VI Festival de Teatro celebrado en Guadalajara, Jalisco.

Amigos

Espectáculo musical de creación colectiva con dirección de Rafael Esteban, se inscribió en el programa de teatro dirigido a los alumnos de las Escuelas de Educación Especial en la modalidad de Teatro a la Escuela.

Al igual que sus antecesoras, *Amigos* se basó en estudios e investigaciones relacionadas con el tema de la amistad, a fin de dar una continuidad a este programa que tenía como meta el ofrecer un espectáculo educativo y pedagógico, sin perder de vista lo que era el teatro.

Nuevamente con la asesoría pedagógica de Socorro Merlín, la obra se realizó con la participación de las tres instancias más importantes del INBA (con excepción de la Compañía Nacional de Teatro) el Departamento de Teatro Escolar, el CET y, de manera indirecta el CITRU, toda vez que la maestra Merlín ya se desempeñaba como directora del centro de investigación, con lo cual se le involucró activamente en el proyecto.

Esto obedeció, señala Merlín, por un lado, a una intención de que las diferentes instancias del INBA se relacionaran entre sí, pero más que nada, a la carencia de un presupuesto suficiente, de tal manera que la coordinación entre estas instancias se hizo necesaria.

Asimismo, el montaje de la obra se correspondía con los objetivos del CITRU que avalaban este tipo de proyectos, porque eran producto de una investigación. Una investigación experimental que vinculaba la práctica escénica con la investigación académica. No fue este el único proyecto que se desarrolló en estas circunstancias, baste citar, a manera de ejemplo *Chicobaneg* y ... *Esto pasó con nosotros*, esta última basada en una investigación sobre los mitos, leyendas, poesías y cantares indígenas de la autoría de Andrés Segura y dirigida por Esteban Zavala. Producida por el CITRU, la puesta en escena se presentó en el Teatro Gorostiza.

Ser la cuarta obra del proyecto permitió hacer una valoración de resultados obtenidos hasta entonces, como el hecho de que la curva de atención registrada se había prolongado, de tal manera que *Amigos* había tenido una duración de cuarenta minutos.

También fue el resultado de una encuesta aplicada a los niños en torno a qué deseaban ver en el teatro, destacándose lo siguiente: “Juegos de temas espaciales, conflictos entre amigos, música, deportes, cantantes, caricaturas, canicas y conjuntos musicales”.¹⁶⁶

Estos elementos se tomaron en cuenta para elaborar la trama que tenía como objetivos específicos:¹⁶⁷

- El manejo corporal para auxiliar en la adquisición del concepto e imagen corporal
- Propiciar la percepción del desplazamiento en el espacio en diversos tiempos
- Auxiliar en el desarrollo de la imaginación
- Apoyar la diferenciación de colores secundarios
- Estimular la adquisición de hábitos
- Estimular la percepción auditiva
- Principiar el concepto de número y serie
- Estimular los procesos de memoria y atención
- Estimular la fraternidad

¹⁶⁶ Socorro Merlín y Leticia Ángeles. *Op. Cit.* p. 111.

¹⁶⁷ *Op. Cit.* P. 112.

Con base en estos objetivos se estructuró una obra en un acto con siete módulos marcados con coreografías al compás de música grabada.

Al igual que *La caja dos*, se programó (dirigida a la población en general) en funciones de fines de semana en el Teatro El Galeón, a partir del siete de octubre de 1982, cumpliendo las cien representaciones el 24 de junio de 1983. Asimismo, se presentó en el marco del II Simposio Nacional de Teatro Educativo en abril de 1984 organizado por el Centro Mexicano de ASSITEJ, la Dirección de Teatro del INBA, la Escuela Nacional de Maestros y el CITRU.

El 20 de junio de 1988 se ofreció una función especial en el marco de la presentación del libro *Teatro para la educación especial en el INBA* editado por la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes (DIDA) y el CITRU y que se realizó en la sala Manuel M. Ponce.

Komachi

Luego de transitar por “el teatro de la inconsecuencia” (*Una noche encantadora*), de abreviar en las fuentes del teatro indígena (*La conquista*) y de retomar el movimiento de resistencia por la identidad chicana (*Fausto Pachuco*), César Pérez Soto, que hasta entonces se había pronunciado contra las formas occidentales de hacer teatro, asumió el reto de llevar a la escena su versión libre de *Komachi*.

Para ello emprendió una investigación documental sobre el Teatro noh y sus técnicas de actuación, pero al no contar con la información suficiente para “hacer con todo el respeto que se merece, un montaje dentro de los lineamientos del teatro japonés”, echó mano de su experiencia en la investigación del teatro indígena de México, para extraer de ella elementos que pudieran adaptarse a las características de teatro tradicional nipón.¹⁶⁸

Aunque no da cuenta de la información recabada durante su investigación, es probable que se haya enterado del interés que el Teatro noh había despertado en nuestro país, a partir de aquella conferencia que sobre el tema impartió Alfredo Gómez de la Vega en Bellas Artes (1966) y, antes, de los montajes que de este tipo de obras hiciera Óscar Cossío con el auspicio de la Embajada de Japón en el Teatro El Granero (1960-1961).

¹⁶⁸ Merry MacMasters. “*Komachi* y el teatro no”. *El Nacional*, 24 de enero de 1983.

En el entendido de que las obras no eran representativas del Teatro noh tradicional, sino que estaban influidas por las culturas de occidente, particularmente a raíz de la ocupación estadounidense luego de la Segunda Guerra Mundial, en la primera temporada de Teatro noh realizada en mayo de 1960 se pusieron *La princesa Aoi*, *La mujer del abanico* y *El ropero del amor*, en tanto que para la segunda temporada, que se llevó a cabo en enero de 1961, programaron tres obras en un acto de Yukio Mishima: *El tambor de seda*, *La almohada mágica* y *El poeta*.

Más cercano a su tiempo, seguramente recordaría la presentación en el Palacio de Bellas Artes, en 1975, del Kyogen con las obras *Boshibari*, *Isirusibito* y *Kusabira*, así como *Acto de amor*, paráfrasis sobre un cuento de Mishima que Abraham Oceranski presentara en El Galeón en junio de 1976.

Sin embargo, Pérez Soto consignó en el programa de mano lo siguiente: “*Komachi* fue tomada de las piezas Noh: *Yayoi Komachi*, de Kannani Kiyō Tsuguru (1333-1384) correspondiente al Teatro Clásico Japonés, y *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima (1925-1972) del Teatro Japonés Contemporáneo”, lo que nos permite suponer que acaso su fuente básica fuera el libro *Kayoi Komachi*, *Tsunemasa*, *Kyyotsune* y *Tamakazura* con traducción y comentarios de Donald Keene y Kazuya Zakai, que el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Embajada de Japón habían editado a manera de guía para los asistentes a la presentación de estas obras que la Escuela Hosho de Teatro noh había dado a conocer en el Palacio de Bellas Artes el 7 de noviembre de 1966. Eloy Rojas agrega que —en aquella ocasión— también leyeron la biografía de Mishima, aunque no recuerda si la obra estaba incluida en el texto.

Aun cuando este fuera el caso, la introducción de Kazuya Zakai explica claramente las características del Teatro noh en su forma tradicional y comenta los dos planteamientos en torno a Ono no Komachi, reconocida poetisa que viviera entre los años 825-900 d. C., quien —además de talentosa— destacaba por su extraordinaria belleza.

Sobre ella se creó la leyenda según la cual, la bella mujer había prometido a Fukakusa no Shosho que a la centésima noche que la visitara le entregaría su amor; él la visitaba diariamente, pero cuando se iba a cumplir el plazo enfermó y murió sin acudir a la cita. Komachi entristeció y en ambas obras aparece ya vieja, perdida su belleza y lamentando el abandono de su amante.

En la versión de Kannani Kiyō Tsuguru, Komachi sostiene una discusión con dos sacerdotes que le recriminan su cuestionamiento sobre la importancia

de las imágenes sagradas, en tanto que en la de Mishima los sacerdotes son sustituidos por un poeta al que le cuenta su historia de amor.

Los personajes consignados en el programa de mano indican que Pérez Soto fusionó ambas versiones, pues en su puesta en escena aparece la Anciana (Komachi) y el poeta, pero también incluye un Gran espectro, Espectro I y Espectro II, que se corresponderían con el Buda y los dos sacerdotes de la primera versión.

A partir de la información proporcionada por Eloy Rojas, intérprete del Poeta y Fukakusa no Shosho, es posible rescatar algunos elementos del Teatro noh que el director tomó para la puesta en escena. Respecto al escenario, podemos decir que corrió con suerte pues el espacio del Teatro El Galeón era un foro isabelino equivalente al cuadrilátero abierto por tres lados; aunque no lo dispuso como marca la tradición: la pintura del pino que simboliza el descenso de las deidades a la tierra, las jarras de cerámica dispuestas para ampliar el sonido de las danzas, o la instalación de pilares que sirvieran de guía a los actores, cuyo campo de visión se disminuye debido al uso de las máscaras, por ejemplo.

Lo que sí representó fue la atmósfera al aire libre en que solían tener lugar estas representaciones, usando como único elemento escenográfico una banca, donde se llevaba a cabo la entrevista de Komachi con el Poeta.

Tampoco marcó la distancia entre los personajes y el público cuya cercanía o alejamiento permiten conjeturar el grado de humanidad de los primeros, pero sí puso atención en el particular paso deslizado de los actores, aunque lo adaptó al “caminar indígena” aplicado en *La Conquista*.

El vestuario, a decir de Rojas, no tenía la majestuosidad característica, por el contrario, era muy sencillo y en colores oscuros, muy lejos de la seda y ni qué decir de lo elaborado de sus bordados; esto dificultaría la comprensión de los conocedores, pues el color, en su tradición, está determinado por la edad y el sexo de los personajes, y el diseño indica su estado de ánimo.

Por lo que a la música se refiere, sorprende que a diferencia de sus montajes anteriores, en los que ésta era ejecutada en vivo, para *Komachi*, el director recurrió a grabaciones de Vangelis, que ciertamente respondían a su propuesta. No hubo danzas ni cantos, sólo texto poético.

El uso de las máscaras fue un elemento fundamental de la puesta en escena, pues por la naturaleza de los personajes todos los actores estaban facultados para usarlas, si acaso el poeta podría ser la excepción por ser el

único “vivo” en la obra, puesto que los demás estaban en calidad de no humanos y *Komachi* era representada por un hombre.

En aras de marcar de manera contundente la transición de una forma de actuación a otra, Pérez Soto hizo que los actores —él incluido— aparecieran en el escenario vestidos con ropa del diario, a la usanza occidental y, ante la vista del público, se vistieran y maquillaran de acuerdo con los personajes, en una propuesta intencional para establecer la convención.

A pesar de que la obra fue anunciada y reseñada en los periódicos que usualmente contrataba el INBA, no fue objeto de mayores comentarios y críticas en cuanto a su puesta. Sólo se señaló que había participado en el VI Festival de Teatro celebrado en el Teatro Experimental de Jalisco, escenario donde era usual la presentación de las producciones del CET.

La temporada 1982 en El Galeón se cerró con una función especial de la puesta en escena de la obra *Los que no usan smoking*, con la que el grupo Contigo América celebró su representación número mil, develando la placa alusiva Emilio Carballido, Mario Orozco Rivero y Juana Inés Abreu.

El relevo presidencial —Miguel de la Madrid tomó posesión como primer mandatario el 1 de diciembre de 1982, sustituyendo a José López Portillo— y la inestabilidad que trajo consigo la remoción de funcionarios, retrasó la reanudación de las actividades del INBA hasta principios de 1983.

Ante la posibilidad de cambios no anunciados, sin el estudio para la asignación de presupuestos y la ausencia de cartelera, el CET pospuso la reposición de *Komachi* hasta el 17 de enero, en su programación de los lunes, luego de que el nuevo Secretario de Educación Pública, Jesús Reyes Heróles, ratificara a Barros Valero en la Dirección general del INBA y a José Solé en la Dirección de teatro.

Asimismo, el 15 de enero, con el estreno de *Viaje al país de la armonía*, a cargo de la compañía del CET, había arrancado la temporada para público infantil. La obra estaba dirigida por Carlos Valero, quien junto con César Pérez Soto, había asumido la dirección del centro luego de la salida de Luis Torner.

Viaje al país de la armonía

Investido como uno de los dos directores titulares del CET, encargado del área infantil, Carlos Valero, cuyo montaje más reciente había sido *Los nuevos cuentos del baúl* en octubre de 1981, llevó al escenario *Viaje al país de la armonía* también dirigida a este tipo de público. Reforzando su posición de ofrecer espectáculos dignos a fin de crear potenciales espectadores para el futuro, la obra revestía un carácter didáctico en donde la música era protagonista.

De creación colectiva, la construcción de la obra se apegaba a los lineamientos establecidos por la Secretaría de Educación Pública y del Programa de Teatro Escolar del INBA para niños de primero a tercer año, de tal suerte que en diciembre del año anterior, la obra se había “probado” en diferentes escuelas primarias del Distrito Federal en el marco del programa Teatro a la escuela.¹⁶⁹

Apoyado en las investigaciones que Socorro Merlín realizaba en el Programa de Teatro para Escuelas Especiales, y en la propia sobre los colores primarios, Valero escribió la obra, cuya fábula es la siguiente:

Un grupo de comediantes se conoce en el camino que lleva al país de la armonía, en donde se va a festejar la Gran fiesta del Arcoiris, pero alguien se ha robado este fenómeno natural y los niños tratan de formar uno nuevo con los colores primarios, que mezclados, dan una infinidad de tonalidades.¹⁷⁰

Además del tema desarrollado en la obra, Valero presentó en ella dos propuestas. La primera, una investigación sobre la música que podía producir el cuerpo, práctica en la que participaba el público tanto infantil como adulto, y utilización de la técnica origami con cuyas figuras de papel promovía la conservación de los bosques, pues, insistía en que: “se estaban perdiendo la flora y la fauna a causa de la tala indiscriminada de árboles”, de ahí su llamado, tanto a los niños como a sus padres de colaborar para conservar los ambientes naturales.¹⁷¹

¹⁶⁹ En ese momento la obra no formaba parte del Programa de Teatro Escolar, de ahí que en el programa de mano de la obra no se consigne como tal.

¹⁷⁰ INBA/CET. Boletín de prensa.

¹⁷¹ Carlos Valero. Entrevista virtual.

Programada para presentarse los fines de semana con dos funciones cada día, *Viaje al país de la armonía* cumplió cien representaciones a principios de noviembre y desde abril se había incorporado al Programa de Teatro Escolar en la modalidad de Escuela al teatro, presentándose entre semana ante grupos completos de escuelas primarias y jardines de niños; es decir, que su público se extendió a la población preescolar, registrando una asistencia promedio de 400 espectadores por función.

En una reflexión posterior, en torno al trabajo que venía desempeñando, Valero declaró entre sus gratificaciones al realizar este montaje, el hecho de ayudar:

...con ejercicios de trabajo psicomotriz, a que los niños coordinaran todas las partes de su cuerpo, [poder brindarles] la posibilidad de juego y la oportunidad de que participaran en la escena y descubrieran [entre otras cosas] los sonidos que podía emitir su propio cuerpo.¹⁷²

Asimismo, explicó que dada la necesidad de hacer buen teatro infantil, José Solé le había encomendado que investigara sobre los diferentes fenómenos naturales, a fin de montar obras que se los explicaran a los niños. La preocupación de Solé se basaba en que justamente los niños constituían el núcleo de población más amplio del país y había que facilitarles el acceso a las manifestaciones artísticas, a fin de que tuvieran alternativas para elegir frente al embate de la televisión.

Con el CET como puntal para llevar esta tarea a buen puerto, Valero se pronunció contra el teatro infantil hecho por niños actores y los temas obvios a que se recurrían. Criticó la elección de obras mal escritas y las puestas en escena de pésima calidad. Para él, hacer teatro infantil significaba apegarse a las normas de los niños (yo juego, tú juegas), buscando siempre la mejor manera de transmitirles algo positivo a través de obras bien hechas.

Mientras tanto, en materia de presupuestos el panorama no pintaba bien para la cultura en general (y el teatro y la danza en particular). “Hacer más y mejor con menos dinero” parecía ser el lema que regiría —por lo menos— durante el año en curso (1983), toda vez que, al anunciar que el presupuesto para el INBA sería de 2 600 millones de pesos, su director general acotó que de éste, el 4.34 y el 2.66 por ciento serían asignados a Teatro y Danza respectivamente.

¹⁷² *Ibid.*

En medio de este panorama poco alentador se estrenó, el 24 de marzo de 1983, en el Teatro El Galeón, la versión de Luis de Tavira —entonces Director del Departamento de Teatro de la UNAM— a la obra de Pedro Calderón de la Barca *Lances de amor y fortuna*.

Unicornio

El estreno de la siguiente obra producida por el CET ocurrió el dos de mayo de 1983. Se trató de *Unicornio*, espectáculo de danza teatro en un acto dirigido por César Pérez Soto, responsable de la sección de teatro dirigido al público adulto.

A estas alturas, César había explorado varios caminos en torno a la puesta en escena, de ahí que pareciera consecuencia natural de su desarrollo el montar un espectáculo basado fundamentalmente en la danza y en el que la ausencia del texto dramático era total y debía apostar a la expresión corporal en todos los sentidos.

A fin de “desmitificar la postura de algunos bailarines y coreógrafos, quienes a pesar de que están en la línea de la danza contemporánea son conservadores”, con *Unicornio*, Pérez Soto se proponía refrescar el sentido de la danza a través de su fusión con el teatro para mostrar que siempre había la posibilidad de crear algo nuevo.¹⁷³

Con coreografía de Silvia Unzueta (del grupo Ejército Blanco y del ballet Púrpura), participaron en la obra miembros del taller experimental danza-teatro de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, quienes ya habían experimentado en esta modalidad; pero dadas las reservas de otras instancias para producir un espectáculo, Pérez Soto asumió el riesgo enfocando el proceso como *investigación* para explorar todas las posibilidades hasta lograr lo que consideraba “un espectáculo integral”.¹⁷⁴

¹⁷³ “*Unicornio*, alegórica fusión de teatro y danza contemporánea”. *El sol de México*, junio de 1983.

¹⁷⁴ *Ibid.*

La obra, de creación colectiva, no pretendía apegarse a una estructura dramática tradicional, sino más bien se enfocaba a la búsqueda del movimiento. Esto llevó al director a declarar: “Difícilmente yo volveré a hacer teatro a través de la palabra, creo que esa no es mi misión”.¹⁷⁵

Luego de una temporada regular en El Galeón, *Unicornio* se presentó el 28 de noviembre de 1983 en el VII Festival Nacional de Teatro celebrado en el Teatro Experimental de Jalisco.

Por otra parte, el primero y único evento de corte internacional organizado por el CET en el año, y de esta etapa, se celebró del 2 al 5 de junio con la presentación de la Compañía de Teatro Bilingüe de Texas que, dirigida por Joseph Rosenberg, ofreció las obras: *Los vendidos*, *Las caras del patroncito* y *La última serenata de Schubert*. Las dos primeras de la autoría de Luis Valdez y la tercera de Julie Bovasso.

Con el apoyo de la Dirección de Relaciones Internacionales y la Dirección de Teatro del INBA, la compañía visitó México para hacer una temporada de un mes en diversos escenarios del Distrito Federal, aunque la invitación fuera extendida por el CET.

Creada en 1972 en la Universidad de Artes e Industrias de Kingsville, Texas, su objetivo principal era el de dar oportunidad a los habitantes de esta ciudad de participar en un colectivo en el que se hablaban los dos idiomas dominantes de la región: inglés y español.

Aunque sus miembros no se asumían propiamente como experimentales, es probable que la compañía llamara la atención de Solé por las investigaciones y propuestas que hacían previo a cada montaje, pues asumían la función de actores-dramaturgos con el objetivo de explorar sobre las posibilidades de las obras en un contexto bicultural que obligaba a ahondar en el estudio de las costumbres y tradiciones de ambos lados de la frontera.

En su propuesta montaban obras originales en uno u otro idioma, otras eran traducciones y en otras se mezclaban ambas lenguas y echaban mano de un narrador en el idioma materno del autor para comprobar que todo texto, cuando está bien escrito, soporta el peso de la interpretación.

En su organización, la compañía estaba subdividida en dos grupos —integrados tanto por estudiantes estadounidenses como mexicanos y chicanos—,

¹⁷⁵ *Ibid.*

que a su vez eran aficionados o profesionales. En esta ocasión, el primer grupo se presentó en México mientras el segundo, en Texas, representaba en inglés *El extensionista* de Felipe Santander con traducción del director Rosenberg.

La solidez de la compañía estaba avalada por el hecho de haber ganado la edición 1977 del Festival Internacional del Siglo de Oro, que se realizaba anualmente en El Chamizal, obteniendo también el reconocimiento en las categorías de Mejor Director, Mejor Actor Principal y Mejor Actriz Principal. Después de su presentación en El Galeón, los integrantes de la obra realizaron una breve gira por la ciudad que incluyó escenarios de la UNAM, la UAM, el IMSS y el ISSSTE.

Cinco días después, esto es el 10 de junio y hasta el día 19, el CET auspició la Primera Muestra Nacional de Pantomima, la cual se realizó en El Galeón con la participación de 16 grupos (de 15 estados de la República y del Distrito Federal) en una magna concentración de más de 250 mimos.

Primera Muestra Nacional de Pantomima

En la programación de esta muestra, organizada directamente por los directores del CET, se realizó un ciclo cinematográfico en el Teatro Orientación, con películas relacionadas con la pantomima, como *El circo* y *Tiempos modernos*, ambas de Charles Chaplin, así como documentales sobre el trabajo escénico de Marcel Marceau y el de los teatros Bunraku, Noh y Kabuki de Japón y que se inauguró con el audiovisual *Las máscaras en la Comedia del Arte*, producido por el CET con guión y dirección de César Pérez Soto.

Para enmarcar el ciclo, se montaron dos exposiciones, una de máscaras de la Comedia del Arte (de la colección del maestro Sigfrido Aguilar) y otra más de carteles anunciando espectáculos de pantomima. También se organizaron talleres impartidos por Juan Gabriel Moreno, Rafael Pimentel y el ya citado Sigfrido Aguilar.

La muestra concluyó con un evento especial llamado “Los tablados de la pantomima”, que consistió en la presentación simultánea de obras e improvisaciones de los grupos participantes en seis foros instalados en el estacionamiento del teatro.

Esta muestra se erigió como corolario a los festivales que de la especialidad se habían llevado a cabo en Guanajuato durante los últimos cinco años y demostraba el vertiginoso desarrollo que dicho arte había alcanzado en nuestro país, a tal grado que en la siguiente Muestra Nacional de Teatro, que se celebraría en Morelia en agosto de ese año, se le designaría un espacio propio.

Para mediados de año, la presencia del CET era bastante sólida, pues sus actividades representaban el 50 por ciento del total de las realizadas por el INBA, éstas eran: el Festival de Teatro Chicano, la Primera Muestra de Pantomima, las escenificaciones de *Viaje al país de armonía* y *Unicornio*, frente a los reestrenos de *El gesticulador* y *Los buenos manejos* producto de la Compañía Nacional de Teatro y *La guerra de Ventripod* del Centro de Teatro Infantil, sin contar que *Amigos* cumplió cien representaciones el 26 de junio.

De esta manera, cuando a fines de julio se presentó el balance del Programa de Teatro Escolar, el CET había contribuido activamente —especialmente en el rubro de teatro para niños atípicos— a la estadística de los 112 mil niños del Distrito Federal que habían asistido a ver las obras.

Terminada la temporada de *Unicornio*, se realizaron dos funciones en programa doble de las obras *Santa Mía* y *Guillen de Lampart*, la primera obra a cargo del grupo de teatro amateur La cueva dirigido por Francisco Peredo y la segunda por el grupo Trauma, con dirección de Hiram Torres.

Como una extensión de las actividades del Festival Internacional Cervantino, a principios de octubre, el CET presentó al grupo Teatro-Do-Ornitorninco de Brasil con el espectáculo *Canto a Brecht y Weill* y al grupo estadounidense Antenna dirigido por Chris Hartman a fines del mismo mes.

Por otra parte, en una continuación de las obras producidas para niños atípicos, el 8 de noviembre iniciaron en las escuelas de educación especial las representaciones de *El festival de los animales*, escrita y dirigida por César Pérez Soto. Participaron en la producción: el Departamento de Teatro Escolar y el CITRU, a través de la colaboración de su directora Socorro Merlín.

Esta misma obra combinaría sus presentaciones con el público en general a partir del 19 de noviembre en El Galeón, luego de que *Viaje al país de la armonía* cumpliera un año de permanencia en cartelera y cerrara su temporada.

El festival de los animales

Fue el cuarto montaje dirigido a niños atípicos producido por el CET y el sexto inscrito en el programa de teatro dedicado a los alumnos de educación especial, como parte del Programa de Teatro Escolar del INBA.

Para escribir esta obra, César Pérez Soto se apoyó —nuevamente— en las investigaciones realizadas por Socorro Merlín, pero en esta ocasión además, contó con la colaboración del especialista en psicología social Javier Basurto y de las comunicólogas Dolores Mendoza y Patricia Espinoza. Del primero derivó el contenido pedagógico sobre educación visual y de las segundas el apoyo sobre “actitudes hacia los niños con deficiencia mental”, cuyo trabajo implicaba los ámbitos social y familiar.¹⁷⁶

Puesta en escena a manera de comedia musical, la obra se estructuró en 12 escenas y en cada una de ellas se reforzaban una serie de conocimientos ya trabajados en las obras anteriores, a las que se agregó el hábito de la higiene personal (lavarse, bañarse y peinarse), tanto en el hogar como en la escuela.

La obra se desarrolla en un circo, con personajes que representan animales (de ahí el título de la obra); en la puesta en escena de Pérez Soto también se manejaban muñecos de guante, varilla y pancarta. Los objetivos particulares que se propuso desarrollar el montaje de esta obra fueron:¹⁷⁷

- Estimular la imaginación.
- Propiciar los procesos de percepción auditiva y visual (figura fondo).
- Colaborar en el desarrollo de la memoria y la atención.
- Apoyar la diferenciación de colores, formas y tamaños.
- Estimular la ubicación de acciones en el tiempo y el espacio.
- Propiciar la comprensión de noción de anécdota.
- Propiciar la adquisición de hábitos [de limpieza].

Al igual que en las representaciones de *La caja dos*, la música (original de Pérez Soto) se interpretaba en vivo y era utilizada tanto para la transición

¹⁷⁶ Oficio dirigido a José Solé firmado por César Pérez Soto fechado el 20 de septiembre de 1983. Archivo personal del segundo.

¹⁷⁷ Socorro Merlín y Leticia Ángeles. *Op. Cit.* p. 133-134.

de una escena a otra o como música de fondo y acompañando las canciones interpretadas por los personajes.

Programada originalmente sólo para el ciclo escolar 1983-1984, *El festival de los animales* se reprogramó para continuar con sus representaciones durante el siguiente (1984-1985). Asimismo, no obstante su éxito de temporada en El Galeón, la obra adquirió el carácter de *itinerante*, pues continuamente se presentaba en otros teatros (auspiciada por instituciones como el ISSSTE), llegando incluso hasta Guanajuato para participar dentro del marco del XIII Festival Internacional Cervantino. Fue así como el 11 de marzo de 1985 cumplió 200 representaciones; la placa respectiva se develó en el Teatro Titiriglobo.

Esta fue la última obra dirigida a niños atípicos producida por el CET y de hecho también la última en representarse en El Galeón, pues el 12 de enero de 1984 se anunció que éste sería sometido a otra remodelación.

No obstante este inconveniente, el Programa de Teatro para Escuelas Especiales continuó, logrando presentar otras dos obras: *Los días de la semana* y *El coyote caperuzo*, con lo cual el CET extendía su campo de acción a las escuelas de educación especial del Estado de México. Finalmente, el programa se cerró debido a la cancelación del presupuesto.

Los talleres

Aun antes de la creación del CET, El Galeón se había perfilado como un teatro dedicado a la experimentación como medio para que cada participante hallara su propio camino y descubriera sus posibilidades para llevar un paso adelante las capacidades y aptitudes que redundarían en su desarrollo artístico.

El camino para llegar a este fin fue la organización de talleres en el seno del Laboratorio Escénico Libre de Investigaciones Teatrales (LELIT), fundado por Abraham Oceranski, y que se constituyeron como la columna vertebral para el funcionamiento de éste y su concreción en las puestas en escena.

A partir de la demanda de las obras que se trabajaban en ese momento, la programación y duración de los talleres no se ajustaban a un programa fijo. No obstante, a partir de la información obtenida a través de las entrevistas, es posible deducir algunas de las materias y quiénes las impartían:

Actuación.- Abraham Oceranski

Pantomima.- Alexandro Jodorowski y Marcelo Segberg

Música.- Jorge Reyes y Antonio Zepeda
Danza y yoga.- Sonia Rangel
Dramaturgia.- Hugo Argüelles y Emilio Carballido
Artes marciales.- Carlos Valero
Payasos y técnicas circenses.- Alejandro Morán

Cabe aclarar que la mayoría de estos talleres eran impartidos generalmente por los mismos miembros del LELIT, pues a decir de Oceranski, era requisito que cada aspirante llevara consigo algo para enseñar y compartir correspondiéndole a él la coordinación de algún taller. Respecto a las participaciones de Jodorowski, Argüelles y Emilio Carballido, éstas se debieron al entusiasmo con que acogieron la iniciativa sin que representara para ellos ninguna obligación o compromiso; y en el caso particular de Jodorowski, a que preparó a los actores para el montaje de *Simio*, dirigido por Oceranski.

En 1975 y luego de su organización como “Asamblea para la defensa del espacio”, los miembros que lo conservaron elaboraron un plan de trabajo del ya denominado “Teatro Laboratorio El Galeón”. En virtud de esta definición, en el quinto punto se asentaba que las clases impartidas, al principio por los elementos del laboratorio, tendrían como objeto “encaminar a otros elementos del mismo a un mejor desarrollo de su vocación”.¹⁷⁸

Concebidas las clases a manera de seminarios y considerando la posibilidad de invitar a maestros de otras instituciones para lograr una formación completa, se fijó un 70 por ciento de asistencia, so pena de ser dado de baja como mecanismo para evitar la indisciplina dentro del laboratorio.

Poco tiempo después, se lanzó una convocatoria, que más bien era un escrito, sobre la forma en que funcionarían los grupos que “laboraban” en el Teatro Laboratorio que reglamentaba su organización.

En el documento, si bien no se hablaba de una imposición u obligación, sí se asentaba que autores, directores y actores dialogarían entre sí buscando nuevas formas de expresión y de cuyo diálogo surgirían las: “tendencias —más bien necesidades— para que todos los elementos realicen sus aspiraciones en la forma adecuada”.¹⁷⁹

¹⁷⁸ “Plan de trabajo. Teatro Laboratorio El Galeón”, marzo de 1975. Archivo Jaime Guerra.

¹⁷⁹ *Ídem*.

El escrito también contemplaba la posibilidad de que los otros miembros asistieran a los ensayos en las diversas etapas del proceso —siempre y cuando el director lo solicitara— y que sería como: “la clase de disección para el médico”.¹⁸⁰

De manera formal, consignó las disciplinas que serían impartidas:

- 1.- Expresión corporal. Biomecánica.- Luis Torner¹⁸¹
- 2.- Escenografía.- Octavio Ocampo
- 3.- Karate-Do.- Carlos Valero
- 4.- Tai-Chi.- Raúl Herrera
- 5.- Actuación.- Abraham Oceranski y Adrián Ramos
- 6.- Danza.- (no consigna nombre)
- 7.- Yoga.- (no consigna nombre)

Aunque en el programa oficial no se asienta, testimonios de los participantes en esta etapa señalan que Jodorowski, Alfonso Arau y Héctor Ortega impartían clases de pantomima.

A decir de Carlos Valero, Jorge Ortiz y Joaquín Zavala, entre otros, este programa sí se cumplió, de tal suerte que dotó a los participantes de los conocimientos y experiencias necesarios para su transición de actores a directores y que concretaron en el montaje de las obras con que participarían, poco después, en *El mitote*.

Tales fueron los casos de *El show estroboscópico de los comediantes* dirigido por César Pérez Soto, quien echó mano de la mímica para su espectáculo, y *El Universo de los payasos locos* escrito, actuado y dirigido por Antonio Esparza y Jorge Ortiz.

Asimismo, la bitácora de montaje de *Los niños también pensamos* da cuenta del proceso de creación y dirección colectiva y de la aplicación del “método vivencial” en el seno del grupo Ejército Blanco, comandado por Joaquín Zavala y que se había formado en el LELIT.

Similar situación fue la de los espectáculos *Gran espectador de payasos* de autoría y dirección de Carlos Valero, construido a partir del rescate de la figura del payaso; y de *Historia de un androide* de Marcelo Segberg,

¹⁸⁰ *Ídem*.

¹⁸¹ Esta información da constancia de que Torner participaba del movimiento previo a la creación del CET, aun cuando él afirme que llegó ahí por iniciativa de José Solé.

ambas obras derivadas de la pantomima como proceso de experimentación y formados también en el LELIT.

Ya en el seno del CET, y luego de la función de animación que Peter Brook dio a sus miembros el 27 de julio de 1978, admirado por el dominio corporal, la expresión física y emocional de los actores, el trabajo de voz y del gesto, Luis Torner (a la sazón director del centro), detectó la necesidad de implementar talleres que ayudaran a sus miembros a desarrollar y perfeccionar estas aptitudes.

El punto de partida fue la práctica de improvisación —que duró dos horas— que el director inglés realizara a partir de un zapato y de una función de box virtual. Posteriormente, la presentación del mimo belga Frederik Vanmelle —del 10 al 15 de octubre de 1978 con la obra *Beauty fool*— redescubrió la pantomima como el arte sin palabras. A decir de Torner, la presencia de Vanmelle resultó estimulante para los miembros del CET y enriqueció sus propuestas escénicas, toda vez que echaron mano de lo aprendido para ponerlo en práctica en montajes posteriores como fue el caso de *La isla del tesoro*.

La asignación de un presupuesto de tres millones de pesos para 1979, trajo consigo una nueva reestructuración del CET, la cual colocó en el primer lugar de su proyecto a la impartición de talleres. Decididos a convertir al Teatro El Galeón en más que en un foro de presentación permanente y rescatar su carácter de espacio para la experimentación, a partir del 20 de febrero se inició el primero de los cuatro talleres programados a lo largo del año. Se trataba del taller de Expresión Corporal impartido por Luis Torner, propuesto como una posibilidad para los actores de enriquecer sus personajes y expresar sus sentimientos sin emitir palabras.

La necesidad de imprimirle dinamismo al CET y el trabajo actoral de Tadeusz Kantor y su grupo Cricot-2 de Polonia (que se presentó en El Galeón del 2 al 9 de marzo con la obra *La clase muerta*) impulsaron a Torner a implementar nuevos cambios en el funcionamiento del centro y formar una Compañía de Teatro Experimental permanente y con elenco estable, por considerar que sólo de esta manera podía darse la posibilidad de una real experimentación.

En este contexto, y considerando que los miembros del CET ya estaban formados en la disciplina, Torner consideró que: "...el taller de experimentación teatral debe ser lo que el gimnasio es para el boxeador... porque si [el actor] pierde la afinación muscular y nerviosa va a deteriorar su técnica.

Eso nos pasa a los actores, fácilmente deterioramos nuestra técnica. Todos estos matices contempla la experimentación teatral”.¹⁸²

Como evento extraordinario, el mimo checoslovaco Milan Sladek —que había presentado su *Solo de pantomima* del 11 al 13 de mayo en El Galeón—, impartió un breve curso de esta expresión artística a los miembros del CET del 14 al 18 del mismo mes, que consistió en la realización de una serie de ejercicios con miras a lograr la extensión de movimientos y desarrollar la plasticidad del cuerpo, utilizando para ello el dominio de la técnica, pero acompañada de la consideración de los sentimientos humanos como primordiales, en el entendido de que en un mundo tecnologizado, son estos los que hacen pervivir a la humanidad.

A fines de 1979 ya funcionaban los cuatro talleres programados para el año, pues al de expresión corporal, se había sumado el de esgrima (para lograr el equilibrio y el ritmo corporal), el de danza y el de pantomima, este último a cargo de Carlos Valero quien experimentaba la pantomima del payaso —que no la de Marcel Marceau— y adaptada al gusto del mexicano.

Ante la imposibilidad de habilitar nuevos talleres debido a la disminución de su presupuesto, estos mismos se mantuvieron en el CET durante el siguiente año, aunque los participantes en el proyecto de *La conquista* tuvieron la oportunidad de tomar los de Etno-danza y Etno-música, Vestuario, Maquillaje, Elaboración de Máscaras y Títeres, debido a los buenos oficios de Cayuqui Estage Noel, en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

En septiembre de ese año y como respuesta al reclamo de Torner sobre las desventajas de que eran sujetos los miembros del CET, en comparación con los beneficios que poseían en la Compañía Nacional de Teatro, Solé ordenó que se programara para el CET una conferencia sobre la aplicación del Método Stanislavski en la Unión Soviética, que el actor y director Eugeni Nikolaievich Lazarev había impartido poco antes a maestros y alumnos de la Escuela de Arte Teatral.

Asimismo, se les incorporó al “Curso sobre la realización del vestuario teatral” impartido por miembros de la Royal Shakespeare Company de Londres, en la Escuela de Arte Teatral, conocimiento que se aplicó —según Torner— en el siguiente montaje del CET: *La isla del tesoro*, la cual se estrenó el 30 de octubre.

¹⁸² *Ibid.*

El taller de expresión corporal seguía impartándose, de tal modo que, cuando Torner se aprestó a montar dicha obra y al verse obligado a reclutar actores para el montaje, los talleristas se volcaron de manera intensiva, no sólo a este taller, sino también al de esgrima para ejecutar los combates.

La programación de los talleres —teóricos y prácticos— continuó luego de la salida de Luis Torner como director del CET, con el objeto de: “Renovar los métodos de estudio, por medio de la investigación para estar actualizados sobre las diversas teorías contemporáneas del teatro” señaló Carlos Valero. Estos talleres incluían: uno de Actuación, desde la óptica de creadores como Kantor, Brook, Barba y Grotowski; otro de Artes y técnicas del movimiento como concepto, donde se fusionaban todas las especialidades de las artes escénicas; otro más trataba sobre el Análisis de textos de literatura dramática y uno más sobre Artes y técnicas. También se contemplaban cursos de actualización para el personal técnico.¹⁸³

Al parecer, estos talleres no se realizaron conforme a las expectativas de un proyecto común, cuando al asumir de manera conjunta la dirección del centro, Carlos Valero y César Pérez Soto, cada uno emprendió su búsqueda artística particular. Por un lado, Valero asumió la responsabilidad del sector de teatro infantil del CET y continuó con el cultivo de la pantomima y la técnica circense; en tanto que Pérez Soto quedó encargado del teatro dirigido al público adulto y optó por echar mano de artistas formados en su propia disciplina (como los bailarines que participaron en *Fausto Pachuco* y más contundente en *Unicornio* montaje en el que se deslindó del teatro expresado por medio de la palabra).

Para este montaje, César implementó un taller con base en técnicas de enfrentamientos, de respiración, de trance; con el objetivo de que tanto actores como bailarines adquirieran una nueva capacidad de expresarse; los primeros a través del cuerpo y los segundos a través del gesto.

El 12 de enero de 1984 se anunció oficialmente que El Galeón sería remodelado. Entre los trabajos que se realizarían se contemplaba la sustitución de las bancas de concreto por butacas más cómodas, la modernización del equipo de luces, así como la instalación de un escenario giratorio, sin que se precisara una fecha tentativa de reapertura.

¹⁸³ “Experimentación es el único camino para cambiar el teatro y renovar lo existente”. *Excelsior*, marzo, 1983.

Las actividades del CET al parecer también se suspendieron, así lo demuestra el que la obra *Renacimiento* que estaba preparando Carlos Valero dirigida al público adolescente, fuera suspendida y que el encuentro con Eugenio Barba realizado el 7 de mayo, fuera convocado por la Escuela de Arte Teatral y el CITRU.

Más adelante, se anunció que el teatro se reinauguraría el 31 de octubre con la presentación del Teatro Odin y sería sede de un reestructurado Centro de Experimentación Teatral. Sin embargo, esto no sucedió, toda vez que el grupo de Eugenio Barba ofreció su temporada del 1 al 4 de noviembre en el Auditorio Nacional, y los talleres que impartirían Tage Larsen y Else Marie Laukvik se realizaron a las instalaciones de la Escuela de Arte Teatral.

José Solé propuso una obra mexicana para reinaugar el Teatro El Galeón. Se trataba de *Chicobaneg*, basada en una leyenda de la cultura tzetzal de los Altos de Chiapas, a cargo de Germán Meyer.¹⁸⁴

Chicobaneg

Por su temática y proceso de trabajo, el montaje habría de parecerse al de *La Conquista*, pues, de acuerdo con Sonia León y Leticia Ángeles, se trataba de una traspolación de elementos de la cultura indígena a las formas actuales de teatro.¹⁸⁵

La fábula de la obra radica en la búsqueda que emprende el guerrero Chicobaneg por la luz que ha de liberar a su pueblo. Pero al llevarla al escenario, no se trataba sólo de dramatizarla, por el contrario, fue sujeta a un proceso de intervención con textos de autores como Marguerite Yourcenar, que de alguna manera se correspondían con la problemática planteada.

Uno de los ejes de esta obra era el manejo de las dualidades: “hombre-mujer, luz-oscuridad, bien-mal, día-noche, amor-odio...”, el otro era la preparación del montaje a partir de ejercicios de improvisación con miras a enriquecer el texto mediante un proceso de trabajo colectivo.

¹⁸⁴ Director teatral de nacionalidad Suiza radicado en México. Participó en el Programa de Arte Escénico Popular coordinado por Rodolfo Valencia.

¹⁸⁵ Sonia León y Leticia Ángeles. Entrevista personal.

Las sesiones se iniciaban con trabajos de calentamiento, de relajación, se leían los textos, se platicaban, se proponía y se interpretaban y a partir de esto se hacían improvisaciones. Había cosas que quedaban, otras se desechaban, unas más se guardaban para utilizarse después.¹⁸⁶

Se realizó, además, una investigación documental sobre el tema (el del guerrero Chicobaneg) y una de campo, que llevó a los participantes hasta la sierra de Veracruz, no sólo a presenciar las danzas, sino a imbuirse en las manifestaciones culturales de la zona y ver la simbología expresada en éstas.

Programada para su estreno a fines de octubre de 1984, *Chicobaneg* se ensayó en diversos espacios, entre ellos los salones en la casa de la Compañía Nacional de Teatro y cuando la puesta estaba prácticamente “formada”, el equipo se trasladó a la Casa de la Cultura Enrique Ramírez y Ramírez, cuyo escenario tenía características similares a las proyectadas para El Galeón.

Fue en este espacio, en uno de sus ensayos generales, que Solé vio el progreso en la preparación de la obra. Asistió también Socorro Merlín en calidad de Directora del CITRU, pues el centro estaba involucrado en el proyecto impulsando la relación entre la creación artística y la investigación. En este sentido, Sonia León se incorporaba para llevar la bitácora de ensayos.

Una vez “corrida” la obra, se hicieron algunas observaciones, sobre todo en cuanto a que necesitaba una costura literaria que cohesionara lo que parecían sólo fragmentos. Esta labor le fue encomendada a Víctor Hugo Rascón Banda, asiduo asistente al CITRU por aquel entonces.

También se liberó un presupuesto para la producción lo que permitió la adquisición de lienzos para el vestido que portaría Leticia Ángeles y otro que serviría de fondo para fines específicos; también se elaboraron las máscaras (que no se terminaron) que se emplearían en el montaje, entre otros trastos.

Luego de un año y medio de ensayos, algunos actores como Adriana Lapham (debido a lo desgastante del proceso) abandonaron la obra, de tal suerte que, aunque el núcleo de actores principales se conservara, constantemente se suplía al resto de los personajes. Esto explica lo devastador que resultó para el equipo la decisión de Solé de no reinaugurar El Galeón con esta obra, pues había determinado un cambio de perfil para el local.

¹⁸⁶ *Ibid.*

Consideraciones

Durante la gestión de José López Portillo, el teatro oficial lideró el panorama escénico de nuestro país a partir de dos instancias: el Teatro de la Nación y la Compañía Nacional de Teatro.

El primero, impulsado por Margarita López Portillo y coordinado por Carlos Solórzano, se proponía recuperar el esplendor que entre 1958 y 1964 tuviera el Instituto Mexicano del Seguro Social, cuando el derecho al disfrute de la cultura, particularmente del teatro, se incluyó en el rubro de prestaciones sociales, dando lugar a la construcción de una infraestructura teatral sin precedentes en la historia de México ni en la de ningún país de América Latina.

Con 26 teatros y 42 foros al aire libre, durante ese periodo se representaron 39 obras de teatro, más conciertos y espectáculos de danza folclórica.¹⁸⁷

Por lo que a la Compañía Nacional de Teatro se refiere, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, ésta venía funcionando desde 1972 mediante acuerdo del Secretario de Educación Pública de entonces, Víctor Bravo Ahúja, hasta que, gracias al decreto presidencial publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 20 de julio de 1977, logró finalmente su institucionalización convirtiéndose en la columna vertebral del instituto. Tanta atención se le prestó, que eclipsó prácticamente al resto de las instancias integradas al Departamento de teatro.

En materia de teatro experimental, ninguna de estas instancias quedó a la zaga, puesto que el programa en el Teatro de la Nación se estructuró con base en ciclos: Teatro Clásico, Teatro Mexicano, Teatro de América, Teatro Musical y Teatro de Búsqueda. A cada ciclo se le asignó un teatro (Hidalgo, Julio Prieto —antes Xola—, Reforma, Lírico —en arrendamiento— e Independencia, respectivamente), mientras que a las compañías invitadas se las ubicaba en el teatro que más se ajustara al tipo de obras que representarían.

De esta manera, el ciclo de búsqueda tuvo como teatro sede el Independencia. Sobre su perfil, Margarita López Portillo señaló:

Se abrirá en el Teatro Independencia, algo que bien puede ser un laboratorio de experimentación teatral, pues en este local serán ofrecidos espectáculos de

¹⁸⁷ El Programa no sobrevivió al siguiente sexenio y fue cancelado.

vanguardia; teatro de búsqueda no sólo en lo que se refiere a textos nuevos, sino también a las formas de escenificación.¹⁸⁸

La coincidencia de los programas y áreas de interés entre ambas instituciones llevó a José Solé a declarar: “La competencia es lo que anima a aumentar la producción, [lamento] que la Compañía Nacional sólo tenga al Teatro de la Nación como estímulo para ser cada vez mejor.”¹⁸⁹

Sus palabras fueron todo un desafío, pues poco tiempo después se incorporaron a este panorama teatral la Universidad Veracruzana y el Teatro de la Universidad. La primera, a través de su compañía titular de teatro (1976), del Foro Teatral Veracruzano (1980), de Infantería Teatral y de Los talleres libres (1983).

Por su parte, el Teatro de la Universidad, que se había posicionado desde la época de Héctor Azar, se fortaleció con Héctor Mendoza como Jefe del Departamento de Teatro de la UNAM, integrando a sus filas a destacados directores de teatro y formando generaciones de actores y directores que demandaban espacios para montar sus obras.

En aras de llegar a un mayor número de público, la Universidad Veracruzana se hizo del Teatro Milán como sede en el D. F. y el Teatro de la Universidad (no obstante contar con una importante infraestructura teatral, ésta resultaba insuficiente frente a la demanda de los nuevos grupos), teniendo la necesidad de salir del ámbito universitario en busca de nuevos espacios.¹⁹⁰

Ambas instituciones universitarias lograron incidir en el seno del INBA de dos maneras: a través de la Compañía Nacional de Teatro, que abrió sus puertas a directores como Marta Luna con *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1978), *Los buenos manejos* (1980) y *Tiempo de ladrones* (1984); Julio Castillo con *Qué formidable burdel* (1978) y *El cocodrilo solitario del panteón rococó* (1982); José Caballero con *Las adoraciones* (1983); y Luis de Tavira con *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte* (1984). Y con su

¹⁸⁸ “Ambicioso plan de trabajo del Teatro de la Nación para difundir la cultura en México”. *El Nacional*, 15 de julio de 1977.

¹⁸⁹ Irma Murillo. “José Solé, una esperanza del teatro”. *El Sol de México*, 15 de junio de 1977.

¹⁹⁰ Teatro de la Universidad, Santa Catarina (1978), Juan Ruiz de Alarcón y Foro Sor Juana Inés de la Cruz (1979), Teatro de Arquitectura, Sótano de la Facultad de Arquitectura (1982), Foro del Museo Universitario (El Chopo), Auditorio Julián Carrillo de Radio Universidad y aun el Espacio escultórico del Centro Cultural Universitario, entre otros.

presencia paulatina en el Teatro El Galeón, perteneciente al INBA, donde en calidad de grupos invitados se presentaron, de la Veracruzana, Raúl Zermeño con *La boda* (1980); Marta Luna con *Este es mi nuevo show* (1982) y Luis de Tavira con *Lances de amor y fortuna* (1983); y por parte del Teatro de la Universidad, Juan Ibáñez presentó *Son* (1980); Héctor Mendoza su versión de *La dama boba* (1981) y Germán Castillo *La escuela de las mujeres* (1982). Fue tal el ímpetu de estos creadores, que hacia 1984 Solé modificó el perfil del CET, con lo que permitió la llegada en pleno de las huestes de la Universidad al INBA, a partir de 1985.

A diferencia del ciclo de búsqueda del Teatro de la Nación, que arrancó en las mejores condiciones al contar con un presupuesto asignado que permitió la contratación de actores y directores profesionales,¹⁹¹ en el caso del Centro de Experimentación Teatral del INBA, José Solé partió prácticamente de cero, al tener que hacerse del teatro y sin contar con presupuesto.

Sin embargo, tenía a su favor que El Galeón desde su inauguración (aun antes si es posible) tenía un perfil definido como teatro de experimentación, perfil que respetó facilitándole la negociación con los grupos que lo ocupaban y la organización de un programa a largo plazo.

Creado con el objetivo fundamental de promover: “la búsqueda de nuevos rumbos en el arte escénico, el intercambio de conocimientos y la desmitificación elitista del teatro”,¹⁹² Solé pretendía hacer una selección de los mejores elementos del CET para crear: “la base de lo que sería un Centro de estudios avanzados en materia teatral.”¹⁹³ Sin embargo, este objetivo se desdibujó a lo largo de la trayectoria de este centro y debido a las constantes crisis económicas por las que atravesó el país y que obligaban al constante recorte de presupuestos.

¹⁹¹ Entre 1977 y 1981 las obras que se presentaron fueron: *Ab... los días felices* de Beckett, dir. Manuel Montoro; *El marido*, creación colectiva sobre argumento de Flaminio Scala, dir. Juan Felipe Preciado; *El loco* de Gibran Jalil Gibran, dir. Fco. Javier Díaz Dueñas; *El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón, dir. Juan Ibáñez; *No es cordero que es cordera* paráfrasis de León Felipe sobre la obra de William Shakespeare; *Calígula* de Albert Camus, dir. Sergio Bustamante y *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, dir. Néstor López Aldeco. En Instituto Mexicano del Seguro Social. *Teatro de la Nación*, México, 1982. pp. 128-168.

¹⁹² “Fue creado el Centro de Experimentación Teatral”. *Cine Mundial*, 7 de agosto de 1977.

¹⁹³ Miguel Guardia. “Estudios avanzados”. *El Día*, 26 de agosto de 1977.

A pesar de que Solé —según sus propias palabras— desconocía la existencia del CET fundado por Héctor Azar en 1964, coincidía con él en cuanto al perfil de quienes participarían en este segundo CET; es decir, actores ya formados en las artes escénicas. De tal suerte que quienes ocupaban El Galeón antes de ser integrado a la infraestructura teatral del INBA, eran egresados de su Escuela de Arte Teatral y del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en tanto que una minoría se había fogueado, de manera más bien independiente, al lado de Julio Castillo, Alexandro Jodorowski y Abraham Oceranski, a través de talleres, para hacerse de las herramientas que les permitían presentar sus trabajos en El mitote.

De agosto de 1977 a enero de 1978, se presentaron en el marco de El mitote, 19 obras de teatro, 10 de ellas originales de los directores o bien de creación colectiva, 5 adaptaciones o versiones libres y 4 de autor, ofreciendo un amplio espectro temático que iba desde el teatro clásico hasta el popular, pasando por el político y el infantil.

Este evento sirvió como termómetro para medir los alcances de sus participantes y para que Solé lograra hacerse del teatro. Sin un proyecto aún definido y en una acción para depurarlo e integrarlo a la infraestructura teatral del INBA, se programó y aprovechó la visita de Peter Brook para someter al Teatro El Galeón a una remodelación y asignar plazas a los que consideró elementos más prometedores —que curiosamente habían sido los más combativos en la defensa del teatro— a fin de garantizar su permanencia en el CET.

Los directores seleccionados fueron Marcelo Segberg, Mario Alcántara, César Pérez Soto, Jaime Meza y Carlos Valero, quienes (con Luis Torner como Director y Eduardo Leaman en calidad de Coordinador), habrían de llevar a la escena 14 obras y sus respectivas reposiciones, a lo largo del sexenio.

También se presentarían directores que, a pesar de no ser contratados, lograron mantener su presencia en el escenario de El Galeón, desarrollando una línea temática no cubierta por otros y que ampliaban significativamente el margen de propuestas artísticas que en este espacio se presentaban.

Estas líneas temáticas se correspondían con lo que se presentaba en otros escenarios, principalmente en los géneros musical, infantil y de pantomima y pretendían constituirse como alternativas al teatro comercial.

En el género musical destaca la participación del grupo Ejército Blanco, comandado por Joaquín Zavala, que montó las obras *Los niños también*

pensamos, *Quiero vivir* y *Un eco para mi grito*, colocando al CET en la cartelera infantil, en un panorama donde la comedia musical tenía un gran auge impulsado principalmente por Manolo Fábregas desde principios de los años 70 con obras como *El violinista en el tejado* (1970), y que fue secundado por Julissa con *Vaselina* (1973) y José Luis Ibáñez con *Mame* (1973).

Contemporáneos a los montajes del CET, Teatro de la Nación había incluido en su programa un ciclo de teatro musical, anotándose un gran éxito con *Papacito piernas largas* espectáculo protagonizado por Angélica María y que entre octubre de 1977 y el 11 de marzo de 1979 ofreció mil funciones.

En este contexto, llama la atención que el Teatro Helénico se haya inaugurado, el 11 de enero de 1980, con *La pandilla* de Green y Tebelak dirigida por Manuel Gurría y continuara en la misma línea con *Yo contigo, tú conmigo*, libreto y música del mexicano Nacho Méndez dirigida por Marcial Dávila (22 de octubre, 1980); y ni que decir de los Televiteatros 1 y 2 de Televisa, que hicieron lo propio con *José el soñador* (23 de agosto, 1980) dirigida por el mismo Gurría y *Nunca en domingo* con dirección de Salvador Garcini (18 de noviembre, 1983), respectivamente.

Ante este panorama, Zavala realizó propuestas escénicas que no se limitaban a las obras, todas originales, sino que se orientaban a un carácter recreativo sin perder de vista el contenido didáctico-educativo. Con *Los niños también...* —en particular, pues se trataba de que los niños conocieran sus derechos y responsabilidades—, se adelantó varios años a la resolución de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) que declaró 1979 como el Año internacional del niño, con la consecuente actualización de la carta de los derechos respectivos.

La repercusión de esta obra fue más allá, pues al incluirla en aspectos relacionados con la sexualidad y la reproducción y defendiendo el derecho de los niños a que se les hablara con la verdad, despertó el interés de la Primera Dama del país bajo cuya iniciativa se incluyó en los libros de texto gratuito un capítulo relativo al tema, el cual se mantuvo hasta el año 2000 con la llegada del PAN a la presidencia.

Asimismo, los espectáculos de Zavala, aunados a los de Carlos Valero, se erigieron como ejemplos de que era posible montar obras de este corte sin grandes inversiones, puesto que el meollo estaba contenido en la trama del texto, no en la espectacularidad de la puesta en escena, y además, ambos directores apostaban a la imaginación, la exploración y el desarrollo sensorial de los niños.

Paralelo al género musical, el CET desarrolló otras líneas de teatro infantil. En éste se ubicarían *La Isla del tesoro*, *Los cuentos del baúl* y *Los nuevos cuentos del baúl* y un teatro didáctico-educativo al que pertenecerían las obras enmarcadas en el Programa para la Educación Especial: *La caja dos*, *Somos amigos* y *El festival de los animales*.

Y en este punto, nos preguntamos: ¿un centro de experimentación teatral haciendo teatro para niños? La respuesta es sí, y está fundamentada por dos razones. La primera, de índole social y a partir del objetivo implícito del CET, el cual era el establecimiento de un puente de comunicación con el público. Es decir, no se trataba de experimentar en un laboratorio aislado, sino reconsiderar la relación actor-espectador.

Para los directores, Zavala, Valero y Pérez Soto, se trataba de montar obras que involucraran a los niños, no sólo para exponerlos a experiencias distintas a partir del tránsito de su cotidianidad, sino de integrarlos a un entorno social —particularmente los niños atípicos— con miras a formar un público potencial y prometedor, toda vez que, según el censo de población de 1980, los niños entre 0 y 14 años representaban el 43 por ciento del total de la población, registrando la mayor concentración en el Distrito Federal (13.21 por ciento) y el Estado de México (11.31 por ciento).

Asimismo, la población preescolar ascendía a 854 mil alumnos, más 14 126 400 inscritos en Primaria y 2 818 500 en Secundaria, a los que habría que agregar —aparte— los 3 millones de las escuelas de educación especial, lo que da un gran total de 19 945 754 alumnos, todos ellos con el derecho a disfrutar de las manifestaciones artísticas, y que enfrentaban una oferta realmente pobre (en relación con la demanda y en muchos casos del contenido); de ahí que, a pesar de los esfuerzos de las instituciones por atender todas estas necesidades, en la realidad no se dieran abasto.

La otra razón se vincula principalmente con el resultado de los estudios sobre el impacto que el arte en general, y en este caso particular el teatro, tiene en los niños y que han demostrado que entre más temprano se les exponga a éste, más receptivos y sensibles serán en el futuro.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Al respecto consúltese Wolfgang Schneider (comp.). *Teatro para los primeros años. Artes escénicas para niños del nacimiento a los tres años*. México, INBA/Conaculta-Alas y raíces/Ediciones El Milagro, 2011. 345p.

En este sentido, las aportaciones del CET a este campo residen en la construcción de obras respaldadas por investigaciones específicas de pedagogos, comunicadores y educadores; de ahí su temática y propuesta adecuada a las distintas características físicas y psicológicas propias de cada etapa en el desarrollo de los niños.

Con esto, el teatro para niños desarrollado por el CET fue visionario en cierto sentido, toda vez que las obras se ajustan perfectamente al perfil que Gerard Taube elaborara hasta el año 2009 en su artículo: “Primeros pasos. Peculiaridades estéticas del teatro para los primeros años”, donde aunque se restringe al teatro para niños de cero a cuatro años, en él se detectan los elementos comunes a los montajes del CET.¹⁹⁵

Estos serían —*grosso modo*— la aceptación social de los niños, el establecimiento de un contacto visual, la implicación de todos los sentidos, un contacto físico no forzado, la reducción de la distancia entre los actores y el público, la facilitación para la participación de los niños, la connotación de juego, el empleo del lenguaje no verbal (como el movimiento físico, la danza, el acompañamiento musical); el establecimiento de reglas en cuanto al momento de irrumpir al escenario (por invitación), la presentación no lineal de las obras y el manejo del tiempo en correspondencia con el tipo de espectador (las curvas de atención en el caso de los niños atípicos).

Acaso la debilidad estribe en la no sistematización, en la no socialización de las investigaciones (en ese momento aún no se consideraba la aportación teórica o académica) y en la distribución restringida del único libro que reflexionó sobre el tema (como fue el de *Teatro para la educación especial en el INBA* de Socorro Merlín y Leticia Ángeles, cuya edición data de 1987). Pero de haberse dado las condiciones propicias, México se habría convertido en pionero de este tipo de estudios, toda vez que no es sino hasta 2009 que se publica el libro *Teatro para los primeros años. Artes escénicas para niños del nacimiento a los tres años* compilado por Wolfgang Schneider y que remite a las experiencias en países europeos.

Acaso deba señalarse también el desconocimiento de la existencia de este tipo de trabajos en México, ejemplificado en el prólogo de dicho libro, cuando Marisa Giménez Cacho anota su sorpresa frente a la publicación —que

¹⁹⁵ Ídem. pp. 19-36.

recibiera en 2009— y que aborda lo que considera un “nicho específico” con reflexiones “un tanto ajenas a nuestro contexto”.¹⁹⁶

Respecto a la pantomima como línea de trabajo en el CET, ésta se correspondía también con su contexto, toda vez que desde los años 60 había adquirido tal auge que su presencia era una constante en los escenarios mexicanos, enriquecida por la presentación de grupos contemporáneos en el marco de los festivales cervantinos.

No obstante que el público estaba familiarizado con este arte, a través de las películas de Charles Chaplin, en la historia oficial del teatro en nuestro país se asienta que fue la presentación de Marcel Marceau en 1957 en el Palacio de Bellas Artes y su subsiguiente visita en 1959, lo que impulsó un movimiento en torno a la pantomima, principalmente a través de su alumno y compañero Alexandro Jodorowski, quien fincó su residencia en México a partir de ese año.

El trabajo de Alexandro repercutió —sin ninguna duda— en este arte, puesto que logró hacerse de discípulos que a su vez, convertidos en maestros, incidieron en la formación de los futuros actores; ya a través de la Escuela de Arte Teatral del INBA o de talleres aislados (tales fueron los casos de Héctor Ortega, Alfonso Arau, Beatriz Sheridan, Germán Robles, Rafael Pimentel, Juan Gabriel Moreno y aun José Solé, que militaron en sus filas).

En el CET en particular, esta disciplina provenía del mismo Jodorowski quien preparó a los actores de *Simio*, dirigida por Abraham Oceranski y que se presentó en El Galeón en 1972, hecho que propició, como se asienta en este trabajo, una generación que encontró en la pantomima su forma de expresión por excelencia, tales como Marcelo Segberg, Carlos Valero, Jorge Ortiz y César Pérez Soto.

A partir de entonces, la pantomima se erigió como elemento indispensable en los talleres del CET en lo que no se descarta un interés particular de Solé, dada la presentación de compañías internacionales en el seno del centro como las de Frederik Vanmelle y Milán Sladek, con su consecuente influencia y concreción en montajes como *Andromimos, tiempo de jugar*,

¹⁹⁶ Marisa Giménez Cacho. Prólogo a Wolfgang Schneider (comp.). *Teatro para los primeros años. Artes escénicas para niños del nacimiento a los tres años*. México, INBA/Conaculta-Alas y raíces/Ediciones El Milagro, 2011, p. 7.

Moebius, La isla del tesoro, Los cuentos del baúl y Los nuevos cuentos del baúl, por ejemplo.

Fuera de la esfera del CET, destaca la presentación en agosto de 1977 del Dance Theatre Pilobolus en el marco del Festival Internacional Cervantino con un espectáculo que integraba gimnasia, acrobacia, pantomima y teatro; los cursos impartidos por Sigfrido Aguilar en San Miguel de Allende, Guanajuato, en 1978, su introducción en el Laboratorio de Artes Escénicas de la UNAM e integración de un repertorio pantomímico dirigido por Juan Gabriel Moreno (1980); así como la Primera muestra de pantomima y expresión corporal auspiciada por la UAM en febrero de 1981; sin pasar por alto el trabajo de los colectivos como Sombras Blancas y la creación de la Peña de los Mimos (1981) presidida por Rafael Pimentel y Patricia Morales.

Por otra parte, un aspecto que llama la atención, es la designación de El Galeón para la presentación de grupos invitados. Si bien al principio esta modalidad se dio en calidad de emergente (cuando las obras producidas por el CET no estaban listas para su estreno), luego de la presentación de Peter Brook se volvió una práctica constante que, visto en perspectiva, se complementaba con el perfil del centro.

Esto se dio especialmente con la presentación de los grupos latinoamericanos, cuyo discurso solía girar en torno de la situación política de sus países y que se correspondía con la posición al respecto fijada por el gobierno mexicano.

Esta política era de apoyo abierto a los pueblos de esta latitud, en el entendido de que “los artistas no pueden vivir desvinculados del drama de la historia”, según señalara el Director general del INBA, Juan José Bremer. Este discurso, soportado desde la Presidencia de la República, tuvo su mayor manifestación en la exposición de obras donadas por artistas mexicanos al Museo de la Resistencia, con sede en Nancy, Francia.¹⁹⁷

En este contexto se presentaron en El Galeón los grupos Rajatabla y Trac de Venezuela, Aleph y Acto latino de Colombia y El Galpón de Uruguay.

Vinculada también a la política, en este caso de carácter interno, también El Galeón se convirtió en bastión del Sindicato de Actores Independientes (SAI) constituido a raíz de una escisión en el seno de la ANDA, luego de que

¹⁹⁷ Teresa, Gurza. “Los artistas no pueden vivir desvinculados del drama de la historia, dijo Juan José Bremer”. *El Día*, 17 de junio de 1977.

en 1974 un grupo de actores encabezado por Enrique Lizalde, protestara contra la posible reelección del líder de ésta, Jaime Fernández.

Constituido formalmente como sindicato a partir del primero de junio de 1977, con 1 400 actores, el SAI entabló una lucha frontal con la ANDA por la conquista de espacios, toda vez que ésta acaparaba las fuentes de trabajo mediante contratos colectivos con las grandes empresas, como Televisa. Presionado para que no contratara a actores del SAI, Solé resistió respetando la contratación de los miembros de la Compañía Nacional de Teatro que militaban en éste y abrió las puertas de El Galeón a grupos cuyos montajes se apegaban al perfil del CET.

Así fue posible la presentación de René Campero con *La máquina de las adivinanzas*, de Eduardo López Rojas, *¿Alguien dijo dragón?* e *Impresiones* de Renato de la Riva.

Contrario a la resistencia del INBA, la política de Teatro de la Nación se dio en el otro extremo, de tal suerte que la posible suspensión del estreno de *Isabel de Inglaterra* (27 de julio de 1979) por parte de la ANDA, que esgrimió como argumento el daño a su asociación, tuvo como consecuencia la renuncia de varios actores al SAI, incluida Ofelia Guilmain, quien protagonizaba la obra.

Continuando con la política de presentación de otros grupos en El Galeón, se registra su préstamo o arrendamiento. En el primer caso destacan el Programa de arte escénico popular por Rodolfo Valencia y Julio Castillo con *Trufaldino, servidor de dos patrones* y *Arde Pinocho* y el ciclo Nueva dramaturgia mexicana con *El Lazarillo* de Óscar Liera. Respecto al arrendamiento, motivo de discusión fue el estreno del musical *Este es mi nuevo show*, producido por Julissa, amiga cercana de Luis Torner, a tal grado que César Pérez Soto envió un oficio a José Solé preguntándole si dicha contratación se apegaba a la política del CET.

Es probable que este evento le costara a Torner la dirección del CET — mismo que dejaría al término del sexenio—, pero también, en sus propias palabras, “fue la obra que más dinero dejó a El Galeón dándole una liquidez que nunca había tenido”.

Aunque la actividad del CET era continua y constante (salvo por las presentaciones de Brook y Kantor), ésta no logró llamar la atención de los críticos de manera sostenida —no obstante su inserción en la cartelera del INBA—, de tal manera que los comentarios a las obras fueron pocos

y escasos en su mayoría, comentarios que podrían calificarse de discretos, excepto los de Malkah Rabell en cuyo trabajo periodístico siempre contempló los grupos experimentales y circuitos de aficionados, y los de Esther Seligson, quien se manifestó comprometida con el trabajo realizado toda vez que la mayoría de los participantes habían sido sus alumnos en la Escuela de Arte Teatral.

Estas críticas dejaron testimonio de las actividades del CET intentando poner distancia y de ser objetivos, señalando los aciertos y las fallas de las obras, aunque logrando un consenso en cuanto a las aportaciones escénicas y señalando la importancia de que existiera un centro de experimentación en el INBA.

También hay que destacar los comentarios de Antonio Magaña Esquivel, quien en su espacio de *El Nacional* escribió sendos artículos de fondo sobre el teatro infantil, el teatro educativo del INBA y la nueva dramaturgia mexicana, en los que los montajes del CET ocupaban un lugar preponderante.¹⁹⁸

Esto quiere decir que los montajes del CET no pasaron desapercibidos, pues fueron tomados en cuenta por la organizaciones de críticos al integrar las ternas y otorgar los premios correspondientes a lo que consideraban lo mejor del teatro cada año, así como por las instancias responsables de la organización de los eventos en que se presentaban.

Un censo al respecto arroja los siguientes resultados:

AÑO	PREMIO	OTORGA
1977	Mejor Obra Teatral de Vanguardia por <i>La vieja calienta el asiento</i>	Círculo Nacional de Periodistas
1979	Mejor Obra de Teatro Infantil por <i>Juan Salvador Gaviota</i>	Asociación Mexicana de críticos de teatro
1979	Mejor Obra Teatral en el Festival Nacional de Teatro Jalisco 79 por <i>Juan Salvador Gaviota</i>	Promotores de Teatro de Jalisco, A. C.
1980	Mejor Obra Teatral en el Festival Nacional de Teatro Jalisco 80 por <i>La Conquista</i>	Promotores de Teatro de Jalisco, A. C.

¹⁹⁸ Cito a manera de ejemplo: “Teatro educativo del INBA” (26 de enero de 1979); “El teatro infantil” (6 de mayo de 1979); “El teatro en su valor didáctico” (junio, 1979); “Teatro infantil” (agosto, 1980); “La nueva dramaturgia mexicana” (noviembre, 1980) y “Apología del teatro infantil” (diciembre, 1980).

AÑO	PREMIO	OTORGA
1980	Mención Especial en el renglón a la mejor obra de teatro infantil “Gachita Amador” por <i>Juan Salvador Gaviota</i>	Unión de Críticos de Teatro
1980	Mejor Obra de Teatro Infantil por <i>La isla del tesoro</i>	Unión de Críticos de Teatro
1980	Mejor Obra de Experimentación Teatral por <i>La Conquista</i>	Muestra Nacional de Teatro indígena y viviente, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oax.
1981	Mejor Obra de Teatro Infantil “Gachita Amador” por <i>La caja dos</i>	Unión de Críticos de Teatro
1981	Mejor Obra Teatral en el Festival Nacional de Teatro Jalisco 81 por <i>Fausto Pachuco</i>	Promotores de Teatro de Jalisco, A. C.
1983	Mejor Obra Teatral en el Festival Nacional de Teatro Jalisco 83 por <i>Unicornio</i>	Promotores de Teatro de Jalisco, A. C.

Cabe señalar, sin embargo, que el teatro experimental también se estaba haciendo en otros lados, principalmente en las universidades, como la Veracruzana y la Nacional Autónoma de México, así como en espacios como el CADAC de Héctor Azar.

Dentro de los objetivos del CET siempre estuvo considerado el intercambio constante con otros centros de experimentación escénica e instituciones académicas en México y otros países. Sin embargo, esto no se cumplió cabalmente, toda vez que si bien se presentaron los principales creadores del teatro experimental como Peter Brook y Tadeusz Kantor, ninguno de los miembros del CET viajó al extranjero para conocer lo que se hacía en otros lugares.

Su relación más constante fue con el Teatro Experimental Jalisco en el cual su presencia fue continua a lo largo de siete años, presentando la obra que en ese momento tenía en cartelera. En ese sentido, tampoco se registra la presencia en el CET de artistas mexicanos pertenecientes a otros colectivos.

Esto lleva a la conclusión de que, al igual que en el CET de 1965-1968, se trabajó de manera aislada, sin interrelación; y si bien Torner —según consenso general— hizo su mejor esfuerzo, el hecho de que no se dedicara tiempo completo al CET (al mismo tiempo participaba en obras dentro del circuito comercial), así como a la “pesada burocracia” —dice Mario Alcántara— y la dificultad para hacerse de presupuesto y conciliar intereses

encontrados en el seno del centro, habrían determinado la pérdida de rumbo del proyecto que se había echado a andar con las mejores intenciones.

Pero acaso debiera señalarse el cumplimiento de uno de los objetivos del CET, el relativo a servir de tránsito entre la escuela y el mundo profesional, toda vez que todos los directores que pertenecieron a él lograron incorporarse al mercado de trabajo.

Algunos, como Mario Lage, Jacqueline González o Jaime Meza derivaron a la docencia, otros como Joaquín Zavala, Virgilio Carrillo, Mario Alcántara y el mismo Torner se convirtieron en sendos directores de teatro, unos más como Antonio Esparza y Jorge Ortiz se especializaron en espectáculos de pantomima, todos ellos continúan con su carrera teatral. Siendo los menos quienes se retiraron, como Marcelo Segberg o Jaime Arellano, y que reconocen que su paso por el CET fue uno de los capítulos más importantes de su vida.

El Centro de Experimentación Teatral (1985-1991)

En 1985, el cambio de Rector —Jorge Carpizo por Octavio Rivera Serrano— trajo consigo una serie de cambios en diferentes instancias de la UNAM. Tal fue el caso de la Dirección de Difusión Cultural que le fue asignada a René Avilés Fabila, quien anunció como puntos principales de su gestión la recuperación de espacios perdidos y la creación de nuevos, evitar la duplicidad de acciones y funciones y “realizar muchas actividades con poco dinero”, entre otras, pero sobre todo: “pensar menos en reputaciones personales y más en la Universidad”.¹

Al referirse a los cambios que haría en la dirección a su cargo, señaló que, apegándose a los lineamientos establecidos por el rector, se trataba de “renovar cuadros para darle oportunidades a otras personas” y agregó: “sin embargo, los que hayan funcionado muy bien se quedan”.² Esto sin hacer referencia a nadie en particular.

Lo que llama la atención de su discurso de toma de posesión, fue su consideración de que la UNAM era la que generaba mayor cultura, incluso más que el INBA: “y sin intentar ponerlos en competencia, junto a la Universidad, el INBA es un bebé. Aquí se hacen los mayores estudios, y eso nos posibilita para generar una mejor cultura”.³

Sin embargo, el 9 de enero Avilés designó como titular de la Dirección de teatro, en sustitución de Luis de Tavira, a Ramiro Osorio quien hasta el día anterior se desempeñaba como Subdirector de extensión teatral del INBA.

¹ “Evitar duplicidades, utilizar la imaginación y establecer una verdadera política cultural”. *El Día*, 4 de enero de 1985.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Este nombramiento generó una gran polémica y sometió la gestión de Tavira a una radiografía en la que unos miembros de la comunidad teatral hacían un balance positivo, en tanto que otros la calificaban de personalista y autopromocional.

También respecto a la designación de Osorio, hubo quienes la recibieron con beneplácito, aunque otros cuestionaron incluso su nacionalidad —colombiana—, preguntándose si no había mexicanos capaces para asumir el cargo.⁴

Mientras tanto, en la Dirección de teatro del INBA se estaba gestando el cambio de perfil del CET y del Galeón a partir de la instrumentación de una política de vinculación con la Compañía Nacional de Teatro. Esto se deriva de un intercambio de oficios entre José Solé, Carlos Valero y César Pérez Soto (directores del CET), Jaime Labastida Ochoa (Subdirector general de Educación e Investigación Artística) y Víctor Sandoval, (Subdirector general de Promoción nacional del INBA).

El punto de partida de esta acción habría sido el 9 de mayo de 1984, cuando mediante oficio, se informó a Mercedes A. de González Orozco, Directora general de la UACB del cierre de El Galeón para su remodelación, suspendiéndose todas las actividades y ensayos a partir de esta fecha, incluyendo copia a todos los involucrados como Germán Meyer, quien ensayaba *Chicobaneg*.

En oficio fechado el primero de febrero y dirigido a Víctor Sandoval, José Solé explicita el nuevo proyecto en los siguientes términos:

...quiero subrayar el hecho de que el trabajo que proyectamos para el teatro El Galeón (Centro de Experimentación Teatral) será complementario al de la Compañía Nacional de Teatro, es decir, se pondrán en escena las obras cuya puesta requiere las formas contemporáneas y experimentales en boga; creo que sería conveniente dividir las actividades del Galeón en dos partes: una, de puestas en escena a nivel profesional producidas por la Compañía Nacional de Teatro y otra, de talleres de investigación. En este último sí sería conveniente hacer un trabajo coordinado con la Subdirección de Educación e Investigación Artística.

⁴ Estos testimonios pueden consultarse en el artículo de Sonia Morales. “Ante el cambio en la UNAM, la estructura teatral en entredicho”. *Proceso*, 14 de enero de 1985.

Como avanzada de este nuevo proyecto, el 11 de febrero el Director del INBA, Javier Barros Valero, designó a Luis de Tavira como Director del Centro de Experimentación Teatral de la institución.

Este nombramiento se significó por dos cosas. Una, la proyección del mismo Barrios sobre la refundación del CET como alternativa frente a la situación de desgaste por la que entonces atravesaba la Compañía Nacional de Teatro; y dos, la respuesta a la inquietud que desde hacía varios años acompañaba a Luis de Tavira sobre el destino de los actores formados en el CUT al abrigo de lo que llamaba “nueva teatralidad”:

Lo que la Universidad consigue es formar a los cuadros de esta renovación pero que no tienen destino. Es decir ¿a dónde se van? Se van al mercado laboral o bien al teatro entonces llamado —por su modo de producción— el teatro comercial o bien la televisión comercial. Entonces resulta que hay una contradicción en decir que estos artistas formados por esta nueva teatralidad para poder sobrevivir tienen que irse precisamente a la antípoda. Ahí faltaba algo.⁵

Lo que faltaba, a decir de Tavira, era precisamente lo que el INBA le ofrecía, la posibilidad de que los egresados de las escuelas de actuación tuvieran un destino, destino vedado en el seno de la Universidad puesto que ésta no contaba con una compañía de teatro experimental.

La relación con el INBA no le era ajena a Tavira, puesto que quince años atrás impartía clases en la Escuela de Arte Teatral y había dirigido obras como *Oficium tenebrarum* (1973) en el Teatro del Bosque, *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte* de Héctor Mendoza con la Compañía Nacional de Teatro (1984) y *Lances de amor y fortuna* espectáculo de su autoría en homenaje a Pedro Calderón de la Barca en el tricentenario de su muerte y en calidad de invitado en El Galeón durante las actividades del CET que le precedía.

En su discurso de aceptación, Tavira agradeció la oportunidad de retomar con regularidad su actividad artística, misma que había disminuido por la carga administrativa durante su gestión en la UNAM.

En este contexto, aprovechó la ocasión para señalar como principio de funcionamiento del CET, la restauración de la relación teatro-sociedad que

⁵ Luis de Tavira. Entrevista personal.

requería: “la reinención del teatro”. De ahí que el objetivo fuera la creación de un nuevo público: “con un concepto nuevo de cultura y para ello es necesario, ante todo, elevar la experiencia teatral”.⁶

El punto de partida de esta acción sería la definición del concepto “experimental”, que es, dijo: “un término que tiene que ver con el método científico; es un término prestado de la ciencia para elevar la actividad artística a su máximo grado de profesionalismo”.⁷

Contrario a las declaraciones de Avilés Fabila, Tavira señaló que por las características que requería un Centro de Experimentación Teatral —organización sólida y estable que permitiera la búsqueda de los artistas teatrales— Bellas Artes era “hoy por hoy casi la última instancia que puede hacer factible estas condiciones”.⁸

Mientras Tavira afinaba su proyecto, las actividades del instituto en materia de teatro retomaron su dinamismo. Entre éstas destacaron, por un lado, la reanudación de la temporada de la Compañía Nacional de Teatro el 10 de enero con *Tiempo de ladrones* en el Teatro Jiménez Rueda y el día 11 *Hotel Paradiso* en el Teatro del Bosque; además de la instalación del CITRU en su nuevo local (Chihuahua 216), el 19 de febrero, así como la selección personal de Grotowski de los participantes en su curso “entrenamiento especializado en técnicas de improvisación” que impartiría en marzo.

Justamente fue a principios de este mes cuando se anunció que el remodelado teatro El Galeón sería sede del nuevo CET, en tanto que su titular aclaraba que más que una compañía de teatro experimental, se trataría de un taller o laboratorio con un elenco estable. “Pienso que un elenco estable es la garantía de un progreso en la tarea teatral y en el seguimiento del público; pero es, ante todo, el indicador de un modo de producción teatral y, evidentemente, de una concepción del trabajo actoral”.⁹ Tavira pensaba en un núcleo de quince actores que, en principio, compartieran sus aspiraciones y concepciones en torno a lo teatral.

⁶ “Reestructuración del Centro de Experimentación Teatral”. *Excélsior*, 12 de febrero de 1985.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ “El taller teatral trabajará con base en un elenco estable. Asegura Luis de Tavira”. *La Jornada*, 6 de marzo de 1985.

El centro contaría además, con un consejo asesor integrado por autoridades del INBA (Javier Barros Valero, Víctor Sandoval, Antonio López Mancera y José Solé) y creadores teatrales (Héctor Mendoza, Ignacio Retes, Vicente Leñero, José de Santiago, Alejandro Luna, Ignacio Toscano, Guillermina Bravo, Tulio de la Rosa y Luis Rivero).

La parte artística de este consejo fue de gran importancia para el funcionamiento del CET, toda vez que “se trataba fundamentalmente de compañeros críticos. Bastaría conocer a las personas para saber cómo se comportaban, [era] gente comprometida con el proyecto, que apostaba por él y que en algún momento podría llegar a intervenir en él”.¹⁰

En otras palabras, se trataba de un consejo participativo y activo que opinaba sobre el repertorio y las invitaciones a los artistas y que asistía con regularidad a las funciones de estreno y a algunos ensayos en calidad de sinodales. Por su parte, también las autoridades como Javier Barros y José Solé —recuerda Tavira— “estuvieron muy cerca del proyecto”, por lo que se trataba más de un equipo de colaboradores, que de un consejo de orden burocrático.

Mientras se preparaban las obras con que arrancararía el proyecto, el espectáculo de Tavira, *Novedad de la Patria*, representó a México en el Primer Festival de Teatro de las Américas que se llevó a cabo del 22 de mayo al 4 de junio en Montreal, Canadá, y al que asistieron grupos teatrales de Estados Unidos, Costa Rica, Venezuela, México Argentina, Perú y, por supuesto, el país anfitrión.

La obra se representó del 29 al 31 de mayo, con un reparto integrado por actores de la universidad, algunos de ellos ya integrados al CET aunque no anunciados aún, donde destacaban los nombres de Ignacio Retes, Julieta Egurrola, Joaquín Garrido, Victoria Valdivieso, Judith Arciniega y José Luis Martínez.

Gran regocijo causó el que, por este montaje, Tavira fuera premiado como el Mejor Director del Festival, triunfo del que se manifestó satisfecho, no sólo en lo personal, sino por lo que este reconocimiento significaba para el teatro mexicano. Y si bien reconoció a la obra como producto del teatro universitario —en cuyo seno se había gestado y representado entre 1982

¹⁰ Luis de Tavira. Entrevista personal.

y 1984— declaró que sería el CET del INBA, el espacio donde continuaría su búsqueda.

Al intentar explicar el porqué del éxito, declaró que los críticos habían valorado fundamentalmente los siguientes aspectos: “su alto nivel de vanguardia, su búsqueda, su innovación en el campo del lenguaje teatral y su fuerza como afirmación de la identidad nacional, misma que renueva la visión que sobre México se tiene en el extranjero”.¹¹

Terminado el evento, participó con Gabriel Pascal en el Congreso Internacional de Teatro que, en la misma ciudad de Montreal, se realizó del 1 al 6 de junio y que tuvo como temas: la dirección escénica contemporánea, el papel del texto en la puesta en escena y la escenografía en el teatro moderno.

A estas alturas del año, las actividades artísticas y culturales iban en declive, principalmente porque hasta entonces fue posible evaluar el impacto provocado por la política económica marcada por la Secretaría de Programación y Presupuesto, en el sentido de liquidar todas aquellas instancias y actividades consideradas “no prioritarias”, con el fin de liberar al Estado de los gastos que implicaban.

Así desaparecieron la distribuidora del Fondo de Cultura Económica, el Fonógora, el Fondo Nacional para el desarrollo de la danza popular y el fideicomiso Premio Literario Internacional Ollin Yoliztli.

En el teatro en particular, el recorte más palpable se registró en la Compañía Nacional de Teatro, que no tuvo ningún estreno y en la suspensión parcial de la contratación de artistas extranjeros —con el FIC a la vuelta de la esquina—, así como de los viajes de creadores mexicanos al exterior, hecho que, observó Tavira, sumiría al país en una “asfixia cultural”.

En esta coyuntura, el director del CET aprovechó cuanto foro se le ofrecía para difundir su proyecto, como fue el Primer Encuentro de Investigadores de Teatro organizado por la Dirección de Teatro y el CITRU por parte del INBA y el ISSSTE, el cual se llevó a cabo del 25 al 27 de junio en el Museo Nacional de Arte.

En su participación en la mesa redonda sobre técnicas teatrales, Tavira señaló la necesidad de hacer un teatro científico: “Sólo en nuestros días se puede hablar de teatro experimental, pues ésta es la aportación del siglo XX,

¹¹ “Luis de Tavira, mejor director en el Festival Teatro de las Américas”. *La Jornada*, 7 de junio de 1985.

porque parte del hecho de que, el teatro no es inmutable, es un hecho mutable, dinámico, sincrónico y diacrónico, siendo al mismo tiempo efímero, prometéico como la vida y por ello al teatro no hay nada que lo atrape.”¹²

En otras palabras, destacó el carácter de emergencia, que en el teatro avanza a medida que éste se toma como transgresión y por la necesidad de compromiso con su momento histórico. En este tenor, al señalar la necesidad de escribir el teatro de hoy (que da título a la nota de prensa citada), se refería a la procedencia del público influenciado por los lenguajes televisivo y cinematográfico, lo que debía tomarse en cuenta al pensar el teatro.

Un mes más tarde, en una larga entrevista concedida a Martha Coda, insistió en el elenco estable y definió con más claridad el perfil de los actores que buscaba: “Aquí se procura una posibilidad de renovación y de crecimiento para el actor que ha concluido la etapa inicial de su formación y que no desea entrar en un estado de descomposición artística”.¹³

Develando apenas lo que serían las propuestas que ofrecería al público, mencionó que se trataba de dos proyectos, uno bajo su dirección y otro a cargo de Julio Castillo. Sin embargo, en ese momento el objetivo estaba encaminado a construir la infraestructura que se requería para experimentar con el espacio, al tiempo que se trabajaba en la integración del elenco.

La propuesta inicial consistía en ofrecer las dos obras de manera simultánea, con el mismo elenco en un espacio flexible que las albergara, “intentamos ofrecer de esta manera, una alternativa que desafíe lo suficiente las posibilidades de ductibilidad del espacio y que ofrezca al público una alternativa enriquecida desde el principio”.¹⁴

La oportunidad de probar el espacio se dio en el marco del Festival de Teatro Latinoamericano, organizado por la UNAM y el INBA del 20 de agosto al 8 de septiembre, en la que grupos provenientes de varios países de la región se presentaron en los teatros Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Santa Catarina, de la Universidad, Julio Prieto, de la Ciudadela y el todavía no reinaugurado El Galeón.

¹² “Hay que aprender a escribir el teatro de hoy: Luis de Tavira”. *El Herald de México*, 1 de julio de 1985.

¹³ La entrevista se publicó en tres partes, del 21 al 23 de julio de 1985 en el periódico *Unomásuno*.

¹⁴ *Ibid.*

Éste se abrió temporalmente para la presentación del grupo colombiano El local, con una adaptación de la obra de Gabriel García Márquez *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, el 21 de agosto, y del grupo brasileño Pessôal de Víctor con *Feliz anho velho* de Alcides Nogueira, para el día 26.

Concluidas estas actividades se procedió a ultimar los detalles para la reinauguración formal del local, que se realizó el 17 de octubre con la presentación del primer montaje del CET, *Grande y pequeño* de Botho Strauss y que más que un estreno, significó para Tavira “una reapertura del Centro de Experimentación Teatral que implica una nueva orientación del proyecto artístico de este centro” recordando aquel CET fundado por Héctor Azar en los años 60 sin hacer referencia al antecedente inmediato anterior, es decir el CET de 1977-1984.¹⁵

Las obras

Grande y pequeño

Primera obra representada en México del autor alemán Botho Strauss, que entre 1970 y 1977 se había desempeñado como dramaturgo residente en la Berliner Schaubühne dirigida por Peter Stein, quien justamente la llevó a escena en 1978.

Calificada por el mismo Tavira como: “uno de los textos más innovadores de la escritura teatral”, a partir de una primera traducción de Brígida Alexander, el equipo procedió a trabajar la obra, proceso en el que se invirtieron seis meses, toda vez que, al tiempo de resolver los retos que planteaba en sí misma, *Grande y pequeño* se trabajaba de manera simultánea con la preparación de *De película*, segunda obra presentada por el CET. Esto como parte de un experimento planteado por Tavira que consistía en trabajar dos obras a partir de propuestas distintas, una con base en un texto ya elaborado y otra construida desde el escenario.

Uno de los méritos que Tavira descubrió en la obra, con lo que coincidieron los actores Luis Rábago y Julieta Egurrola, era la conciencia de Strauss

¹⁵ Elda Maceda. “Nueva orientación artística del CET”. *El Universal*, 15 de octubre de 1985.

de que para llevarla al escenario, tenía que ser probada en éste, de tal manera que veía al actor, más como un colaborador que un repetidor, y que —en palabras de Luis de Tavira— se correspondería con su concepción de que “el actor no se puede reducir a un simple declamador de textos hermosos, pues a una poética textual, se debe responder con una poética actoral”.¹⁶

Esto hacía la diferencia, señala Luis Rábago, con algunos dramaturgos mexicanos, quienes: “escriben en sus escritorios, no hacen comprobaciones en el escenario. No salen de sus casas y acaban su obra cuando les suena bien en la pluma...[Así] cuando te dan el texto y tratas de decirlo en la escena no cuadra, no tiene dimensión escénica”.¹⁷

Al primer contacto con la obra tanto Tavira como el cuadro de actores (en lo que Rábago llama primera intuición) supieron por “donde iba” y fue así como redondearon la traducción en virtud de que “esto sí sonaba”.¹⁸

Una vez descubierta la dimensión auditiva y las imágenes “de impactante realidad”, la cual —reconoce Rábago— no era una realidad intrínsecamente mexicana “sino un sentimiento de soledad profunda”, es que se consideró como acertada la decisión de Tavira de montarla.

El comentario se corresponde con lo escrito por Tavira en el programa de mano: “Lo que resulta evidente es el sentido trágico que campea el itinerario vital de la incomunicación y la soledad humanas en la Alemania contemporánea, que con variantes locales resulta generalizable al resto del planeta”.

Colmada de símbolos, *Grande y pequeño* no está escrita de manera lineal, sino que registra saltos en el tiempo y el espacio, con lo que Strauss ofrece una obra no aristotélica y en la que somete a Lotte, el personaje principal (a cargo de Julieta Egurrola), a una serie de altibajos emocionales en los que se involucra al público y que exige de éste total atención pues “no se le dan las cosas digeridas. La debe ver detenidamente, analizarla y cambiar su actitud para entender el proceso al que se enfrenta la protagonista”.¹⁹

Es este contexto, el peso de la obra recayó en la actriz, en un reto que le exigió “toda su capacidad y rendimiento para lograr consolidarse como

¹⁶ “Vuelve a El Galeón la obra *Grande y pequeño*”. *Excélsior*, 8 de agosto de 1986.

¹⁷ Luis Rábago. Entrevista personal.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ “Con *Grande y pequeño* se inició la temporada 86 del Centro de Experimentación Teatral del INBA”. *El Heraldo de México*, 18 de enero de 1986.

intérprete”²⁰ y cuya actuación llamó la atención de la crítica, particularmente de Manuel Capetillo que la calificó como “no una simuladora, sino una usurpadora del espíritu de los personajes que representa”.²¹

Estructurada en diez escenas, la obra trata sobre el viaje que Lotte realiza desde Marruecos hasta Alemania oriental, donde intenta —en vano— establecer contacto con esos “otros”, que se aparecen en varios ambientes —edificios, la vía pública, una parada de autobús— y que muestran el aislamiento, la soledad y la incapacidad de comunicación que la sumen en una infelicidad irremediable. Las escenas se sucedían en una serie de imágenes —entre recuerdos, miedos, esperanzas...— que le imprimían a la puesta en escena de Tavira, un carácter de ensoñación y surrealismo enmarcada por la escenografía de José de Santiago.

Para dar a conocer a Botho Strauss en nuestro país, Luis de Tavira incluyó en el programa de mano información relativa a la trayectoria del escritor tanto en la narrativa, como la poesía y el teatro. De esta suerte nos enteramos que *Grande y pequeño* sería su cuarta obra teatral siendo precedida por *Los hipocondríacos* (1972), *Kalldewey farsa* (1973) y *Caras conocidas, sentimientos mixtos* (1976).

Cuatro años después (en 1989), Tavira sintetizaría la esencia de la obra de esta manera: “[...] de una gran densidad y profundidad en términos de búsqueda actoral y del lenguaje contemporáneo del teatro, en un intento por restablecer el diálogo con la dramaturgia”.²² Correspondiéndose con este discurso, más tarde De Tavira llevaría al escenario otras obras del dramaturgo alemán: *La guía de turistas* (1995) y *Siete puertas* (2000).

Por otra parte, fue en el programa de mano de la obra donde se dio a conocer a los integrantes del elenco estable del CET, conformado en su mayoría por egresados de la Escuela de Arte Teatral, el Centro Universitario de Teatro y el Foro Teatral Veracruzano.

Al respecto, llama la atención la inclusión de dos nuevas categorías: actores huéspedes y actores invitados, esto se explica en la consideración de Tavira de que hablar de elenco estable no significaba ser “hermético”, de

²⁰ *Ibid.*

²¹ Manuel Capetillo. “Más allá de la experimentación”. *Novedades*, 17 de julio de 1986.

²² Esther Seligson. *El teatro, festín efímero (reflexiones y testimonios)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. p. 184.

ahí que los actores invitados contribuyeran a establecer un diálogo artístico para enriquecer el trabajo en la escena.

De película

El estreno de *De película*, el 31 de octubre, permitió al director del CET hacer una comparación entre los dos trabajos que partían de procesos opuestos, pues mientras que la obra de Botho Strauss era un texto (renovador en sí mismo) con un principio y un fin, el montaje de Castillo se había realizado a la inversa, es decir, que a partir de la interacción del director con los actores se iba creando el texto de Blanca Peña.

En entrevista concedida a Esther Seligson, Julio Castillo señala que con *De película* buscaba un reencuentro:

Quando Luis de Tavira me llamó al CET, le dije: ‘Yo no quisiera tocar una obra de nadie, quisiera hacer algo de mis recuerdos, de vivencias’, precisamente para motivarme, para reencontrar cosas que ahí estaban y que siempre las aplazaba hasta que me dieran oportunidad.²³

En la misma entrevista da cuenta de la concepción de la obra, detonada a partir de su afición por el cine: “ahí tenía yo, la Lagunilla al lado, al cine Máximo, al Victoria, al Odeón, al Granada, al Isabel, al Modelo, también al cine Alarcón, donde pasaban puras películas norteamericanas”,²⁴ espacio donde Castillo hizo coincidir, entre otros personajes, a una secretaria que se suicida ahí, a un agente viajero, un judío que abandonó a su familia en Varsovia, un chico ladrón de barrio que acaba siendo halcón en el 68, una muchacha de provincia que acaba prostituyéndose y como eje central de la obra a un niño (que es el niño Julio a los ocho años de edad, testigo de los hechos y desde cuya mirada se estructura el espectáculo); todos ellos extraídos de sus propios recuerdos, aunque sin proponerse mostrar una imagen denigrante o folclórica del mexicano.

²³ Esther Seligson. *El teatro, festín efímero (reflexiones y testimonios)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. p. 47.

²⁴ Ídem. p. 38.

Sobre el proceso de trabajo de la obra, Luis Rábago lo describe así:

De película nació de improvisaciones de todos los actores. Julio proponía tal película, de Fernando Soler, de Pedro Infante, equis. Sobre eso improvisábamos y él veía y decía —esto sí, esto está bonito— y lo fijaba. Así fue desarrollándose el espectáculo mexicanísimo, más mexicano no podía ser, porque Julio era dos cosas: mexicano y de barrio y en las dos cosas era coherente. Nunca pensó ‘yo soy de barrio y lo quiero ocultar’, era de barrio y estaba profundamente orgulloso.²⁵

Acaso este proceso habría sido posterior, pues según Julio Castillo solía trabajar de cerca con los autores de las obras que montaba, e incluso los dejaba platicar a solas con los actores sin la presión que significaba la presencia del director:

Esto lo hice también en el caso de Blanca, mi esposa, que fue la autora de *De película* y también tuvo la oportunidad de reunirse a solas con el elenco y generar con ellos a los personajes a partir de las sugerencias y recuerdos modificados por el tiempo que cada uno tenía, independientemente de los míos propios y que yo pude aportar.²⁶

De su participación en la obra, Blanca Peña señaló que ésta era producto de su amor por la literatura y por Julio: “Mi trabajo en esta obra es como esa madre que se presta para que le planten un embrión y así pueda dar a luz un hijo, que no va a ser de ella, puesto que la idea es de Julio. Es Julio y su mundo infantil”. No era ésta la primera vez que la pareja trabajaba de esta manera, pues tenían como experiencia previa *Los bajos fondos*, adaptación de la obra original de Máximo Gorki.²⁷

Enmarcada entre 1945 y 1968, la obra se desarrolla en un cine —como espacio simbólico— en el que, a manera de máquina del tiempo, se retrocede al pasado y se hace alusión a los principales eventos históricos que se sucedieron en este lapso enmarcados con películas y música de cada época, tal como se consigna en el programa de mano:

²⁵ Luis Rábago. Entrevista personal.

²⁶ Bruno Bert. “Julio Castillo. México en la experimentación teatral”.

²⁷ “Hoy estreno de Julio Castillo”. *Excelsior*, 30 de octubre, 1985.

Por la pantalla desfilan los filmes de los años cuarenta hasta las película de los sesenta, y sus historias y locuras se confunden con los anhelos, las angustias y las fantasías de los espectadores, que son los protagonistas del espectáculo. Los personajes populares, los prototipos y los mitos del cine mexicano al mismo tiempo que las vidas y las estrellas glamorosas del Hollywood conviven por igual en este mundo donde todo es posible.

Al respecto, Rábago señala que durante el proceso de trabajo

nos la pasábamos viendo cine, todas las pelis, en color y blanco y negro, *Cantando bajo la lluvia*, *El mago de Oz*, *Psicosis* de Alfred Hitchcock... Veíamos las de Fernando Soler, de Sarita Montiel y de Pedro Infante. Nuestras reacciones eran improvisadas pero después se fijaban, como no había video era de memoria. Julio decía, —a ver, tú, así, vuélvela a hacer, bien. [...] En la representación sólo se oía el *soundtrack* y el público se involucraba, de pronto por allá se escuchaba: ‘¡toriiiiito! ¡toriiiiito!’ y todo mundo llorando.²⁸

Acaso esta identificación con aquel cine haya sido la clave para el éxito de público que tuvo la obra; cito, a manera de ejemplo, el comentario de Mario Alcántara:

Julio logró retratar perfecto, yo lo veía en la colonia Anáhuac en los cines de tercera. Los vivió y se ve que iba a las pelis de tres pelis por 60 centavos. El universal era de los más caros, cobraba un peso, todo era planta baja y la galería era en el Anáhuac y en el César, el Universal tenía gayola pero era de caché, tenía asientos. Los otros tenían banca. Ese mundo lo retrató bien, te juro que tú entrabas al cine y [sentías] el ambiente, el que vendía las papas y las palomitas. Me tocó ver señoras que vendían elotes y tamales de contrabando y no había problemas con los de las palomitas. Eran dos mundos, gayola y luneta (planta baja), ésta era para la familia; grueso, allá arriba, había encueres, fornicaciones, todo, Julio lo retrata perfecto.²⁹

Julio Castillo recuerda *De película* como:

²⁸ *Idem.*

²⁹ Mario Alcántara. Entrevista personal.

...un trabajo muy reconfortante y revitalizador que me permitió recobrar muchas cosas dentro del teatro; hice como una recopilación del lenguaje teatral que desde mi primera puesta en escena —hace 15 años— estoy manejando. Aquí están las obsesiones y los recuerdos que han marcado toda mi vida como creador teatral.³⁰

Al éxito de público, pues fue la obra más taquillera de las producidas por el CET —coinciden Luis Rábago y Enrique Singer—, se sumó el de la crítica que recibió con entusiasmo la obra, toda vez que mantenía un lazo comunicante con las anteriores obras dirigidas por Julio, cuya trayectoria se remontaba justamente a 1968 —año en que cierra *De película*, con el movimiento estudiantil de triste memoria— cuando montó *Cementerio de automóviles* de Arrabal.

En todas ellas, a decir del mismo Julio, el elemento cinematográfico y los personajes del barrio estaban latentes como parte de sus recuerdos y obsesiones, con ella cerraba un ciclo temático sobre la miseria.

A pesar de que algunos críticos como Rodolfo Obregón, Olga Harmony y Rafael Solana consideraron que la obra era alargada innecesariamente (duraba más de tres horas) y de que Obregón y Bruce Swancey no pasaran por alto la influencia en Julio Castillo del filme *El baile* de Ettore Scola, *De película* se inscribió en lo mejor del teatro mexicano correspondiente a 1985, de ahí que las Asociaciones de Críticos la consideraran en varias categorías al integrar las ternas correspondientes.³¹

La Asociación Mexicana de Críticos de Teatro le otorgó el premio Xavier Villaurrutia al Mejor Teatro de Búsqueda y nominó a Arturo Ríos en la terna al premio Enrique Aguilar a la Mejor Actuación Masculina, aunque el premio recayó en René Casados por *Amor en otoño*.

Por su parte, la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro le otorgó el premio María Tereza Montoya al Mejor Espectáculo Teatral de 1985 y la Asociación de Periodistas Teatrales nominó a Julio Castillo en el rubro de Mejor Director, a Gabriel Pascal en Escenografía y al elenco al Mejor Grupo.

³⁰ Patricia Vega. "...*De película*, un pedazo de la historia de mi país. Julio Castillo y el niño que trae dentro". *La Jornada*, 5 de noviembre de 1985.

³¹ Rodolfo Obregón. "...*De película* (pero de Scola)", s/r. Archivo Blanca Peña; Olga Harmony. [sin título], *La Jornada*, 8 de noviembre de 1985 y Rafael Solana. [Sin título], *Siempre...!*, 26 de marzo de 1986.

Pero acaso la mayor gratificación fuera para el mismo director, pues a decir de Tavira:

...para Julio fue muy importante formar parte del CET, luego del desgaste, de la agonía que para él era ser un talachador de telenovelas...o de pronto tener que acceder a los proyectos comerciales, pero [era en el CET] donde verdaderamente disfrutaba de la libertad creadora y tener este grupo de actores, a muchos de los cuales había formado, que lo recibían [...] Yo siento que para Julio era como el paraíso, el momento de mayor regocijo en el tren de vida terrible y se rescató a sí mismo como creador.³²

Un vistazo al elenco consignado en el programa de mano de *De película* muestra que en esta etapa el elenco sufriría algunas modificaciones, destacando la desaparición de la categoría de actores huéspedes que se incorporaron al elenco estable. Asimismo, a Teresa Quintanilla e Iván Guzmán, se había sumado Estela Leñero en la asistencia de dirección.

A principios de 1986, con un balance negativo respecto de las actividades programadas el año anterior debido a recortes presupuestales y a las consecuencias del sismo de septiembre (que dañó varios teatros del instituto, como el Jiménez Rueda y el Celestino Gorostiza), Solé anunció que las actividades programadas para ese año se realizarían con un presupuesto más bajo aún.

Esto se traduciría, en el caso de la Compañía Nacional de Teatro, sino en su desaparición —como se especuló—, en un sólo montaje (*Seis personajes en busca de un autor*) y una coproducción (*La casa de Bernarda Alba*) con Fernando del Prado; en cuanto al Programa de Teatro Escolar, la reducción de gastos se centró en las escenografías y en la selección misma de las obras (dos) de fácil transportación para llevarlas a las escuelas del Distrito Federal y del interior de la República.

En tales circunstancias, prevaleció una voluntad de unir esfuerzos, no sólo entre el sector oficial sino con todas las instancias involucradas en la cultura, gracias a lo cual se logró la colaboración de la UNAM y del Gobierno del Estado de Nuevo León, para la realización de la Muestra Nacional de Teatro en esta entidad.

³² Luis de Tavira. Entrevista personal

Respecto a la invitación de directores extranjeros, la única considerada fue la de Georges Lavaudant para el montaje de una obra de Genet con los elementos del CET, en producción para la Compañía Nacional de Teatro.

En este contexto de austeridad, Tavira reconoció las dificultades presupuestarias y advirtió sobre el manejo cuidadoso de los recursos, aunque: “esto no debe llevarnos a perder la audacia en las propuestas”.³³

Con *Grande y pequeño* arrancó la temporada 1986 del CET el 16 de febrero, alternando funciones semanalmente con *De película* a partir del día 23, de jueves a domingo.

Interesado en cimentar la presencia del centro y ratificando su objetivo de creación (“la relación teatro-sociedad está rota, y la recuperación del teatro como lenguaje vigente tiene que ser reinventado”), Tavira se avocó a la difusión del trabajo que ahí se realizaba; en este sentido, baste citar a manera de ejemplo su participación en el programa *Momentos de creación* que transmitía el canal Once de televisión (el 4 de marzo), la mesa redonda sobre Crisis y Sociedad organizada por la UAM-Iztapalapa (el 11 de abril) y su discurso en la ceremonia de develación de la placa alusiva a las 2 600 representaciones de *El extensionista* de Felipe Santander.

Mientras preparaba el siguiente montaje, el CET organizó el ciclo “De música y poetas, sólo un poco” que se presentaba en el Galeón los lunes a partir del 26 de mayo. Tavira explicó que se trataba: “de que los artistas participantes unifiquen talentos y expresen su creatividad”.³⁴ En otras palabras, se buscaba la conjunción de dos ramas diferentes del arte, que diera como resultado espectáculos más atractivos con creatividad e imaginación.

María Santísima

Luego de intentar hacer la adaptación de la novela de Agustín Yáñez *Al filo del agua* (en un proceso que se fue alargando y ante la inminente fecha de estreno programado), Tavira decidió montar *María Santísima* como tercera producción del CET, la cual se estrenó el 10 de julio.

³³ “El CET y el desarrollo continuo en el campo profesional de los actores”. *Novedades*, 19 de febrero de 1986.

³⁴ “Poesía y música los lunes en El Galeón hasta diciembre”. *El Nacional*, 27 de mayo de 1986.

Original de Armando García y dirigida por De Tavira, la obra planteaba:

...una reflexión intemporal, por lo mismo vigente y actual, sobre la realidad nacional cuyos elementos de identidad más eficazmente aglutinante son la indigencia y la marginación que han impreso en el pueblo mexicano el signo trashumante, peregrino y mesiánico, detectable lo mismo en Ciudad Nezahualcóyotl que en Los Ángeles, California.³⁵

Este comentario se contextualiza a partir de la fábula de la obra basada en la historia real del pueblo llamado María Santísima cuyos pobladores deciden abandonar sus hogares para internarse en el desierto huyendo del dominio del cacique y de las autoridades religiosas y en busca de su libertad. En el desarrollo de la obra, el autor da cuenta de la persecución y masacre de que son víctimas los primeros a manos de las autoridades señaladas.

A decir del dramaturgo, *María Santísima* era resultado de dos años de investigación documental en diversas partes de la República, especialmente en Zacatecas, y fue trabajada en el Laboratorio —así se definía el CET—. Con esta puesta en escena, el Centro de Experimentación Teatral

ha querido [...] contribuir a la inaplazable empresa de una nueva dramaturgia mexicana que, desde el enclave de nuestras circunstancias y armónicamente articulada con el proceso de montaje y producción, ensanche el panorama de la actualidad teatral.³⁶

“Era una obra complicada, la dramaturgia no era del todo redonda y muchas cosas entraron y otras se quedaron como en silencio; era un teatro de imágenes esa puesta, era imágenes y música”, afirma Luis Rábago.

Una comparación entre la primera versión de la obra y su estructuración definitiva en el programa de mano da la razón a Rábago, toda vez que algunos cuadros fueron suprimidos, otros compactados en uno sólo y otros más fueron segmentados en varios para que se correspondieran con la propuesta de Tavira, la de presentarla con base en cuadros plásticos “[centrada] en la

³⁵ Tomado del programa de mano de la obra.

³⁶ *Ibid.*

Escuela Mexicana de Pintura, especialmente en pintores como Francisco Goitia, José Chávez Morado y Manuel Rodríguez Lozano”.³⁷

Previo al estreno, Tavira ofreció una conferencia de prensa en la que destacó los elementos esenciales que componían su dirección en esta puesta en escena: la poesía cotidiana, la investigación de campo, la actuación corporal, la escenografía con base en la plástica mexicana y la música autóctona.³⁸

En esta frase sintetizó la propuesta escénica de la obra, cuyo punto de arranque habría sido el libreto retrabajado (entre el dramaturgo, el director y el elenco) que dio como resultado un texto de carácter “mítico”, cuya referencia a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo resultó inevitable para los críticos que no andaban errados; en primer lugar, por el desarrollo de la obra, en la que los muertos deambulan por el desierto y cuyos diálogos remiten a los de la obra de Rulfo. Cito a manera de ejemplo la primera didascalia y la canción que entona Candelaria:

Aparecen en escenario [sic] los muertos de una gran masacre en el desierto, se escuchan algunos disparos. Hay humo y un silencio de muerte. Entra Candelaria; es la loca del pueblo, única sobreviviente de María Santísima.

Candelaria.- (*canta*)

Mi niño nació muerto
 Dijo el viento
 Se alimentó de sapos y culebras
 Era su mundo un desierto
 De cenizontes viejos
 Y un mar de peces muertos su mañana
 Nació a la soledad
 Y en el silencio
 La ternura lo mató después de muerto
 Se ahogó en el polvo de un arroyo seco
 Y fue feliz
 Mientras no había nacido

³⁷ Elda Maceda. “*María Santísima*, estreno del CET”. *El Universal*, 11 de julio de 1986.

³⁸ “Próximo estreno de la obra teatral *María Santísima*”. *El Herald de México*, 10 de julio de 1986.

Un cierto día se le olvidó el olvido
Y cayó como herido de silencio

*Candelaria camina entre los muertos, estos se quejan, se van incorporando al ritmo de una música triste, la música se va haciendo cada vez más violenta, los muertos bailan como si fuera la masacre, esto sería como una visión de Candelaria.*³⁹

El segundo motivo de alusión directa a la obra de Rulfo se evidencia con la ilustración del programa de mano con fotografías de la autoría del escritor, de ahí que se presume la intención de relacionar ambos textos.

Asimismo, en aras de enfatizar el aspecto poético, los 15 cuadros que integran la obra fueron retitulados de tal suerte que el primero, que carece de nombre en el original, se denominó “Salieron por el valle del silencio” y el que le sucede (que en realidad es parte del primero) se consignó como “Cuando las ánimas apenas se comienzan a levantar”; y otros en los que el dramaturgo sólo señala los personajes que intervienen en la escena para este montaje, fueran nominados como “Será que ni la voluntad nos dejaron”, “Dios habló en sueños a José”, “Salimos en persecución de los ingratos hijos de María Santísima”, “El horizonte lo trae uno por dentro”, “La nube rubí”, “Obertura: nosotros estamos con Dios”, “Andaremos errantes Madre Santa”, “Ya le había cantado el tecolote”, etcétera.

Por otra parte, si bien la obra contiene diálogos, “está llena de regionalismos, inclusive hay palabras que no va a entender el público” —advierte el autor—, más que en palabras está construida con base en imágenes poéticas; de ahí que Tavira privilegiara el movimiento escénico —a cargo de Marcela Aguilar— a la actuación, enmarcado en una escenografía con tendencia “onírica” de José de Santiago e iluminación de Gabriel Pascal.

La música se erigió como elemento fundamental de la puesta en escena, ya como fondo, para acompañar las coreografías o bien para la entonación de canciones. Para la obra en particular se recurrió a una investigación musical, así lo comenta Tavira:

En el terreno de la música nos dimos a la tarea de la recopilación de una música, en este caso zacatecana, que también está a punto de dejar de existir, la de la vieja

³⁹ Armando García. *María Santísima*. Primera versión. Archivo Estela Leñero.

tambora pueblerina que ha perdido su sonido auténtico por culpa de la comercialización de las bandas. Al morir los músicos, muere su música típica. En este caso, hemos acudido al lugar de origen y en la medida que estos músicos nos permitieron intimar con ellos logramos grabaciones muy significativas que se han integrado a esta puesta en escena; esto nos ha dado como resultado el seguimiento de una búsqueda teatral audaz y de tono vanguardista dentro de ese universo rulfiano carente de panfletos políticos.⁴⁰

En este sentido, cabe comentar que se recurrió a la música grabada por Rodolfo Sánchez Alvarado —calificado por Tavira como “escenógrafo musical”—, Francisco y José de Santiago, Luis de Tavira y Armando García, siendo este último autor de tres de las once canciones que se intercalan en el espectáculo.

La programación de la obra fue posible ya que luego de una obra de autor extranjero y una obra mexicana urbana, Tavira tenía la idea de ofrecer un mosaico de opciones en el repertorio, inscribiéndose en lo que podría llamarse rural mexicana con reminiscencias de *Pedro Páramo* de Rulfo, “pero ubicada en una zona más del norte, más seca —recuerda Rábago— y tenía mucho que ver con la poesía, con lo oral”.

Oriundo de Zacatecas, Armando García había trabajado con Tavira en otras ocasiones, como actor había participado en *Woyzek* y *Santa* dirigidas por éste (la segunda codirigida con Héctor Mendoza). Asimismo, era coautor, con Sergio Magaña, de: *¿Dónde quedó la revolución mexicana?* llevada a la escena por el grupo Vámonos recio, en 1981.

María Santísima se presentó en temporada hasta el 20 de julio para incorporarse al circuito del repertorio de la siguiente manera: dos semanas *De película*, dos semanas *Grande y pequeño*, y después, alternándose en presentaciones de una semana, cada una de las tres obras durante los meses de julio y agosto, mientras se trabajaba en la preparación de *El balcón* de Jean Genet (pues dada la crisis, se pretendía aprovechar al máximo las escenografías).

Este último hecho justificó la ausencia del CET en la Muestra Nacional de Teatro que se realizó en Monterrey, Nuevo León, del 20 al 27 de septiembre, lo que a juicio de Miguel Ángel Pineda era un inconveniente, toda

⁴⁰ Fernando Belmont. “*María Santísima*, nuevo lenguaje escénico: Tavira”. *Unomásuno*, 9 de julio de 1986.

vez que, las tres obras que el centro mantenía en cartelera podrían servir “de parámetro a los teatreros de provincia en lo que se refiere al teatro de experimentación subvencionado por el Estado”.⁴¹

Para entonces, en el centro se realizaban los últimos ensayos ante el inminente estreno de la obra de Genet. Se trataba de una coproducción entre México y Francia —a través del IFAL—, que se preparaba desde principios de año cuando Lavaudant estuvo en nuestro país para trabajar la puesta. El fallecimiento de Genet ese año convirtió la pieza en un homenaje a su teatralidad.

El balcón

En versión al castellano por Brígida Alexander, Estela Leñero y Luis de Tavira, de la versión del director francés, la obra se estrenó el 3 de octubre dirigida por Georges Lavaudant, director del Teatro Nacional Popular de Lyon y director huésped de La Comedia Francesa.

El contacto con Lavaudant lo había establecido directamente el director del IFAL que tenía cierta experiencia teatral y sentía especial admiración por el director —recuerda Luis de Tavira, quien gestionó directamente con el gobierno de Francia y se encargó de traerlo, hospedarlo y pagarlo.

Lavaudant propuso el montaje de alguna obra de Brecht, pero “cómo acabábamos de hacer a Strauss y sería un segundo alemán, le sugerí mejor un texto francés; y entonces decidimos hacer *El balcón*”.⁴² Obra que el director había montado con la Comedia Francesa en 1985 y que se significaba aún más, pues el mismo Genet estaría enterado del interés de montar su obra en México.

En una forma *sui generis* de trabajar, desde diciembre a enero se habían iniciado los preparativos de la obra definiendo y trabajando los personajes con el elenco a cargo de Tavira con dos supervisiones de Lavaudant —que viajó a México expreso—, de tal suerte que, cuando el once de septiembre

⁴¹ “Miguel Ángel Pineda. “Se verá, ante la problemática actual, qué tipo de actitudes se mantienen hacia el teatro”. *El Día*, 12 de septiembre de 1986.

⁴² Luis de Tavira. Entrevista personal.

llegó por tercera ocasión, se repasaron los personajes de acuerdo con el plan definido por el francés.

Luego de tres semanas de arduos ensayos —en jornadas de diez horas aproximadamente—, la obra estuvo lista para su estreno. Durante los ensayos se sortearon varios obstáculos, como el idioma, mismo que se solucionó gracias al oficio del catalán Ariel García Valdés, asistente de dirección de Lavaudant, que hablaba perfectamente el español y a la disposición de los actores “[que] poco a poco hablábamos medio en francés medio en español; todos nos vimos obligados a comunicarnos con él y todos nos aplicamos a ponernos al tanto con lo más elemental para hablar francés y él hizo lo propio en el español”, recuerda Luis Rábago.

Sobre su forma de abordar la obra, el director señaló:

No tengo regla específica; cada obra debe tener su estilo. Parto del principio de olvidar mi estilística. Me impregno de la obra y olvido lo que se ha dicho de ella, y como en un estado de sueño, empiezo a hacer las cosas. Me rehúso a seleccionar una sola cosa, trato de explorarlas todas, ensayos, es un método muy intuitivo. No soy alguien que respete al pie de la letra el texto pero no lo olvido. En unos momentos estoy muy cerca de él pero en otros muy alejado. De esta contradicción nace mi propia estilística. No me alejo de las intenciones del autor.⁴³

En este sentido, desarrolló su propuesta con dos objetivos. Uno, liberar a Genet del escándalo que rodeó su vida, rescatando su lenguaje a partir de un montaje “clásico” en tanto el predominio de la palabra (“el legado de Genet consiste en palabras. Ante todo palabras”⁴⁴); y dos, enfocando la obra desde una perspectiva política a partir de su concepción de un Genet revolucionario.

Esta afirmación es posible gracias a los comentarios al respecto del mismo Lavaudant:

⁴³ “*El balcón* es una metáfora del teatro, del mundo político y de la vida del autor”. *Ovaciones*, 2 de octubre de 1986.

⁴⁴ Luis de Tavira. Programa de mano.

Elegimos a un autor francés contemporáneo, porque Genet se encuentra a caballo sobre dos culturas. Es profundamente francés y maneja la lengua con la máxima suntuosidad, pero al mismo tiempo por su marginalidad, su homosexualidad, por haber sido ladrón y por sostener movimientos revolucionarios, y hasta haber sido un hombre pendiente de otros mundos: los del proletariado y de los bajos fondos...⁴⁵

Al respecto, llama la atención que en la presentación firmada por Lavaudant en el programa de mano, haga referencia a la ubicación de Genet en el panorama teatral del mundo, a la influencia de su vida en su obra y plantee las interrogantes: “¿no nos tenderá una trampa más J. Genet?, ¿debemos creerle que su obra no tiene ningún significado político y que por lo tanto no podría ser la sátira de tal o cual cosa?” y cierra el texto así: “[Genet] se hubiera alegrado, me consta, de hacer oír su lengua y reflejar sus espejos en un país como México”.

En estos términos, la lectura del texto se suaviza, pero sólo en razón de que no se publicó en su versión completa, puesto que en el manuscrito después de “en un país como”, continúa así:

...en donde el partido mayoritario en el poder se exhibe sin ironía como el Partido Revolucionario Institucional, y en una ciudad que reúne alegremente todas las desventajas del tercer mundo y todas las del mundo industrializado. México, ciudad ‘burdesca’ por antonomasia, se puede desintegrar intensamente con *El balcón*, resurgirá de esta obra como el ave fénix que renace de sus cenizas, más hermosa y más loca todavía.⁴⁶

Es posible que de haberse incluido todo el texto la lectura de la puesta en escena hubiera sido diferente.

Por otra parte, cabe señalar que era ésta la tercera vez que la obra se llevaba a la escena en México, la primera dirigida por Salvador Garcini y la segunda por la compañía del Foro Shakespeare. Asimismo, se inscribió en un programa implementado por el INBA para montar obras de autores

⁴⁵ Patricia Rosales, “*El balcón*, metáfora del teatro y la política”, *Excelsior*, 2 de octubre de 1986.

⁴⁶ Georges Lavaudant. Manuscrito. s/f. Archivo Estela Leñero.

franceses integrado por *Andromaca* de Racine y *La loca de Chaillot* de Giraudoux, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro.

En su temporada de estreno se ofrecieron siete funciones, entre el 3 y 12 de octubre, incorporándose a la programación alternada del repertorio del CET. Durante el resto del año las presentaciones de las obras fueron de la siguiente manera: *El balcón* del 4 al 12 de octubre, *De película* del 16 al 26 de octubre, *María Santísima* del 30 de octubre al 9 de noviembre, *El balcón* del 13 al 23 de noviembre y *De película* del 27 de noviembre al 14 de diciembre. A partir del 9 de abril de 1987 se repuso permaneciendo en cartelera hasta el 7 de junio.

El 28 de noviembre el CET celebró su primer aniversario con la develación de una placa conmemorativa a cargo del director del INBA. Tavira se mostró satisfecho por los resultados:

...Es decir, hemos montado obras de la más estricta vanguardia universal y nacional. También se ha promovido a nuevos dramaturgos mexicanos y consumado el compromiso internacional de un trabajo de co-producción con Francia. Ello nos habla del amplio reconocimiento que tiene el teatro a nivel internacional y en especial del experimento del centro.

...para ello ha influido el contacto con el público. La asistencia es mucha... Es importante darnos a conocer en el interior del país... Tenemos que planear salidas y cuidar los escenarios para que no desmerezca el espectáculo.⁴⁷

1987 se inició en medio de una vorágine de cambios para el teatro, pues mientras que en la UNAM Ramiro Osorio renunció a la Dirección de Teatro y Danza (el 6 de enero), Javier Barros Valero hacía lo propio a la Dirección general del INBA, aduciendo ambos “motivos personales”.

En lo que Solé consideró como “un cambio lamentable”, el Presidente Miguel de la Madrid, a través del Secretario de Educación Pública, Miguel González Avelar, designó como nuevo titular del instituto a Manuel de la Cera.

En espera del relevo o la confirmación de los directores de área, las actividades del INBA prácticamente se paralizaron, pero aun en este clima,

⁴⁷ “El Centro de Experimentación Teatral: un año de vida”. *El Sol de México*, 30 de noviembre de 1986.

Humberto Suárez, coordinador de El Galeón anunció los proyectos del CET para el año. Entre estos mencionó un espectáculo que dirigiría Ludwik Margules, otro que estaría a cargo de Lorena Maza y *Madre Juana de los Ángeles*, ópera-rock que montaría Luis de Tavira en coordinación con la Compañía Nacional de Ópera del INBA. Se consideraba también un circuito de giras por el interior de la República, aunque de lo anunciado, sólo el proyecto de Margules se llevó a la práctica.

Con la designación de Germán Castillo como sustituto de José Solé al frente de la Dirección de Teatro se dispó la incertidumbre y las actividades del área se reiniciaron. Sin contar todavía con un programa, pero reconociendo la condición de crisis del país, Castillo apeló a la imaginación y creatividad como medios para concretar acciones: “Seremos poderosos para la creación y para la invención de soluciones financieras que nos permitan concretar nuestros proyectos cuando éstos estén delineados.”⁴⁸

Dos instancias llamaron su atención: La Compañía Nacional de Teatro y el CET. Respecto a la primera, anunció su revitalización, en tanto que del segundo, en la medida que podría seguir aportando al teatro nacional, declaró: “Un centro de experimentación lo entiendo como eso, donde se generan nuevos caminos, maneras, lenguajes que sean asumidos por el teatro en general. Evidentemente seguirá funcionando”.⁴⁹ Ese mismo día se reiniciaron las actividades del CET, con la reposición de sus cuatro espectáculos.

Durante el compás de espera, Tavira no estuvo inactivo, pues pocos días después (el 3 de marzo), Héctor Mendoza hizo la presentación del Núcleo de Estudios Teatrales (NET), una organización civil, con un foro de experimentación y búsqueda de nuevas formas dramáticas, pero que, a diferencia del CET, estaría abierto a actores principiantes y profesionales, y desde luego al público en general.

En la plantilla de profesores, además de Mendoza, se encontraban Julio Castillo, Blanca Peña, Hugo Argüelles y Luis de Tavira, quien también formaba parte del Consejo Académico.

Esto se explica en la medida en que el NET (que funcionaría a partir del 30 de marzo) fue creado para reunir a los creadores, sin importar la instancia de su procedencia, con el fin de integrar una labor hasta entonces fragmentada

⁴⁸ Elda Maceda. “Convocaré a lo mejor”. *El Universal*, 22 de enero de 1987.

⁴⁹ *Ibid.*

que entorpecía las investigaciones debido —principalmente— a los cambios burocráticos en las instituciones.

En este sentido, la celebración de la Muestra de Teatro Español en México (del 20 al 22 de marzo), con la Compañía Nacional de Teatro Dramático de España, La Fura des Baus y la presentación del grupo belga Banlieve, dio ocasión para que el director del INBA definiera al CET como el equivalente a La Fura, aludiendo en lo particular, al montaje de *De película*.

El proyecto de Germán Castillo para su gestión en la Dirección de Teatro transformó radicalmente la forma en que se venía trabajando. Su primera acción fue el desmantelamiento del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro, que debería poner —a decir de su directora artística Alejandra Gutiérrez— el acento en la dramaturgia mexicana, dejarse de “academicismos” y abrirse no sólo a los jóvenes actores, sino revitalizar el terreno de los directores y escenógrafos, en lo que calificó como “un cambio vital de experimentación, compromiso, entrega y audacia”.⁵⁰

El interés personal de Germán Castillo por el CET —en repetidas ocasiones se había declarado amigo de Tavira—, permitió el posicionamiento de éste en la cúpula (respecto a las instancias del INBA en materia de teatro), al igualar su presupuesto con los de la misma Compañía Nacional de Teatro y el Programa de teatro infantil, lo que Tavira explicó como necesario para mantener la estabilidad del elenco y garantizar el funcionamiento del centro.

Apegándose a la política imperante de promover a los dramaturgos mexicanos, en un evento que podría calificarse como especial, en colaboración con el CUT, la UAM y el CREA, del 11 al 28 de junio se presentó en El Galeón *Casa llena* de Estela Leñero. El CET aportó a los únicos actores de la obra, Lucero Trejo y Arturo Ríos.

Casa llena

Bajo la dirección de Alberto Lomnitz, la obra se había estrenado el 2 de mayo anterior y programado para dar funciones de fin de semana, a las 12:30 horas, en el teatro del CUT.

⁵⁰ “Una CNT sin figuras”. *El Día*, 21 de mayo de 1987.

El hecho de que *Casa llena* se representara “cobijada” por el CET obedecía a una oportunidad que los escritores jóvenes precisaban —según Tavira, quien afirmaba que “...para que lleguen a cuajar y se consoliden, requieren ser interpretados por los mejores cuadros profesionales del teatro. Si se les expone a montajes semiprofesionales, amateur o poco serios, lo más probable es que fracasen”.⁵¹

Por otra parte, Estela Leñero estaba estrechamente vinculada al CET, donde se desempeñaba como dramaturga, coordinadora del elenco y asistente de dirección, y no obstante que la obra no se integró a los montajes propios del centro, abrió la puerta para que posteriormente algunos de los actores del elenco estable tuvieran oportunidad de desarrollar y presentar propuestas colaterales a los montajes principales.

Querida Lulú

Luego de tres años de ausencia en los escenarios teatrales, tiempo que dedicó a dirigir las óperas *The Rake's Progress* de W. H. Auden e Igor Stravinski y el *Fausto* de Charles Gounod con libreto de Jules Barbier y Michel Carré, así como la dirección de *Felicidad* de Emilio Carballido con guión y adaptación de David Olgúin para el canal 11 de televisión, Ludwik Margules retornó al teatro para dirigir *Querida Lulú*.

Espectáculo de su autoría, basado en *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* de Frank Wedekind, habían intervenido en la dramaturgia Juan Tovar, David Olgúin, Beatriz Novaro y él mismo. Margules encontró en estas obras, escritas en 1895 y 1905 respectivamente, la oportunidad de hacer un ejercicio sobre la vigencia del estilo expresionista, corriente de la que su autor era considerado precursor.

En su trama, ambas tienen como personaje principal a Lulú, mujer joven cuya sensualidad trastornaba a todos aquellos, hombres y mujeres, que osaban enamorarse de ella, pues les mostraba todo lo bueno y malo de que podían ser capaces. Con esto, el dramaturgo alemán denunciaba la sociedad depravada y convencional, de doble moral, que se afanaba en reprimir los

⁵¹ “Los escritores jóvenes deben ser interpretados por los mejores actores”. *El Sol de México*, 11 de junio de 1987.

impulsos sexuales rechazando todo vestigio de sensualidad y liberación en este aspecto; de ahí que la mayoría de sus obras fueran censuradas.

Para su puesta en escena, Margules se tomó una serie de libertades, como la mezcla de formas de narración (que iban desde la tradicional hasta el distanciamiento brechtiano) y el manejo de realidades (como la expresionista-naturalista inherente a Wedekind y la realista en lo concerniente a Julieta Egurrola, en calidad de actriz mexicana que actúa en la obra). Asimismo, su propuesta escénica se dio a partir del manejo de la simultaneidad y de acciones paralelas en lo que reconoció como influencia de cineastas como Alain Resnais, Tarkovski y G. W. Pabst.

De los dos primeros, dijo que tomaba “el manejo temporal a partir de la agonía. En esta puesta en escena el manejo temporal está basado en la agonía de Lulú”.⁵²

Respecto al manejo del tiempo, Margules empleó uno explícito y otro implícito. El primero se daba al interior de la obra de Wedekind, en la ficción de la trama no lineal; en tanto que el implícito era el de Julieta Egurrola, que transitaba de su realidad como actriz (al compartir con el público sus avatares en la vida diaria) a la del personaje, Lulú.

Sobre la escenografía de Alejandro Luna, el director señaló:

...construyó un espacio que contenía, a la vez, el pobre departamentillo en la calle londinense, por la cual pasan el ejército de salvación, Jack el destripador y la pobreza; un puente en el cual, niña todavía, queda vendida Lulú; un cabaret germano, el estudio de un pintor, un hospital y un juzgado.⁵³

Trabajar con Julieta no supuso ninguna dificultad para Margules, muy al contrario, puesto que la actriz se ajustaba al perfil del actor que él demandaba, es decir, individualidades fuertes, capaces de desarrollar personajes complejos como los que la obra requería, además de que ya habían compartido esta experiencia en ocasiones anteriores, con *El tío Vania* (1978) y *De la vida de las marionetas* (1983).

⁵² “Margules: la puesta en escena, un hecho poético y polifónico”. *La Jornada*, septiembre de 1987.

⁵³ *Ludwik Margules. Memorias*. Conversaciones con Rodolfo Obregón. México, El Milagro/Conaculta, 2004. p. 139.

Sin embargo, no todos contaban con este privilegio, como Enrique Singer y Arturo Ríos, a quienes se les dificultó comprender el método de trabajo que Margules ya tenía bien asimilado.

Con formación actoral distinta a la del recinto universitario (CUT), Ríos en el Instituto Andrés Soler y Singer en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, ambos actores les tomó su tiempo adaptarse al sistema de trabajo. “No nos entendíamos bien, el elenco estable ya tenía una forma de trabajar cohesionada, ya habían hecho dos obras anteriores y se conocían muy bien”, afirma Enrique Singer, quien tenía categoría de actor invitado.⁵⁴

No obstante su poca afición a trabajar en grupo, Margules convocó a una reunión al elenco donde les mostró el *story board* de la obra (dibujado por Carlos Carrera, a la postre sendo director de cine), mismo que contenía todo el trazo escénico de su puesta, dejando maravillados a quienes no estaban al tanto de esta concepción para montar las obras que —además— era una práctica instaurada por el director desde hacía tiempo.

A decir de Singer, no hubo explicaciones del por qué de la elección de la obra, “ni se dejó a los actores en libertad para contribuir al desarrollo de los personajes, pues Margules, en largas sesiones de trabajo le señalaba a cada uno el planteamiento y desarrollo de éstos”. Sorteadas estas diferencias y luego de 12 semanas de ensayo, *Querida Lulú* se estrenó el 18 de septiembre. El 24 de noviembre de presentó en el Teatro Pablo de Villavicencio en Culiacán, en el marco del Primer Festival Cultural de Sinaloa.

A mediados de septiembre, Germán Castillo informó de la ampliación de las actividades del CET que incluirían giras al interior de la República (Guadalajara y Monterrey por el momento), con el fin de lograr una mayor comunicación con dramaturgos y actores en todo el país.⁵⁵

Esto dio pie a que Tavira demandara un aumento a su presupuesto —“el teatro experimental, en el que México realiza lo que podríamos llamar la ciencia escénica, necesita aumentar su presupuesto, ya que de lo contrario estará en riesgo de sucumbir con todo lo que ello implica”. Y es que su plantilla de actores había aumentado con la intención de tener suficientes actores

⁵⁴ Enrique Singer. Entrevista personal.

⁵⁵ Al final esto no se llevó a cabo

para todas las obras que el CET tenía entre sus planes montar y para sostener su repertorio sin tener que recurrir a los actores invitados. Miguel Córcega, Farnesio de Bernal, Jesús Angulo, Emilio Echeverría y Virginia Valdivieso fueron algunos de los nuevos integrantes.

Suspendidas las actividades en el Teatro El Galeón para la presentación de grupos participantes en el Festival Internacional Cervantino, el 12 de noviembre se estrenó el espectáculo *Agadir enigmático*. Este montaje fue el resultado de uno de los talleres alternativos creados por Tavira para, como dijo: “[ir más allá] de los puntos suspensivos con que concluye todo experimento”.⁵⁶

Agadir enigmático

Basado en un pasaje de *Grande y pequeño* de Botho Strauss, los miembros del taller, dirigidos por Luis Rábago, trabajaron en explorar la sonoridad del texto. Como en un principio no estaba considerado para formar parte del elenco de *Querida Lulú* y tenía tiempo disponible (dada su contratación de tiempo completo), Rábago propuso este montaje (más ensayo experimental que obra) a Luis de Tavira, quien atendiendo a “las inquietudes de Luis [Rábago] en el campo de la dirección y a su deseo de seguir indagando sobre la primera escena de la obra en una actitud claramente experimental”, luego de escuchar el planteamiento, le dio luz verde para que lo llevara a cabo.⁵⁷

Por otra parte, y puesto que la mayoría del elenco estable sí participaba en la obra de Margules, Rábago se acercó a cuatro actores que no pertenecían a éste para llevar a cabo su exploración escénica, en el entendido de que éstos no demandaban honorarios, a cambio de clases de actuación y su participación en este espectáculo, que por demás, era el primero que dirigía.

Tomando como punto de partida *Grande y pequeño*, el director tomó el nombre “Agadir” del puerto en Marruecos, donde se ubica al personaje de Lotte en la obra mencionada; la acción arranca con los recuerdos de la mujer ya anciana.

A decir de Rábago, al escuchar la obra a lo largo de sus temporadas, reparó en la gran variedad de sonidos que acompañaban a los diálogos, cada

⁵⁶ “Obra teatral el doce”. *Excélsior*, 10 de noviembre de 1987

⁵⁷ Luis de Tavira. Entrevista personal.

sonido adquiriría: “una elocuencia propia”, de ahí su inquietud por presentarlos, no como apoyo al espectáculo, sino con una pretensión de convertirlos en un espectáculo en sí.

En concreto, la propuesta de Luis Rábago residía en destacar la sonoridad como elemento importante en la puesta en escena, concibiéndolo —de cierta forma— como guión radiofónico y con todo el efecto que esto traía consigo. “Hablar de un objeto o de una persona en la escena y escuchar al propio tiempo el sonido o la voz que produce, crea una sensación de presencia; se hace contundente y la obra cobra otro sentido, no mejor, simplemente es otra cosa”.⁵⁸

En el proceso de exploración se producían imágenes visuales que se significaban por el sonido que las acompañaba. Es decir, señala Rábago, por ejemplo: “pisadas [clack, clack], de pronto cae agua [sh sh] se descubre la luz [click] y una mano señala una vasija en donde iba a lavarse la cara, una imagen de alguien que recuerda; no puede lavarse la cara, porque lo que hay es un chorro de sangre y se apaga la luz [click]”.⁵⁹

Cabe señalar que las imágenes, sin ser iguales, remitían a *Grande y pequeño*, de ahí la aclaración de Rábago de que quienes habían visto la obra tendrían inmediatamente la referencia, aunque no era una limitante, puesto que el espectáculo se significaba en sí mismo.

No obstante tratarse de una exploración sonora, ésta, a decir del director, no era con palabras. Si acaso incluyó un breve monólogo, de ahí que echara mano para la experimentación de: “todo lo que tenía que ver con el cuerpo, todo lo que podía ser percutido o vocal, pero una emisión”. Al respecto, un ejercicio consistía, por ejemplo en probar todas las tonalidades de la palabra “No”, fuerte, bajo, en susurro, enojado, alegre, etcétera. También recurrió a sonidos aislados de *Grande y pequeño*:

Se cerraba una puerta... se abría otra. Alguien prendía la radio y ésta se oía con el efecto de cuando estas pescando una sintonía, luego una música muy triste

⁵⁸ Alberto Salamanca. “Proponemos un teatro que conmueve al público y no espectáculo conformista: Luis de Tavira”. *El Financiero*, 11 de noviembre de 1987.

⁵⁹ Luis Rábago. Entrevista personal. Los [] pretenden reproducir los sonidos emitidos por el artista.

y una mujer que venía y se paraba la música. La mujer caminaba y volteaba a todos lados para ver si alguien la seguía.⁶⁰

También experimentó con el espacio, puesto que a partir del escenario vacío, probó todas las posibilidades de sonorización en él, pero —además— lo extendió a todo el teatro: en los pasillos, entre las butacas, arriba, abajo, etcétera, apoyado en la representación sólo por reflectores.

A partir de la selección musical, con composiciones de Oliver Messiaen y la coreografía a cargo de Marcela Aguilar (música y movimiento como expresión total), Rábago se propuso transmitir la soledad en que vive Lotte y que, si bien era la soledad de Berlín, era la misma que se palpaba en la ciudad de México con lo que se remitía a sus años de juventud en el antes y después del movimiento estudiantil de 1968.

De acuerdo con Rábago, cuando vivía en la colonia del Valle, él y sus amigos vecinos salían a jugar a la calle; era de ellos la calle (sus papás les decían “te la vives en la calle”), pero después del conflicto estudiantil

abandonamos la calle, la ciudad se convirtió en solitaria, en una ciudad en la que cada quien está solo. Es por eso que en *Agadir* quise reproducir esas pesadillas nocturnas de soñarte solo, de la gente que no abre la puerta por miedo, o de alguien que camina por una calle y tiene que apresurar el paso. Eso era para mí la obra.⁶¹

Agadir enigmático tuvo una temporada del 12 al 22 de noviembre, sin integrarse —al igual que el montaje de *Casa llena*— al circuito de alternancia de montajes propiamente del CET.

A finales de año, la programada reposición de *Querida Lulú* no se llevó a cabo, pues los ocho teatros y la Dirección de producción de la Unidad Artística y Cultural del Bosque fueron tomados por los trabajadores del INBA al no lograr una solución a sus peticiones de recategorización.

El segundo proyecto anunciado por el CET para 1987, era la obra de Vicente Leñero, *Nadie sabe nada*. Su estreno no se realizó porque el texto aún no estaba terminado para la fecha propuesta. De ahí que las actividades del CET para 1988 se iniciaran con la preparación de este montaje.

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ *Ídem.*

Nadie sabe nada

Fue escrita por Vicente Leñero como respuesta a la intención de Luis de Tavira de montar una obra de género policíaco y con base en su propia adaptación de algunas obras de autores estadounidenses (como Chandler o Hammet, *El halcón maltés* y *Llave de cristal*, respectivamente); pero al mismo tiempo, el autor se mostraba reticente:

...también pensaba que [al] trabajar de nuevo con él [Tavira], se repetiría el caso de *Martirio de Morelos*: él tomaría el texto como apoyo de un deslumbrante espectáculo, y aunque el resultado fuera bueno —o magnífico como fue aquella vez—, yo no me sentiría plenamente integrado al montaje, ni el verdadero autor de la obra.⁶²

En su primer tratamiento, terminado en marzo de 1987, *Nadie sabe nada* trataba sobre la relación corrupta entre la directora de un periódico y la autoridad judicial; en la que evidenciaba los intereses creados en el seno de un diario presumiblemente de “izquierda” supeditado a los intereses del gobierno. “No quería inventarlo y no necesitaba inventarlo: ahí estaba *El Día* como prototipo de esa prensa izquierdosa, supuestamente independiente y hasta contestataria, que en su quehacer cotidiano funciona como dependencia oficial.”⁶³

Con clara referencia a la directora del periódico, Socorro Díaz y a la entonces Procuradora del Distrito Federal, Victoria Adato (Licenciada Magaña en la obra), Leñero señala que no era su “intención” aludir a tales personas, pero que debido a que en su versión original todos los personajes eran hombres, a sugerencia de Tavira sustituyó al funcionario varón de la primera versión, por uno femenino, “sin connotación alguna a un personaje de la realidad—, pero ya echada a correr la historia, las posibles similitudes con Victoria Adato salieron a flote casi de manera espontánea.”⁶⁴

Con la anuencia de Tavira, los ensayos de la obra se iniciaron en noviembre de 1987. Siendo la primera actividad la integración de equipos de trabajo

⁶² Vicente Leñero. *Nadie sabe nada* en *Vivir del teatro II*. México, Joaquín Mortiz 1990. p. 139.

⁶³ *Op. Cit.* p. 143.

⁶⁴ *Ibid.*

(del elenco estable) para estudiar los temas que se relacionaban con ella, estos se organizaron de la siguiente manera:⁶⁵

Cineclub.- Julieta Egurrola, Iván Guzmán, Enrique Singer y Farnesio de Bernal.
Levantamientos fotográfico-Iconografía.- José Luis Díaz, Jesús Angulo, Rafael Pimentel y José Luis Domínguez.

Literatura.- Georgina Tábor, Luis de Tavira, José Luis Martínez, Emilio Echeverría y Estela Leñero.

Música.- Virginia Valdivieso, Rosario Zúñiga y Arturo Ríos.

Prensa.- Lucero Trejo, Sergio Lagunas, Iván Guzmán y Luis Rábago.

Aparatos de poder.- Luis de Tavira.

Espionaje telefónico y de Gobernación.- Judith Arciniega y Sergio Lagunas.

Invitados.- (Prensa) Vicente Leñero y (criminología) Juan Pablo de Tavira.

El proceso también comprendió sesiones de trabajo dramatúrgico en las que participaron además de Leñero, Luis de Tavira y Estela Leñero e Iván Guzmán en calidad de asistentes de dirección. En estas sesiones se discutió sobre la perspectiva de la puesta: realista convencional, naturalista, hiperrealista, etcétera. En cada una de ellas se definían las características del posible montaje.

Por ejemplo, en caso de la propuesta hiperrealista se tomaban en cuenta los siguientes aspectos:⁶⁶

Armonía del espacio

Incorporación del espectador al espacio para que tuviera otra visión

¿Fotografía o pintura?

Esfuerzo por distinguir dónde empezó la realidad y dónde terminó

Que el espectador se sienta parte de la acción

En este último rubro se consideraron aspectos como la ubicación de los espectadores, los límites entre lo que debía ver o simplemente oír, la distribución de estos para determinar qué tanto verían unos u otros, sobre su ubicación y la consideración de reducir el número de asistentes, dado que se consideraba quitar algunas butacas en función de la escenografía.

⁶⁵ Carpeta del montaje. Archivo Estela Leñero.

⁶⁶ *Ibid.*

Ésta, a cargo de José de Santiago, supuso también un tema a tratar, puesto que en su planteamiento, Leñero proponía la simultaneidad de acciones en nueve espacios:

Habría nueve acciones ocurriendo simultáneamente a la vista del espectador. La acción principal cruzaría a través de esos espacios, originando focos de atención, pero no borraría las demás acciones que en un principio yo resolví *ad libitum* para ser ideadas, trabajadas y coreografiadas por el director.⁶⁷

En conversaciones con José de Santiago, quien le planteó los pros, contras e inconvenientes de su propuesta y habiendo optado por una puesta hiperrealista, Leñero acordó que sólo los ambientes interiores serían resueltos con un criterio hiperrealista, en tanto que los exteriores se sujetarían a la convención.

En su versión final, la escenografía consistió en un “verdadero condominio escenográfico”, con el objetivo de mostrar un “microcosmos”. La escenografía creció tanto, tanto, que “en lugar de los doscientos o doscientos cincuenta espectadores que albergaba normalmente El Galeón, su cupo se redujo a sólo noventa lugares disponibles para el público”, escribe Leñero.⁶⁸

Con la propuesta definida por Tavira, que incluyó la introducción de las acotaciones musicales y de coreografía, así como el ajuste de los diálogos, la sustitución e inclusión de nuevas escenas (en lo que Leñero describe como “una verdadera colaboración entre director y dramaturgo”), la obra fue presentada en función especial para las autoridades del INBA e invitados especiales, el 21 de mayo.

Entre los invitados se encontraban el Director general del INBA, Manuel de la Cera; Raymundo Figueroa, Subdirector general de Difusión y Administración de dicho instituto; y Germán Castillo, titular del Departamento de Teatro. Asistieron también Fernando de Ita, José Antonio Alcaraz, Gonzalo Valdés Medellín y Ludwik Margules, entre otros.

Desde su estreno la obra resultó controvertida, pues el director del instituto manifestó su desacuerdo, en primer lugar, por la inclusión del *Himno Nacional*, puesto que para el uso de los Símbolos Patrios se requería un permiso de la Secretaría de Gobernación; y en segundo lugar, porque consideró

⁶⁷ Vicente Leñero. *Op. Cit.* p. 144.

⁶⁸ *Op. Cit.* Pág. 147

la obra “políticamente pesada”, toda vez que en ella se hacía referencia a la periodista Socorro Díaz y a la Subprocuradora Victoria Adato.

Luego de que le llamaran la atención al respecto, Tavira accedió a eliminar el himno, pero el día 22 fue notificado de que la obra se cancelaba por “órdenes superiores”. La medida fue anunciada a través de un boletín de prensa en el que se asentaban como causales de la decisión que:

El nivel de la puesta en escena deja mucho que desear. De ninguna manera está a la altura de las otras obras del CET

El apresuramiento de su montaje, derivado de los compromisos personales del director... afectó el resultado de la puesta en escena

Se ha informado a autoridades del INBA que algunos de los actores protagónicos dejarán la obra en unos cuantos días más, lo que aunado a la ausencia del director, afectaría más la calidad del montaje

Dentro de dicha obra se hacen menciones a instituciones y personas que nos merecen respeto.

Señalaba también que no se trataba de un atentado a la libertad de expresión, pero que el INBA, dadas las circunstancias, no debía sostener la puesta en escena de la obra que, por lo demás, era libre de presentarse en otros espacios de carácter comercial y desmintió la pretensión del instituto de desaparecer el CET. Esto último en alusión a los comentarios de Tavira a Leñero que sintetizó: “Me dijo [Raymundo Figueroa] que se cancela *Nadie sabe nada*, que desaparece el CET y que aceptan mi renuncia”.⁶⁹

Con el director fuera del país (había viajado a California para dirigir *El pequeño príncipe*, *Piloto de una guerra* y *Carta a un rehén* espectáculo operístico en homenaje a Antoine Saint-Exupéry de la autoría de Tavira y música de Federico Ibarra), los miembros del CET no se resignaron ante la medida y se organizaron para la defensa del espacio tomándolo a fin de resguardar la escenografía.

De regreso en México, el 27 de mayo, Tavira junto con Leñero, emprendieron la defensa del derecho a la libre expresión y de la obra en una lucha hartamente conocida por ellos puesto que habían enfrentado una escaramuza

⁶⁹ *Ibid.* p. 153.

similar en el seno de la UNAM con motivo de la puesta en escena de *Martirio de Morelos*, dirección de Tavira y autoría de Leñero.

Recorrieron, pues, el camino ya emprendido anteriormente por Leñero en compañía de Ignacio Retes, en aquellos ya lejanos años 70, haciéndose de aliados entre los miembros de la prensa y comunidad teatral, lo que trajo como consecuencia el seguimiento del proceso por parte de los periodistas y la solidaridad de artistas (algunos, como José Antonio Alcaraz y Fernando de Ita, renunciaron como miembros del Consejo Consultivo de la Compañía Nacional de Teatro).

Sin que el director del INBA ofreciera alguna explicación frente al deslinde de Germán Castillo (que declaró no tener nada que ver con el CET puesto que éste dependía de la Dirección general del INBA) y el ocultamiento de la entidad que había emitido el boletín de prensa, y luego de una breve pero intensa batalla, acordadas ciertas modificaciones a algunos puntos de la obra (cambiar a la directora del periódico por un director, suprimir la mascada que portaba el personaje de la funcionaria, sustituir la palabra “presidente” por “señor”, eliminar la grabación con la voz de Carlos Salinas de Gortari —próximo presidente de México— que se incluía en la obra y la designación de un director suplente [Raúl Quintanilla], que cubriera las ausencias del director titular), *Nadie sabe nada* se estrenó para el público el 2 de junio en El Galeón.

Programada para cerrar su temporada el 3 de julio, el éxito de la obra hizo que ésta se extendiera hasta fines de octubre. Durante el receso obligado para ceder el espacio al FIC, el CET se presentó en Guanajuato con el montaje de *Zozobra*.

A principios de noviembre, *Nadie sabe nada* se repuso en El Galeón, cerrando así las actividades del CET correspondientes a 1988 y habiendo obtenido —además— el premio a la Mejor Obra de Teatro del Año por la Asociación de Periodistas Teatrales (APT) y el Heraldo otorgado por el diario *El Heraldo de México*, correspondiente a la misma categoría.

Zozobra

Era la segunda vez que Luis de Tavira abordaba la obra del vate zacatecano, Ramón López Velarde, siendo la primera vez *Novedad de la patria* que se

había presentado en La Casa del Lago de la UNAM en 1984. En esta ocasión, Tavira tomó como referencia el poema *Hoy como nunca* para presentarlo dividido en tres escenas: Primera, “Hoy como nunca”, segunda, “La epístola” y la tercera, “El minuto de hielo”; a lo largo de cuyo desarrollo —presentado con base en imágenes poéticas y oníricas— es recitado por todos los personajes, cada uno a cargo de una frase en lo que Estela Leñero denominó: “monólogo a siete voces”, pues este es el número de personajes que intervienen.

El diseño escenográfico de José de Santiago se apegaba también a la evocación del poeta. Esto se dilucida a partir de la siguiente comparación:

POEMA

No soy más que una nave de parroquia en penuria,
nave en que se celebran eternos funerales,
porque una lluvia terca no permite
sacar el ataúd a las calles rurales.

PROPUESTA ESCENOGRÁFICA

En primer plano la nave de una iglesia: confesionarios y bancas; del lado izquierdo el sagrario y del lado derecho la puerta. La nave está limitada al fondo por unos arcos.

POEMA

Yo estoy en la ribera y te miro embarcarte:
huyes por el río sordo, y en mi alma destilas
el clima de esas tardes de ventisca y de polvo
en las que doblan solas las esquilas.

PROPUESTA ESCENOGRÁFICA

Cuando se ilumina la nave de la iglesia se ve un muelle con escalinata. Cerca de él una barca-ataúd con remo, atada al muelle.⁷⁰

Esto no quiere decir que se trate de una copia, puesto que en el libreto se consignan otros elementos relacionados con la propuesta escénica, como el

⁷⁰ Carpeta de trabajo de la obra. Archivo Estela Leñero.

fondo de una terminal de autobuses que no se ve, pero cuyos ruidos característicos se oyen; un jardín y una recámara.

Por otra parte, en la construcción de imágenes son claras las alusiones a pinturas y esculturas clásicas como *El rescate de San Sebastián* de Tintoreto, *El descendimiento* de Caravaggio o *La piedad* de Miguel Ángel.

La propuesta se complementó con música clásica (Liszt, Bach), de banda zacatecana y la introducción de cuatro canciones, dos de ellas (*Yo no puedo, mi bien, explicarte* y *Qué triste estarás mañana*) procedentes de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, recopilación hecha por Vicente T. Mendoza en 1947.

Sobre el espectáculo en sí, en su oportunidad Estela Leñero registró el proceso y reiteró que la puesta se correspondía con una “reinterpretación onírica a partir de un mundo de ensoñación y sensaciones que no responde estrictamente a una lógica” dejando al espectador la tarea de reinterpretar el sueño, utilizando sus propios códigos para conectarse con el espectáculo.⁷¹

Luego de su presentación en el marco del Festival Internacional Cervantino (coproductor del espectáculo), en el Teatro Cervantes los días 17 y 18 de octubre, *Zozobra* tuvo una breve temporada en el teatro El Galeón a partir del 9 de febrero de 1989.

Tavira manifestó su preocupación por el futuro del CET ante la cercanía del fin del sexenio, toda vez que no había ningún papel que asegurara la pervivencia del proyecto, excepto por la palabra de Manuel de la Cera, quien declaró que el centro se mantendría (consiguiendo con esto que, en tanto institución pública, no pudiera escapar a la “incógnita” del cambio sexenal).

Luego de una controvertida “caída del sistema”, Carlos Salinas de Gortari fue nombrado Presidente de la República para el periodo 1988-1994. Al abrigo del llamado Programa Nacional de Solidaridad, el Jefe del Ejecutivo manifestó que su administración se basaría en tres grandes acuerdos nacionales: la ampliación de la vida democrática, la recuperación económica y el bienestar popular.

En materia de política cultural, el 7 de diciembre se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que fungiría como coordinador de

⁷¹ Alegría Martínez. “En *Zozobra* se ve la poesía velardiana”. *Unomásuno*, 11 de febrero de 1989. Entrevista personal.

las instituciones culturales en las funciones de preservación, promoción y difusión, quedando al frente de éste Víctor Flores Olea.

Por decreto presidencial, el CNCA fue creado como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública transfiriéndole las unidades administrativas —incluidos personal, infraestructura y fondos documentales, entre otros— que hasta entonces estaban adscritas a la Subsecretaría de Cultura de la SEP, entre ellas el propio INBA.

Con muchas de sus actividades asumidas por el CNCA, Víctor Sandoval fue designado director del INBA (quien antes fuera el Subsecretario de Cultura), e implementó una serie de reformas (entre ellas el cambio de denominación de las direcciones, convertidas a partir de ese momento en coordinaciones), de tal forma que, el 24 de febrero de 1989, Alejandro Luna se convirtió en el titular de la Coordinación Nacional de Teatro.

En su discurso de posesión, Luna anunció que la Compañía Nacional sería objeto de una reorganización —retomando la organización con elenco estable y teatros sedes. Definió entre sus prioridades el atender a la pluralidad y diversidad del teatro, echar a andar un proceso de descentralización, capacitar y actualizar a las nuevas generaciones de directores, actores y dramaturgos, rescatar la tradición y atender las tendencias en el teatro mexicano contemporáneo, entre otras.

Respecto al CET, anunció: “la redefinición del Centro de Experimentación Teatral, que experimentará las nuevas tendencias del teatro nacional, difundirá el teatro universal y funcionará como interlocutor en el plano estético frente a la CNT”.⁷²

Esta alusión fue bien recibida por Tavira, quien consideró como obligadas estas referencias ya que: “...veníamos trabajando aislados, sin contexto, aislados de las actividades teatrales del INBA, casi como en régimen de excepción...”⁷³

Vueltas las aguas a su nivel, el CET continuó con la temporada de *Zozobra*, misma que se había iniciado el 9 de febrero y terminaría el 19 de marzo.

⁷² Alegría Martínez. “Rescatar la tradición oral no es sólo montar obras”. *Unomásuno*, 4 de marzo de 1989.

⁷³ “La investigación, nueva prioridad del CET, anuncia Luis de Tavira”. *La Jornada*, 5 de marzo de 1989.

Sin un trabajo en preparación, los miembros del CET se avocaron a un seminario de investigación a lo largo de la primera mitad del año, con el objeto de que ahí surgieran los proyectos que se presentarían en el transcurso de la segunda mitad de éste. En palabras de Tavira, se pretendía “concedernos el privilegio de la duda de lo que hemos hecho, para plantearnos un nuevo camino que surja de un responsable y riguroso *dudar del quehacer*, de los hallazgos, metódicamente”.⁷⁴

El fallecimiento de Julio Castillo modificó este propósito, pues en el CET se avocaron a la reposición de *De película* con el elenco original que —en el marco del homenaje organizado por el INBA— se presentó en el Teatro Jiménez Rueda del 16 de abril al 28 de mayo. Otras actividades enmarcadas en dicho evento fueron la exposición “Julio Castillo (1943-1988)”, la presentación del *Catálogo de obra* Julio Castillo y la develación de la Placa Conmemorativa por las 200 representaciones de *De la calle*, mismas que tuvieron lugar en el Teatro del Bosque, que a partir del 18 de mayo, llevaría el nombre del director teatral. Como actividad complementaria, del 30 de mayo al 6 de junio en El Galeón se llevó a cabo un ciclo de mesas redondas en torno a la vida y obra de Julio Castillo.

Por otra parte, y como evento especial, el 8 de junio se estrenó, en este mismo teatro, *Noche de paz* de Harold Müller, dirigida por Susana Alexander y protagonizada por Brígida Alexander como un homenaje a ésta última, para conmemorar sus cincuenta años de trayectoria y porque era miembro activo del CET desde su fundación en calidad de actriz y traductora.

Un vuelco en la política teatral del Estado mexicano se dio el 17 de enero de 1990, cuando se anunció la puesta en marcha del Programa Nacional de Apoyo al Teatro, el cual se proponía concertar las acciones de todos los organismos relacionados con el teatro, y que se regirían con criterios comunes, a fin de optimizar los recursos y la infraestructura existentes. En el rubro de producción, las autoridades del INBA se propusieron consolidar a la Compañía Nacional de Teatro y fortalecer al CET.

Como contraparte, diez días después, “fuentes del INBA” dieron a conocer un gran proyecto que contemplaba la remodelación y reacondicionamiento de la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

⁷⁴ *Ibid.*

Con un presupuesto asignado por el Gobierno Federal, a través del todavía denominado Departamento del Distrito Federal (encargado de los trabajos), el proyecto a cargo de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludowski —con supervisión del también arquitecto Juan Urquiaga, titular de la Dirección de Arquitectura del INBA—, se planteaba el desarrollo de los trabajos en dos etapas.

La primera afectaría al Auditorio Nacional, las oficinas del INBA y el Teatro El Galeón, cuya demolición se consideraba necesaria para construir una calzada que condujera a la zona de estacionamientos. En un afán por justificar el hecho, Jaime Labastida —Subdirector administrativo y de difusión del instituto— reconoció que aún no conocía la maqueta de la nueva unidad, pero —aseguró— “hemos pedido la construcción de un verdadero espacio para teatro experimental con todas las de la ley” y agregó al respecto:

Si ustedes conocen en otros lugares del mundo lo que tienen como mecánica teatral los teatros experimentales, ven que esto (el Galeón) deja mucho que desear. Aquellos teatros tienen plataformas que se suben, que se bajan, iluminación de todo tipo que permite realizar en verdad una experimentación mayor que la que hasta ahora hemos realizado, en buena medida por la falta de recursos con técnicas artesanales.⁷⁵

Por entonces se habló de que las actividades del CET no se interrumpirían, para lo cual —se prometió— les sería asignado un espacio temporal con las características que tenía El Galeón. En ese momento se pensó en el lugar donde estaba el Titiriglobo o bien su traslado al teatro del Pueblo.

En espera de una decisión, Tavira inició la preparación de los espectáculos programados para 1990: *Veracruz*, *Caída horizontal* y *Las máquinas de coser*.

Veracruz

Con más de diez visitas a nuestro país en un lapso de cinco años, Georges Lavaudant, auto declarándose amante de la vida nocturna de la ciudad de

⁷⁵ “Bellas Artes aún no conoce la maqueta de la nueva Unidad Cultural del Bosque”. *El Universal*, 27 de enero de 1990.

México y asiduo visitante de bares y centros nocturnos en donde escuchaba las canciones de Agustín Lara, señaló que a raíz de esto se despertó en él un gran respeto y admiración por el compositor.

Si a esto se añade su gusto por la música mexicana, “especialmente los sones jarochos”, y una concepción de los veracruzanos como gente muy cálida (“la encuentro amistosa y dispuesta a sonreír siempre”), se explica el porqué del montaje de la obra.

De su autoría, Lavaudant la había estrenado con la Compañía de Teatro Nacional Popular en Lyon, Francia, en 1988 y en esta ocasión la presentaba en México gracias al patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Embajada de Francia, el Instituto Francés de América Latina (IFAL) y GEC Alsthon, en temporada del 18 al 24 de febrero.

Con el elenco de su compañía original, la obra en dos actos se presentó en francés y, para subsanar esto, se distribuyó una sinopsis en español que daba cuenta de la fábula en los siguientes términos:

La primera parte de la obra tiene una secuencia específica (monólogo), un hombre que fue director de teatro se esconde en la penumbra, se dirige a su hermano, cuenta partes de su vida, recuerda episodios de su juventud, incluye a su hermano en la narración y habla de una mujer de la que se enamoró.

La segunda parte construida a partir de fragmentos de canciones y danzas que aparentemente no se relacionan: esta parte es considerada como un eco ensordecido de lo que se evocó al principio, es como un largo sueño cruzado de cuchicheos, risas apagadas, danzas y fragmentos de emisiones radiofónicas. Trato de mostrar un espectáculo que se llena de sensibilidad y la despierta. No quiero decir que la sensibilidad deba ser clásica pues también es contemporánea.⁷⁶

A pesar de que la obra se anunció como “Homenaje a Agustín Lara”, la única alusión al compositor consistió en la incorporación de su canción *Veracruz* que es bailada a manera de danzón.

Sobre la aportación del espectáculo al campo experimental, Manuel Capetillo las destaca así:

⁷⁶ Tomado de *El Universal*, 20 de febrero de 1990.

Estructura del espectáculo que busca nuevas posibilidades visuales, coreográfico-musicales y de ritmo; el empleo de la palabra resignificada a partir de su entonación y las pausas verbales, el movimiento escénico que se corresponde a la tensión, a la placidez, al enojo, al gusto; el uso de iluminación con luz blanca que se va reduciendo hasta la oscuridad.⁷⁷

Las máquinas de coser

Partiendo del tema desarrollado en su tesis *El huso y el sexo sobre la mujer obrera en dos industrias de Tlaxcala*, Estela Leñero había escrito en 1984 la obra con la que se hiciera acreedora a una mención en el concurso Rodolfo Usigli de la UNAM. Era además, la segunda obra de su autoría que se llevaba a la escena en el seno del CET. La anterior fue *Casa llena* en 1987.

Invadida por la sensación de que en su tesis de Licenciatura en Antropología había abordado un tema que quedó inconcluso, Estela se avocó a escribir la obra en el taller de dramaturgia de Vicente Leñero donde trabajó varias versiones de la misma. En cada una de ellas iba depurando el planteamiento, disminuyendo el número de personajes y desarrollando la historia de cada uno de ellos. La autora recuerda: “Ninguna de las versiones me dejaba satisfecha, había muchos personajes, cada uno con su propia historia y sus motivaciones. Demasiadas historias sin un personaje central”.⁷⁸

Escrita antes del sismo de 1985, la obra fue retrabajada para llevarla a la escena en el marco del CET, para inaugurar lo que Luis de Tavira denominara una nueva etapa “en la que, luego de transitar por la vanguardia europea, se hacía necesario volver la vista al teatro escrito por los jóvenes dramaturgos de México”.

En este contexto, consideró que la obra de Estela Leñero ofrecía una experiencia distinta en cuanto a su lenguaje y planteamientos que se relacionaban con los del cine y la televisión,

...pero sobre todo [es] un teatro libre, por lo que escribe con impulso propio, busca su lenguaje [y] que además pertenece a su generación y es eficaz al

⁷⁷ Manuel Capetillo. “De Francia, Veracruz es el pretexto”. *Unomásuno*, 28 de febrero de 1990.

⁷⁸ Estela Leñero. Entrevista personal.

presentar las características claramente distintas a las del discurso teatral de otros años [se refería básicamente a la generación de los años 50].⁷⁹

En este sentido, la búsqueda de Leñero se centraba en un momento —y un lenguaje— “sintéticos”. El primero se relacionaba fundamentalmente con el espacio y la simultaneidad de personajes que en él coincidían —y que al mismo tiempo debía remitir a la historia individual de cada uno de ellos, en un movimiento de ida y vuelta entre lo individual y lo colectivo.

El segundo, es decir el lenguaje sintético, pretendía que fuera corto y directo, pero al mismo tiempo dotado de un subtexto que el público pudiera interpretar. El *quid* residía en descubrir lo que había detrás de las palabras que usamos cotidianamente pero que en realidad quieren decir otra cosa. “Es una manera de decir sin decir, de no decir con lo que se dice... además de reconocer que en la vida uno es así: nos sentamos a hablar de unas cosas para decirnos otras”.⁸⁰

La preparación de la obra, a decir de Teresa Mendoza, habría tomado once meses de trabajo exhaustivo y comprendió, desde largas sesiones de trabajo de mesa y la investigación de campo, hasta la capacitación en el manejo de las máquinas de coser. Dirigida en principio por Ángeles Castro, luego de que se retirara del proyecto, la estafeta fue tomada por Marco Antonio Silva, José Luis Martínez y el mismo De Tavira.

Bajo estas circunstancias se impuso otra forma de trabajo, pues si bien se retomaron algunas de las propuestas de Castro (de ahí su crédito en la puesta en escena), otras fueron desarrolladas por el nuevo equipo en una dinámica que no podría llamarse trabajo colectivo, puesto que cada uno de los nuevos directores trabajó por separado.

De esta suerte, Marco Antonio Silva se encargó del diseño del “personaje colectivo” que Estela destacaba en su obra, esto era la lectura justamente “en colectivo” a partir de la individualidad de cada uno de los personajes, cuyo desarrollo recayó en José Luis Martínez (el trabajo íntimo del actor), en tanto Tavira se encargó de articular todos los elementos.

⁷⁹ Elisa Villegas. “En *Las máquinas de coser* la realidad de las costureras”. *El Universal*, 26 de abril de 1990.

⁸⁰ Héctor Rivera. “*Las máquinas de coser*, de Estela Leñero, ‘desafío que exige la experimentación’, abre nuevo ciclo en el CET”. *Proceso*, 30 de abril de 1990.

La responsabilidad de Estela como autora residió en desarrollar lo que llama “tarea de personaje”, es decir la definición de las circunstancias, quién era, su devenir, experiencias, a fin de imprimirles carácter.⁸¹ Su trabajo incluyó, además, la creación de nuevos personajes como el de Brenda (representado por Brígida Alexander) y la alusión al terremoto de 1985 que, en la realidad, puso al descubierto el sistema de explotación a que eran sometidas las obreras y que para 1990, aún impactaba a la sociedad.

Por su parte, José Luis Martínez se encargaría de la “tarea del actor”, esto es: “el desarrollo por éste de su personaje, definición de los límites, qué tiene que hacer y a dónde quiere llegar”.⁸²

Luis de Tavira también habría participado del trabajo de mesa, del que da cuenta Tere Mendoza en los siguientes términos: “Mi personaje lo construimos Luis de Tavira y yo, en lo que podría describirse como un proceso doble: una historia evidente con una secreta por dentro. La evidente es el dibujo del texto, al que se llega por medio de la secreta, la motivación”.⁸³

Sobre la fábula de *Las máquinas de coser*, tal vez sea oportuno retomar la reflexión de la autora:

Obra de teatro que aborda la problemática de las costureras, visto desde lo más cotidiano y simple. Trasluce un mundo interior a partir de las relaciones en el trabajo tanto con las personas que ahí encuentran como con los objetos mismos, las máquinas de coser son las obreras. Objetivización de la persona, la persona y su trabajo conforman la unidad.

Son por lo que hacen y confundidas con la máquina poseen una emocionalidad. Ahí la contradicción. Son objeto y sujeto a la vez, cosa y persona. Trabajan, se cansan, se agotan, se pinchan los dedos y al mismo tiempo sienten, ríen, sufren, odian.

Es una colectividad que se conforma como un *collage* de caracteres y gustos simultáneos, cada trabajador tiene su propia historia, es parte de un todo y al

⁸¹ Estela Leñero. Manuscrito *Máquinas*. 20 de marzo de 1990. Archivo Estela Leñero.

⁸² *Ibid.*

⁸³ “El Centro de Experimentación Teatral y sus más recientes logros”. *Unomásuno*, abril de 1990.

mismo tiempo es único. En la fábrica convive lo colectivo y lo personal, superpuesto, contradictorio y complementario.⁸⁴

Sobre el espacio escribe: “La obra transcurre dentro de un mundo cerrado y estático. Efecto óptico, la movilidad. Parece que se mueven pero no se mueven y viceversa. Mundo donde la claustrofobia angustia pero no mata. Otras cosas son las que matan”.⁸⁵

Basado en esta propuesta, Gabriel Pascal diseñó la escenografía a partir de una idea de arquitectura deconstructivista:

...quería manejar además un lenguaje un poco cinematográfico, en el sentido de encerrar a los personajes en ciertas partes, de modo que veamos fracciones de ellos. La idea era también trabajar mucho la profundidad, acercar, alejar, jugar con la luz, con la sombras, con el detalle de una pierna, un brazo, que a veces el personaje no sea visto.⁸⁶

Si bien en la obra de Leñero no se hacía referencia directa al sismo, Pascal decidió incluir el tema en la propuesta escenográfica: “es la metáfora de que seguimos construyendo un país con escombros, de que no hemos sido capaces de hacer a un lado los escombros para construir de nuevo, para discutir qué país queremos, qué país somos”.⁸⁷

Las máquinas de coser se estrenó el 26 de abril con una temporada programada hasta el 12 de agosto.

Caída horizontal (espectáculo de teatro del silencio en un acto)

Con una trayectoria destacada en la pantomima, iniciada como actor en 1966 con el grupo Tarot que presentó *Espectáculo de Pantomima y Danza Rock*, dirigido por Humberto Huerta, y en la que se registraban sendos éxitos como *Viaje a pueblo Feliz*, que le valiera el premio “Gachita Amador”

⁸⁴ Estela Leñero. *Máquinas de coser*. Manuscrito. Archivo Estela Leñero.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Héctor Rivera. *Op. Cit.*

⁸⁷ *Ibid.*

de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro a la Mejor Obra Infantil de 1976, Rafael Pimentel combinaba su entrega en esta disciplina con la de actor.

Poco antes de integrarse al elenco estable del CET, Pimentel había fundado los talleres de Pantomima de la UNAM (1984) apoyado por Luis de Tavira, entonces Director de Actividades Teatrales de dicha institución.

Si bien durante su estancia en el CET se avocó más bien a la actuación, hacia 1990 cuando Luis de Tavira abrió una nueva etapa en el centro, que consistió en el desarrollo de propuestas de los miembros del elenco estable, no dudó en retomar su carrera como mimo; de ahí su propuesta de *Caída horizontal*.

Partiendo de la frase homónima de Camus y su interpretación, en el sentido de que la vida es una caída horizontal puesto que cuando caemos no podemos ir más allá de nuestra condición humana, el espectáculo de Pimentel se centraba en la historia de cuatro personajes y sus relaciones narradas a través de un teatro sin palabras desarrollado a partir de dos lecturas: una, con imágenes que permitieran al público comprender la trama en un primer nivel, es decir, la anécdota, y otra con imágenes paralelas que dieran lugar a la interpretación particular a partir de la lectura de los códigos de cada quien.

El proceso de trabajo representó cierta dificultad, pues los actores que participaban en el montaje no tenían mucha experiencia en el campo de la pantomima, de ahí que, además de los ejercicios físicos, modificaran constantemente las historias a fin de hacerlas comprensibles para los participantes y que éstos logran transmitirlos al público.

“Me hace mucha falta el texto, y ésta ha sido una gran experiencia para mí, porque se tiene uno que expresar con todo lo que tiene: con las pestañas, con los pies, ... ¡con todo!” declaró Adrián Gómez cuando fue interrogado al respecto.⁸⁸

Se requirió también una investigación de campo para el desarrollo de los personajes, de ahí que Adrián Gómez se entrenara como torero —éste era el personaje por él propuesto— un buen tiempo, y que Judith Arciniega visitara un sin fin de oficinas para observar el comportamiento de una directora y construir su personaje. “Esta mujer que hago en *Caída*, tiene cosas

⁸⁸ “El Centro de Experimentación Teatral y sus más recientes logros”. *Unomásuno*, mayo de 1990.

de muchas mujeres, es una funcionaria, y yo visité mil instituciones con mil pretextos para observar y componer”, señaló.⁸⁹

Para llevar a buen puerto su propuesta, Pimentel se apoyó en el trabajo dramaturgico de Estela Leñero, en la coreografía de Marco Antonio Silva y en los efectos especiales de Alejandro Jara y, con la escenografía de Arturo Nava, construyó un espectáculo a base de imágenes acompañado de sonidos y danzas, lo que aunado a las actitudes y expresiones de su reparto dio como resultado lo que denominó: “momentos verdaderamente poéticos [que] casi se dan en el silencio”.⁹⁰

La obra se estrenó el 18 de mayo y estuvo en temporada hasta el 8 de agosto. Durante el tiempo que compartió el teatro con *Las máquinas de coser*, se programó de lunes a miércoles ésta y de jueves a domingos la segunda.

Para estas fechas, la actividad del CET había disminuido sensiblemente, pues los espectáculos de su repertorio dejaron de presentarse y las multi anunciadas giras por el interior del país nunca se realizaron.

La designación de Rafael Tovar y de Teresa como titular del INBA el 26 de marzo de 1991 significó un revés para el CET, toda vez que el funcionario sometió al instituto a una reestructuración administrativa y saneamiento de finanzas con el objetivo de revertir los números en el gasto que destinaba el 85% del presupuesto a la nómina y el 15% restante a las actividades propias del instituto.

El CET, al no contar con los recursos suficientes para su funcionamiento, no pudo producir nuevos espectáculos, aun cuando el 4 de diciembre (luego de la renuncia de Luna a la Coordinación de Teatro para incorporarse como representante del INBA en el comité del Programa Nacional de Teatro) José Solé fuera designado nuevamente titular de la coordinación y manifestara su interés por mantener el centro. Su atención se enfocó en la reorganización de la Compañía Nacional de Teatro, cerrando así esta etapa del Centro de Experimentación Teatral y las iniciativas del INBA en torno al teatro experimental.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Alegría Martínez. “Caída horizontal de Rafael Pimentel, puesta escénica de los extremos fatales”. *Unomásuno*, mayo de 1990.

Consideraciones

El que Luis de Tavira fuera designado como titular del CET por el Director general del INBA, le imprimió una forma de funcionamiento *sui generis* al centro, al permitirle acceder a otras partidas presupuestales y no depender de la Dirección de Teatro, al tiempo que le otorgó una relativa independencia en cuanto a su organización al interior, selección de obras y contratación de actores.

Su llegada al instituto se dio en el marco de una política teatral que ponderaba la investigación, desde y fuera del escenario (de este modo coincidieron en el tiempo la “reorientación” artística del CET, con el nombramiento de De Tavira y la inauguración de la nueva sede del CITRU, el 11 y 20 de febrero respectivamente), así como del interés de José Solé de no cancelar, acaso, la única posibilidad de que el Estado sustentara este tipo de trabajos.⁹¹

Todo esto quizá, luego de una evaluación del devenir del CET anterior, en el que confluyeron una serie de discursos y variedad de propuestas que ciertamente habían perdido rumbo y dirección, cayendo “no pocas veces en la autocompasión más o menos esforzada de diversos grupos que experimentaban sin imaginación, sin profesionalismo”. A decir de Manuel Capetillo, Solé apostó por la dirección opuesta, es decir, por un Centro de Experimentación Teatral a cargo de profesionales.⁹²

En este sentido, las condiciones de producción cambiaron radicalmente, puesto que en el CET anterior los problemas presupuestales significaron un gran inconveniente para el desarrollo de los proyectos, y hay que reconocer que pese a los esfuerzos, no se lograron concretar prácticas experimentales que impactaran al mundo teatral significativamente.

Contar con un presupuesto, cuyo monto nunca se dio a conocer, permitió a Tavira orquestar un proyecto que enfatizara el carácter experimental —término que definió a partir del método científico—. “Es un término prestado de la ciencia para elevar la actividad artística a su máximo grado de profesionalismo”.⁹³

⁹¹ Para entonces (coincido con Enrique Singer), el Teatro de la Universidad tendía a la profesionalización al convertir la institución en productora y administradora de su infraestructura teatral.

⁹² Guillermo Capetillo. “Más allá de la experimentación”. *Novedades*, 17 de julio de 1986.

⁹³ *Ibid.*

Al definir el concepto, el director asumió la defensa que de él hicieran a lo largo del desarrollo de los otros CET, Héctor Azar, Dagoberto Guillaumin, José Solé y Luis Torner, en el sentido de que al aplicarlo, no se hacía referencia a lo no profesional o aficionado, sino a una disciplina con el máximo rigor. “Lejos de la mera improvisación, el Teatro Experimental es aquel que se aproxima sistemáticamente a la condición científica del arte”, de ahí el título de su artículo: “El Centro de Experimentación Teatral: Una alternativa para tiempos difíciles”.⁹⁴

A partir de estas consideraciones, el CET desarrollaría su proyecto de trabajo organizado a manera de laboratorio, es decir, en el desarrollo de propuestas particulares en condiciones “controladas”, ya de conjunto o a nivel individual, sin considerar al público —por lo menos en esta etapa del proceso— como la variable independiente capaz de incidir en los cambios o reformulaciones de los experimentos.

Sin abandonar el tema, acaso podría considerarse como hipótesis la propuesta de cada director al elegir la obra y crearse ciertas expectativas sobre los resultados —en este caso actorales— a partir de la aplicación de procesos echados a andar por éste.

En lo que podrían llamarse “planteamientos para el funcionamiento del nuevo CET”, el INBA, a través de un boletín de prensa, dio a conocer sus lineamientos generales.⁹⁵

CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL

- 1.- Crear las condiciones propicias para la experimentación teatral entendida como la máxima aspiración del arte teatral.
- 2.- Crear un elenco fijo de actores profesionales en condiciones de estabilidad. La estabilidad como concepto organizativo supone la existencia de un centro teatral complejo en donde destacan los siguientes propósitos:
 - a) Nueva forma de producción teatral que responde a las aspiraciones artísticas de cada proyecto a la vez costeable y reutilizable.

⁹⁴ Luis de Tavira. “El Centro de Experimentación Teatral: una alternativa para tiempos difíciles”. En Pérez, Moisés (Editor). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid. Centro de Documentación Teatral, 1988, (vol. 3), p. 163.

⁹⁵ Boletín de prensa del INBA. Mayo de 1988.

- b) Actualización permanente y entrenamiento actoral.
 - c) La investigación y análisis de las relaciones teatro-sociedad, espectador-espectáculo y la formación y entrenamiento del trabajo teatral.
- 3.- Producción de espectáculos teatrales basados en un sistema de repertorio que parte de las preguntas: “¿qué teatro?” y “¿para quién?” El sistema de repertorio supone el no agotamiento en prolongadas temporadas de cada espectáculo.

Respecto del primer punto, y omitiendo las acciones que desde 1931 el Estado había emprendido para propiciar el teatro experimental, Tavira señaló:

La experimentación teatral es, sin duda, una de las necesidades más apremiantes del desarrollo teatral mexicano actual; sin embargo, no ha sido hasta ahora una preocupación clara entre quienes hacen teatro, ni entre los responsables de las políticas culturales, como tampoco implica ningún valor para la crítica establecida, ni existe, además, un público preparado para ella.⁹⁶

El comentario resulta interesante, toda vez que cuando se publicó el libro que contiene el ensayo mencionado (1988), el CET se encontraba en su máximo grado de actividad y gozaba de condiciones privilegiadas a pesar de la crisis económica que afectó todos los presupuestos (incluidos el destinado al CET, pero en menor grado puesto que contaba con la protección del mismo director del INBA). Tenía, además, el teatro El Galeón como teatro sede exclusivo, aun cuando la infraestructura teatral del instituto no se había incrementado significativamente, y que durante su gestión no se programó la presentación de grupos invitados.

Sobre el punto número dos (crear un elenco estable de actores profesionales en condiciones de estabilidad) y, a pesar de que declaró que “el mayor error de la historia de nuestro teatro reciente ha consistido en una profunda y compleja omisión: el descuido de la infraestructura, la incapacidad para crear las condiciones de un trabajo estable que garantice un desarrollo progresivo y continuado”,⁹⁷ el objetivo se cumplió cabalmente, toda vez que el programa de mano de *Grande y pequeño* consigna el elenco estable

⁹⁶ Luis de Tavira. *Op. Cit.* p. 164.

⁹⁷ *Ibid.*

integrado por diez elementos, más dos actores huéspedes (Martha Navarro y Brígida Alexander), así como ocho actores con categoría de invitados.

Este elenco estable se fue ampliando paulatinamente, de tal suerte que en *De película*, los actores huéspedes se integraron al elenco estable y se mantuvo el número de actores invitados, y en *María Santísima* se habían sumado Luis Rábago, Arturo Ríos y Virginia Valdivieso, elevando el número a quince elementos, aunque manteniendo el número de actores huéspedes.

Estos números variarían de acuerdo a cada montaje, pero lo citado arriba muestra que desde el principio estaban dadas las condiciones de estabilidad para los actores, con lo cual se garantizaba —según Tavira— el “seguimiento, avance o trascendencia en el orden estético”.⁹⁸

En este punto, acaso el aspecto más importante desde el punto de vista de las aportaciones, sería el relativo al tercer inciso, en el cual se planteaba la investigación y análisis de las relaciones teatro-sociedad, espectador-espectáculo, así como de la formación y entrenamiento del trabajo actoral.

A lo largo de todos los discursos en defensa de su proyecto, Tavira siempre ponderó su preocupación por el público, ya en el boletín de prensa o en el multicitado artículo publicado en *Escenario de dos mundos*; denunciaba la ausencia de un público preparado para recibir las obras producto del proceso experimental y al abundar sobre las interrogantes ¿qué teatro hacemos? y ¿para quién?, respondía:

La perspectiva de un proceso de experimentación se apoya en la base de la estabilidad y en la búsqueda de un público renovador, cuya naturaleza es el primer análisis del centro. El repertorio quiere responder a las necesidades culturales de ese público.⁹⁹

En el mismo tenor, señaló como principio de funcionamiento del CET, la restauración de la relación teatro-sociedad que requería de “la reinención del teatro”. De ahí que el objetivo fuera la creación de un nuevo público “con un concepto nuevo de cultura y para ello es necesario, ante todo, elevar la experiencia teatral”.¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Luis de Tavira. *Op. Cit.* p. 165.

¹⁰⁰ “Reestructuración del Centro de Experimentación Teatral”. *Excelsior*, 12 de febrero de 1985.

En este punto, si nos remitimos al método científico, el planteamiento del CET anterior respondería a considerar al público como una variable independiente, es decir, aquello que pudiera causar cambios en los productos o fenómenos sobre los que se experimenta, a partir del seguimiento del flujo de esta variable y su incorporación al experimento, y que, en su traslado a las ciencias sociales, se traduciría en un cambio de hábitos a partir del impacto con la información proporcionada y la exposición a los espectáculos ofrecidos, en este caso, por el CET.

Lo cierto es que ya desde entonces, Tavira tenía su propio concepto de público. Además de considerarlo como “invento” (personaje esencial del teatro en la medida en que se buscaran las condiciones de estabilidad y se le ofreciera un repertorio), distinguía dos niveles: el espectador y el consumidor, en el entendido de que no había un sólo teatro ni un sólo público, sino muchos tipos de teatro para varios públicos, apostando en su proyecto del CET, por el espectador.

Este pensamiento determinó, desde luego, el tipo de obras montadas en el CET, toda vez que Tavira se proponía recuperar al espectador como: “el iniciado al misterio escénico, que no es otra cosa que el misterio de la vida en tanto personas”.¹⁰¹ En otras palabras, no se proponía lograr la asistencia masiva a los espectáculos, ni buscar el éxito de taquilla sino que buscaba lo que denomina “éxito artístico”.¹⁰²

Comulgaba con él Ludwik Margules, quien de manera explícita decía a sus actores durante el montaje de *Querida Lulú*: “esta es una obra para la élite, no para el público” señala Enrique Singer, quien, agrega: “Eso era muy de él y de la época, había un cierto desprecio al público normal, un poco de pedantería aunque ciertamente le aportaron al teatro una gran libertad a la puesta en escena”.¹⁰³ Esta concepción de Margules no había variado un ápice cuando dijo a Gustavo Geirola: “trabajo para el espectador minoritario, trabajo para el espectador más sencillo y más inteligente. No me interesa el teatro de masas”.¹⁰⁴

¹⁰¹ Gustavo Geirola. *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Buenos Aires, Antuel, 2004. p. 329.

¹⁰² En este sentido, el éxito de *De película* dirigida por Julio Castillo se habría erigido como una excepción dados los tumultos para ver la obra.

¹⁰³ Enrique Singer. Entrevista personal.

¹⁰⁴ Gustavo Geirola. *Op. Cit.*, p. 390.

Esta postura se reflejó en la recepción de las obras por parte de la crítica, en cuya concepción Tavira no se equivocó, pues efectivamente este sector, como a lo largo de la historia de los CET, no logró hacerse de las herramientas para abordar las obras con la complejidad que requerían ni modificó sus enfoques; de ahí que, salvo excepciones como Malkah Rabell, Fernando de Ita y Rodolfo Obregón, sus análisis fueran poco afortunados en el sentido de que sus categorías se apegaban al teatro convencional, limitándose, en la mayoría de los casos, a la reproducción del boletín de prensa que antecedía a todos los estrenos, aderezándolos con comentarios insustanciales que no contribuían a informar al público sobre las propuestas llevadas a la escena.

Un seguimiento puntual del devenir de este centro muestra una trayectoria que fue de más a menos, determinada —presumo— no tanto por la ausencia de espectadores, sino por circunstancias surgidas al interior del CET y a otras situaciones externas que se relacionan con el panorama en el campo teatral e institucional.

Lo que sucedía al interior del CET, a partir de los testimonios de Luis Rábago, Estela Leñero y Enrique Singer, fue que se generó un “desgaste” de los actores, sujetos a un ritmo de trabajo intenso que, si bien no minó su desempeño (era gratificante transitar de un personaje a otro y adaptarse a la forma de trabajo del director de la puesta además de refrescar y replantear ésta última, afirma Luis Rábago), sí repercutió en sus expectativas profesionales, puesto que la mayoría de ellos querían incursionar en otros campos como el cine y la televisión.

Esto impactó al elenco estable del CET, pues varios de sus miembros como Damián Alcázar, Juan Carlos Colombo, José Luis Martínez, Gerardo Martínez, Luis Rábago, Arturo Ríos y Miguel Solórzano dejaron el centro para dedicarse a otros proyectos; no obstante lo cual, el número de actores se mantuvo en un promedio de 16 hasta el montaje de la puesta *Las máquina de coser*, la cual podría considerarse como el último montaje “de gran formato”, con la incorporación de nuevos elementos.

Por otra parte, a decir de los entrevistados, el hecho de pertenecer al elenco estable del CET despertaba expectativas en los actores (que podrían llamarse secundarios), quienes demandaban papeles de mayor responsabilidad. “Ya esperaban su papel protagónico y eso suscitó muchas inconformidades

y tensiones en un grupo que ya había agotado su propuesta y que empezó a funcionar como cualquier compañía no experimental”.¹⁰⁵

Por otra parte, en el campo teatral se iba gestando una inconformidad respecto del CET y sus condiciones privilegiadas de funcionamiento. Cito, a manera de ejemplo, la crítica de Willebaldo López a la multiplicidad de políticas culturales que se caracterizaban:

...por la falta de comunicación, divergencias y hasta odios. Cada institución tiene su propia política y sus formas de difusión y promoción. Entre ellas no existe nada en común, porque no hay colaboración ni comunicación. Nadie, por lo tanto, se da cuenta de los hallazgos, logros y nuevas aportaciones.¹⁰⁶

En sus declaraciones, puso de manifiesto la división reinante en el campo teatral de la época al señalar: “Se dice, estos son de aquí y estos de allá. Los actores son calificados como los Tavoritas, los Castillo, los Azares, los Argüelles, y en definitiva, no hay nadie capaz de unificar”.¹⁰⁷

Aun cuando no citó a los “Mendocinos” y a los “Carballidistas” entre una serie de calificativos aplicados a los seguidores de estas figuras, sí puso el dedo en la llaga al poner en tela de juicio un fenómeno que aún hoy día sigue vigente.

Pero la escaramuza mayor se registró en 1988, cuando Emilio Carballido publicó en el periódico *Excelsior* su artículo “Por una nueva cultura”, en el que denunció cómo el INBA había abandonado su política cultural de la década de los años 50 —en que: “abría las puertas a las nuevas generaciones de artistas, presentaba con dignidad a sus estudiantes en todos los terrenos y promovía con vigor a los autores jóvenes; al mismo tiempo, resucitaba sobre la escena clásicos como Sor Juana, Gorostiza y Manuel Acuña”.¹⁰⁸

Política que se modificó a partir de los años 60:

...un falso universalismo cambió la ruta, los autores nacionales de todas las épocas fueron despreciados y postergados y el INBA se desvinculó de su propia escuela

¹⁰⁵ Enrique Singer. Entrevista personal.

¹⁰⁶ Miguel Ángel Quemain. “Hay en México muchas políticas culturales, y están atomizadas, dice Willebaldo López”. *Unomásuno*, 15 de julio de 1985.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Emilio Carballido, “Por una cultura nueva”. *Excelsior*, 14 de febrero de 1988.

de teatro. Veinte años tardaron los autores en recuperar algo del terreno perdido, pero aún hoy los presupuestos hablan: El INBA dedica 70,000,000 de pesos (de los de hace dos devaluaciones), para un montaje donde se parafrasea confusamente a Frank Wedekind. Y da 4,000,000 a cada una de las seis obras mexicanas que mandó de gira por la República, con los actores cobrando sueldos que están por debajo de cualquier mínimo permitido por la ley y en condiciones de inhumanidad...¹⁰⁹

Luego de denunciar la imposición de modos ajenos y el enfoque de la realidad “de modelos de vida deleznable y extraños, tipos de belleza que niegan la nuestra, nociones de racismo, de intolerancia y de violencia” añadió Carballido en complemento con el párrafo arriba citado: “La compañía que hace repertorio extranjero disfruta notables sueldos mensuales trabajo o no”.¹¹⁰

Sobre el mismo tema agregó, que mientras el INBA y el IMSS dejaban deteriorar sus edificios teatrales en el país, “espasmódicamente derrochan de pronto en un proyecto caprichosamente consentido mientras matan de miseria a los demás. O permanecen en la inacción cerrando fuentes de trabajo”.¹¹¹

La respuesta no se hizo esperar en la colaboración: “Nueva comedia de las equivocaciones”, donde Tavira arremete contra Carballido acusándolo de “enarbolar nobles banderas, para —en realidad— camuflar intereses personales: los de sus muy subjetivas filias y fobias” y señala que el dramaturgo no ofrece ningún argumento ni una propuesta de proyecto, limitándose sólo a la descalificación gratuita del trabajo de otros.¹¹²

Luego de ponerlo al tanto de lo que consideraba la revolución teatral de los años 60 en que la dramaturgia nacional e internacional “entró en crisis” y consumó la liberación del hecho escénico de la literatura para erigirse como arte autónomo, imponiéndose como puesta en escena, con la consiguiente emergencia de un nuevo tipo de actores, directores y escenógrafos, Tavira

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Luis de Tavira. “Nueva comedia de las equivocaciones. Respuesta a una ponencia de Emilio Carballido”. *Excelsior*, 21 de febrero de 1988.

defendió su trabajo como renovador de una dramaturgia nueva acorde a los tiempos actuales y abierta a la contemporaneidad mundial.

Asimismo, desmintió que el INBA destinara 70 millones para el montaje de *Querida Lulú* y pregunta: ¿de dónde sacó el pretendido dato? y enfatizó: “[Carballido] miente”, aduciendo el cálculo a su papel de espectador, ufánándose (Tavira) de tal estimación, pues eso demostraba el gran trabajo de los productores que hacían que sus producciones parecieran lujosas a pesar de la austeridad en que se manejaban los presupuestos.

El director cerró su respuesta lamentando la actitud “rencorosa” de Carballido, alguien “a quien más que sus éxitos, le alegran los fracasos ajenos; alguien a quien más que sus propios fracasos, le duelen los triunfos ajenos”.¹¹³

El ataque fue más frontal en la “Aclaración de Emilio Carballido a Luis de Tavira” publicada en el mismo diario aunque remitida a René Avilés Favila, titular del suplemento cultural “El Búho”. En ella, el dramaturgo rectifica lo que en su comentario anterior denominara: “falso universalismo” y lo retitula como

una imitación servil de modelos extranjeros sin asimilar, y esto acompañado por vacío, desarraigo, incapacidad de dar coherencia anecdótica a un montaje, superficialidad, bellas imágenes al servicio de sí mismas y sin un vínculo que las una, proyección narcisista del director y maltrato tiránico a los actores, infantilismo psicológico: este es el teatro que Tavira hace y nos propone como ruta.¹¹⁴

En respuesta al último párrafo de la comunicación de Tavira, enfatizó: “Amo el trabajo ajeno y no por complicidad de pandilla para pescar presupuestos y saltar del de una institución al de la otra, de la UNAM al INBA y si se puede a la UV”.¹¹⁵

Más aún, ante los comentarios de Luis de Tavira sobre el impulso a los nuevos dramaturgos, Carballido le pregunta: “¿qué la mitad del repertorio del CET es mexicano?” y agrega:

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Emilio Carballido. “Aclaración de Emilio Carballido a Luis de Tavira”. *El Búho*, 3 de abril de 1988.

¹¹⁵ *Ibid.*

Tal vez, salvo que la obra de Estela Leñero, por ejemplo, fue retirada con bastante prisa de la cartelera, y también *María Santísima*, mientras los otros montajes se eternizan. ¿Será tan amable de comparar el costo de estas dos producciones con el de *Querida Lulú* o *Grande y pequeño*?...¹¹⁶

Asimismo, rebate el comentario de Tavira sobre el sacrificio “heroico” que implicaba para los actores del elenco estable trabajar a cambio de un sueldo bajo, “como cualquier actor que trabaja para el sector público”, al describir los avatares que sufrían los actores en gira con la obra *El payo contra todos y todos contra el Payo*, y que, a decir de Carballido, no sólo cobraban por función “tres o cuatro veces menos que el mínimo sindical”, sino que les debían el sueldo.

Hubo otra ronda de intercambios a través del mismo medio, que a fin de cuentas sólo mostró dos posiciones encontradas en torno al funcionamiento de las instituciones en materia teatral y el desacuerdo, a nivel individual, de ambos creadores en un diálogo de sordos, pues ninguno dio un paso atrás en su posición.

Sin embargo, la debacle del CET vino del mismo INBA y empezó a manifestarse prácticamente desde la llegada de Tavira al instituto, pues si bien su gestión se inició con grandes expectativas y en medio de un ambiente de optimismo (el 11 de febrero de 1985), a mediados de junio de ese año la política económica impuesta por la Secretaría de Programación y Presupuesto en aras de remontar el impacto de la crisis que en ese momento aquejaba al país, contrajo los presupuestos que, en materia de teatro afectó entre otras instancias, a la Compañía Nacional de Teatro que no registró ningún estreno y obligó a cancelar parcialmente la contratación de artistas extranjeros que participarían en la edición correspondiente del Festival Internacional Cervantino así como la salida al extranjero de artistas mexicanos.

Esta reducción presupuestal también afectó al CET que, no obstante, logró sus dos estrenos programados y mantuvo la contratación de Georges Lavaudant para el montaje de *El balcón*, programado para el año siguiente.

La situación económica, lejos de mejorar para 1986, acentuó la condición de crisis, que aunada al sismo de septiembre de 1985, redujo sensiblemente la

¹¹⁶ *Ibid.*

infraestructura teatral del INBA (con los teatros Jiménez Rueda y Celestino Gorostiza dañados), y que en el caso de la Compañía Nacional de Teatro repercutió reduciendo su producción al montaje de una sola obra (*Seis personajes en busca de un autor*) y una coproducción (*La casa de Bernarda Alba*), mientras que la producción del Programa de Teatro Escolar se limitó a dos obras. Y esto en contraste con el CET que registró los montajes de *María Santísima* y *El balcón*.

La crisis sufrida al interior del INBA, a raíz de la renuncia de Javier Barros Valero a la Dirección general del instituto (no hay que olvidar que fue él quien designó como director del CET a Luis de Tavira) y su sustitución en el cargo por Manuel de la Cera, así como el reemplazo de José Solé al frente de la Dirección de teatro por Germán Castillo, aparentemente beneficiaría a Tavira, pues el centro siguió bajo la tutela de la Dirección del INBA, y Germán Castillo —quien se había manifestado abiertamente amigo de Tavira—, a decir de Vicente Leñero, había firmado un trato de no intervención en el CET.

No obstante lo anterior, Castillo incluyó al CET como puntal de su política teatral, colocándolo al mismo nivel de la (ya desmantelada) Compañía Nacional de Teatro, al igualar los presupuestos y asegurar la continuidad de su funcionamiento.

Durante el compás de espera para el nombramiento de las nuevas autoridades, y acaso temiendo la cancelación del proyecto, Tavira, sin una obra programada, optó por presentar *Casa llena*, original de Estela Leñero.

Una vez ratificado en el cargo, Tavira se aprestó a la preparación de *Querida Lulú*, proyecto a cargo de Ludwik Margules y, luego de que Germán Castillo anunciara el programa de actividades para el resto del año, el director del CET demandó un aumento en su presupuesto, dado que el número de los miembros del elenco estable se había incrementado. Se ignora la respuesta obtenida, pero acaso el indicador de una negativa sería el siguiente estreno (posterior a *Querida Lulú*) de *Agadir enigmático*, experimento desarrollado por Luis Rábago (no incluido en el repertorio del CET), y que tuvo una breve temporada del 12 al 22 de noviembre de 1986.

A partir de esta fecha y durante los siguientes seis meses no se presentó ninguna obra, hasta el 21 de mayo de 1987 cuando, ante las autoridades del INBA e invitados especiales, se estrenó *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero cuyo polémico contenido, de carácter político, y las consecuencias que trajo

consigo, debilitaron sensiblemente al CET, que a partir de este momento no levantaría cabeza.

Abandonado a su suerte (Germán Castillo se deslindó del proyecto y las autoridades del INBA no asumieron una responsabilidad abierta respecto a la censura de la obra) y en medio del escándalo mediático, el CET se sumió en el limbo, aun cuando estrenara *Zozobra* (1989), *Veracruz, Caída horizontal* y *Las máquinas de coser* (1990) y repusiera *De película* en homenaje a Julio Castillo, puestas muy alejadas de las grandes producciones anteriores.

Luego de asumir la presidencia para el periodo 1988-1994, Carlos Salinas de Gortari creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (7 de diciembre de 1988), como instancia coordinadora de las instituciones culturales, entre las que se encontraba el INBA con Víctor Sandoval como director general, quien designó a Alejandro Luna como titular de la ya denominada Coordinación Nacional de Teatro, quien pareció imprimirle un nuevo aliento al CET.

Los vínculos profesionales entre Luna y Tavira eran muy estrechos y provenían desde la época del teatro universitario donde habían trabajado codo a codo en varios montajes. De ahí que no extrañara la reevaluación del CET y que Luna lo calificara como interlocutor en el plano estético frente a la Compañía Nacional de Teatro, lo que implicaba el otorgamiento de un presupuesto para su funcionamiento.

La permanencia de Luna en la coordinación permitió la sobrevivencia del CET, sin embargo, la designación de Rafael Tovar y de Teresa como director general del INBA fue el golpe de muerte al cancelarle todo el presupuesto, en tanto que José Solé, de regreso al máximo puesto en la estructura teatral, no apostó más por él.

Esto no significó la salida en bandada de los miembros del CET del seno del INBA. De hecho, muchos de ellos emigraron a la Compañía Nacional de Teatro, que se consolidó como la columna vertebral del Estado mexicano en materia de teatro.

Es así como vemos a Tavira, Vicente Leñero y Julieta Egurrola en la puesta en escena de *Clotilde en su casa* (en la dirección, dramaturgia y actuación respectivamente) o en *La noche de Hernán Cortés* de la autoría de Leñero, dirigida por Tavira con escenografía de Alejandro Luna y Estela Leñero como asistente de dirección, así como a Marcela Aguilar —coreógrafa titular del CET.

Tavira no se equivocaba cuando, a principios de su gestión en el CET, señaló que el INBA era “casi la última instancia que puede hacer factibles estas condiciones”, pues dadas las características del teatro experimental, resulta casi natural que el Estado se responsabilice de él, puesto que el teatro comercial, dado su objetivo en la recuperación económica, no podría hacerlo.

Con base en una tradición de apoyo a los grupos experimentales (que data desde 1931) y luego de la experiencia de tres diferentes Centros de Experimentación Teatral, se requiere que el Estado no abdique en este tipo de actividades, puesto que la experimentación se erige como una necesidad connatural al fenómeno teatral, pero que sí exija un cambio en cuanto a su modo de operar.

Para estos teatros es legítimo asumirse como laboratorios (como sucedió con los últimos dos centros), puesto que los procesos se dan al interior, en la interacción entre todos los elementos que participan del hecho teatral; a partir del ensayo de todas las posibilidades se obtiene un resultado que, expuesto a los espectadores, retroalimenta, perfecciona, o cancela aquello con lo que se experimenta.

Acaso la contradicción mayor resida en la relación con el público, pues vemos que en los dos primeros CET se buscó siempre su relación con él, lo que implicó la exposición de cierto tipo de obras condicionadas a los grandes públicos en aras de su formación; en tanto que en el último, se dió un alejamiento de éste por considerarlo “poco docto”, casi prescindible. Lo que obliga a reformular la pregunta original de De Tavira: ¿hacer qué teatro? ¿para quién?

Las respuestas pueden variar y ser tantas como quienes se propongan responderlas, pero el estudio de esta historia hace evidente la obligación del Estado en el replanteamiento de sus estrategias y aun de su estructura, pues ésta no ha sufrido grandes cambios a pesar de que el campo teatral ha ido transformándose a pasos agigantados. Se antoja quizá, la adopción de nuevos modelos de producción y difusión, así como un mayor intercambio entre iguales y distintos, dentro y fuera de las fronteras de México, pues si algo tuvieron en común los tres proyectos del CET fue justamente su condición de aislamiento.

Ciertamente no se trata de adoptar una política proteccionista, sino más bien propositiva, como señala Enrique Singer: “que el Estado abone la tierra para que las semillas en ella sembradas den un fruto, y que, [a largo plazo]

se tenga no un árbol sino un bosque”. Se trata, abunda, “de contar no con un Centro de Experimentación Teatral, sino de muchos y que entre ellos exista la competencia y el diálogo”.¹¹⁷

Pero esta no puede ser una política aislada, sino complementaria a otros teatros encargados de la formación de públicos, preocupación constante de las instancias culturales, pues en la medida en que haya interlocutores las condiciones para experimentar en el hecho teatral serían mayores, y acaso se conseguiría que este teatro experimental se convirtiera en axioma, es decir, que fuera más allá de la hipótesis y sus resultados se incorporaran a lo aprendido y se reflejaran en nuevas formas de acercamiento al teatro por parte de un público más amplio. Es decir, que se adopte como sistema y, una vez institucionalizado, dé lugar a un nuevo proceso de experimentación en una espiral estable y continua.

¹¹⁷ Enrique Singer. Entrevista personal.

Bibliografía

- Alejandro Luna escenografía. Cuatro décadas de teatro en México 1959-2000*. México, Ediciones El Milagro, 2001. 251 p.
- Azar, Héctor. *Funciones teatrales*. México, SEP/CADAC, 1982. 524 p.
- Barbosa Heldt, Antonio. *Cien años en la educación de México*. México, Pax-México, 1978. 317 p.
- Berenger, Ángel. *Teatro Europeo de los años 80*. Barcelona, Laia, 1983. 197 p.
- Bloom, Harold. *Shakespeare the invention of the human*. New York, Riverhead Books, 1998. 745 p.
- Bradby, David. *Modern french drama 1940-1990*. Great Britain, Cambridge University Press, 1991. 331 p.
- Campillo Arnáiz, Laura. “El deseo de Troilo y la realidad de Crésida. Cernuda traduce a Shakespeare”. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Universidad de Murcia, junio de 2004.
- Celestino Gorostiza una vida para el teatro*. México, Conaculta/ INBA, 2004. 185 p.
- Ceballos, Edgar. (selección y notas). *Hugo Argüelles estilo y dramaturgia*. México, Conaculta/INBA/Grupo Editorial Gaceta, 1994. 736 p.
- . (Selección y notas). *Principios de dirección escénica*. México. Escenología, 1999. 686 p.
- . *Las técnicas de actuación en México*. México. Escenología, 1993. 590p.
- Chesney, Luis. “El teatro de José Ignacio Cabrujas”. *Revista Teatro en línea*, 10 de enero de 2009.
- Díaz, Arturo y Francisca Miranda. *El teatro en México*. BIANUARIO 1990-1991. México. CITRU/INBA, 1995. 275 p.
- El Teatro del INBA. Anuario/1965*. México, INBA, 1966. 67 p.
- El Teatro del INBA. Anuario/1966*. México, INBA, 1967. 56 p.
- El Teatro del INBA. Anuario/1967*. México, INBA, 1968. 55 p.
- El Teatro del INBA. Anuario/1968*. México, INBA, 1969. 55 p.
- Frishman, Donald H. *El nuevo Teatro Popular en México*. México, INBA/CITRU, 1990. 310 p.

- Fuente, Ricardo de la, Julia Amezúa. *Diccionario del teatro iberoamericano*. Salamanca, Ediciones Almar, 2002. 413 p.
- Geirola, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Buenos Aires, Atuel, 2004. (México y Perú). 429 p.
- Giménez Cacho, Marisa. Prólogo a Wolfgang Schneider (comp.). *Teatro para los primeros años. Artes escénicas para niños del nacimiento a los tres años*. México, INBA/Conaculta-Alas y raíces/Ediciones El Milagro, 2011. 345 p.
- Harmony, Olga. *Ires y venires del teatro en México*. México. Conaculta, 1996. 383 p.
- Hesse, José. *Breve historia del teatro soviético*. Madrid, Alianza Editorial, 1971. 186 p.
- Híjar, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México, Conaculta/INBA / Cenidiap/ UAM 2008.
- Ibargüengoitia, Jorge. *El libro de oro del teatro mexicano*. México, Ediciones El Milagro/IMSS, 1999. 178 p.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *50 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes*. México, SEP/ INBA, 1985. 147 p.
- . *El teatro en México 1958/1964*. México, INBA, 1964. 143 p. (Volumen II)
- . *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958/1964*. México, INBA, 1964. 229 p.
- . *Memoria 1964-1970*. 317 p.
- Ita, Fernando de. *Telón de fondo*. México. Conaculta, 1999, 193 p. (Periodismo cultural)
- Johnson, Rodrigo (Editor). *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*. México, UNAM/ La Compañía Perpetua/ INBA /CITRU, 1998. 155 p.
- Kirsten F, Nigro (Compiladora). *Lecturas desde afuera. Ensayo sobre la obra de Vicente Leñero*. México. Ediciones El Milagro/ Coordinación Cultural UNAM/ Dirección de Teatro y Danza, 1997. 286 p.
- . “La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández”. *Latin American Theatre Review*, Summer, 1980,
- Leñero, Vicente. *Vivir del teatro*. México. Joaquín Mortiz, 1990. 224 p. (Contrapuntos, T. II)
- Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen del teatro (Experimentos en México)*. México, Letras de México, 1940. 166 p.
- . *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*. México, INBA/ Escenología, 2000. 631 p.
- Maria y Campos, Armando de. *Veintún años de crónica teatral en México*. México, IPN/ INBA /CITRU, 1999. Cuatro volúmenes.
- Medina, Xóchitl. *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA, 2013.
- Mendoza López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México*. México, IMSS, 1985. 174 p.

- Merlín, Socorro y Leticia Ángeles. *Teatro para la educación especial*. México, DIDA/CITRU, 1987. 239 p. (Colección Teatro)
- Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral*. México, INBA, 2008. 185 p.
- Millán, Jovita. *70 Años de Teatro en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA, 2004. 158 p.
- . *Compañía Nacional de Teatro*. Memoria gráfica 1972-2002. México, Conaculta/INBA/CITRU/Coordinación Nacional de Teatro. 251 p.
- . “Seki Sano y los dramaturgos norteamericanos”. Inédito. México, 2009. 11 p.
- . “Seki Sano en Bellas Artes”. Inédito. México, 2009. 28 p.
- Moncada, Luis Mario. *Así pasan... efemérides teatrales 1900-2000*. México, Conaculta/INBA/ Escenología, A. C. 2007. 575 p.
- . Introducción a Jorge Ibargüengoitia. *El libro de oro del teatro mexicano*. México, Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1999. pp. 7-22.
- Morales, Alfonso. (Coordinador general). *El país de las tandas. Teatro de Revista (1900-1940)*. México, Secretaría de Educación Pública/Museo Nacional de Culturas Populares, 1984. 131p.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México, INAH, Conaculta, 1994.
- Novo Salvador y Luis Guillermo Piazza. *¿Qué pasa con el teatro en México?*, Organización Editorial Novaro, 1967. 203 p.
- Obregón, Rodolfo. *Ludwik Margules. Memorias*. México, Ediciones El Milagro/Conaculta, 2004. 203 p.
- . *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX*. México, Conaculta/Centro Nacional de las Artes, 2003. 201 p.
- Partida, Armando. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México, INBA/CITRU, 1998. 249 p.
- Rabell, Malkah. *Decenio de teatro 1975-1985*. México. *El Día*, 1986. 224 p.
- Pérez, Moisés (Editor). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid. Centro de Documentación Teatral, 1988. (Vol. 3)
- Proaño-Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*. Teatro e identidad. Buenos Aires, Antuel, 2002. 205 p.
- Rizk J. Beatriz. *La dramaturgia de la creación colectiva*. México, Escenología, 1991. 351p.
- Roose-Evans, James. *Experimental theatre from Stanislavski to today*. New York City, Universe Book, 1973.
- Schneider, Luis Mario. *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del Teatro. Teatro Orientación*. México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura/UNAM/ Ediciones del Equilibrista, 1995. 372 p.

- Seligson, Esther. *El teatro festín efímero*. México. UNAM, 1989. 223 p. (Col. De cultura universitaria, serie/ensayo, 52)
- . *Para vivir el teatro*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008. 499 p.
- Smolana, Krzysztof. *Relaciones Polaco-Mexicanas en el Siglo XX*. En Actas L. De V. Tomo 27, 2008.
- Solana, Fernando. Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños (Coord). *Historia de la educación pública en México*. México, SEP/Fondo de Cultura Económica, 1997. 645 p.
- Strauss, Botho. *Crítica teatral: Las nuevas fronteras*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1989. 230 p. (Serie Esquinas)
- Tavira, Luis de. “México y el siglo XX en el teatro” en *El teatro en México*. México. Biblioteca de México, julio-agosto, 2002. pp. 19-32 (núm. 70).
- . *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Ediciones El Milagro-CNCA. México, 1999. s/p
- Teatro Orientación*. México, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, 1938.
- Toriz, Martha. “Obras escenificadas por grupos de la Escuela Nacional Preparatoria” en *Historia del teatro en la UNAM*. Manuel González Casanova y Alberto Figueroa Alcántara (Coordinadores). México, UNAM, 2011. pp. 551- 636
- Versényi, Adam. *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1993.
- Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance*. USA, University of Michigan, 1991. 257 p.

Archivos consultados

Biblioteca de las Artes (BA)
Fondos especiales, BA
César Pérez Soto
Estela Leñero
Jaime Guerra
Joaquín Zavala
Jorge Ortiz
Leticia Ángeles
Mario Alcántara
Mario Lage
Sonia León
Rafael Pimentel

Entrevistas realizadas

Abraham Oceranski
Andrés Torres
Antonio Esparza
Armando Castellanos
Carlos Valero
Eduardo Leaman
Eloy Rojas
Enrique Singer
Estela Leñero
Félida Medina
Frank Loveland
Héctor Bonilla
Jacqueline González
Jaime Arellano
Jaime Guerra
Jaime Meza
Joaquín Zavala
Jorge Roldán
Leticia Ángeles
Lucía Guilmain
Luis Rábago
Luis de Tavira
Luis Torner
Mario Alcántara
Mario Lage
Morris Savariego
Socorro Merlín
Sonia León
Virgilio Carrillo

Cronología general (CET)

1 de diciembre, 1964.- Gustavo Díaz Ordaz protesta como Presidente de la República. Designa como Secretario de Educación Pública a Agustín Yáñez. Éste a su vez nombra como Director general del INBA a José Luis Martínez.

2 de febrero, 1965.- Héctor Azar asume la Jefatura del Departamento de Teatro del INBA y nombra a Dagoberto Guillaumin como responsable de la Sección de Teatro Popular del Instituto y Director artístico del Centro de Experimentación Teatral.

29 de octubre, 1965.- Inauguración de el teatro Centro de Experimentación Teatral / Comonfort 72 y presentación de la primera producción del CET: *Troilo y Crésida* de William Shakespeare, dirigida por Dagoberto Guillaumin.

28 de enero, 1966.- Estreno de *El tejedor de milagros* de Hugo Argüelles dirigida por Héctor Bonilla.

7 de febrero, 1966.- En entrevista concedida a Margarita García Flores, Héctor Azar refuerza el carácter de experimentación del CET al señalar que experimental no quiere decir aficionado, sino es el que busca “nuevas formas para decir las cosas en el arte”.

14 de febrero al 22 de abril, 1966.- En la sede del CET se imparte el curso número de uno de “¿Qué es el teatro?”.

11 de marzo, 1966.- Se estrena *Los siete pecados capitales*, Pastorela Mexicana del siglo XIX en dos actos de autor desconocido, con dirección de Alfonso Asencio.

13 de abril, 1966.- En calidad de grupo huésped, Ignacio Medina dirige al grupo de la Escuela Nacional Preparatoria número cuatro que presenta *Barrabás* de Michel de Ghelderode.

Abril de 1966.- En el teatro Jiménez Rueda se realiza el “Ciclo de búsqueda” con la participación de Alexandro Jodorowski con *La señora en su balcón* de Elena Garro y *Las sillas* de Eugene Ionesco, en programa doble. En el mismo lapso ya fuera del ciclo se presentaron *La Gatomaquia* de Lope de Vega versión y dirección de José Luis Ibáñez y *La tragedia de las tragedias o vida y muerte de Pulgarcito* de Henry Fielding dirigida por Juan José Gurrola.

10 de junio, 1966.- Lola Bravo dirige *Ante varias esfinges* de Jorge Ibarguengoitia.

13 de junio, 1966.- En entrevista concedida a Graciela Mendoza, Héctor Azar sostiene que el teatro experimental por su naturaleza requiere del apoyo del Estado.

4 de julio al 9 de septiembre, 1966.- Se lleva a cabo el curso número dos del CET, que conservó el nombre de “¿Qué es el teatro?”

12 de agosto, 1966.- Estreno de *Los bajos fondos* de Máximo Gorki dirigida por Iván García.

22 de agosto, 1966.- Juan Felipe Preciado dirige *Lorenzaccio* de Alfred de Musset.

29 de agosto, 1966.- Héctor Azar participa en el ciclo de conferencias “¿Qué pasa con el Teatro en México?” organizado por el Centro Deportivo Israelí. Ahí reiteró que el teatro experimental no era de aficionados, ni improvisado, ni divertimento superficial.

18 de septiembre al 15 diciembre, 1966.- Se lleva a cabo el Curso monográfico de composición dramática coordinado por Luisa Josefina Hernández.

27 de noviembre, 1966.- Héctor Azar manifiesta su preocupación por la falta de recursos económicos del Estado para impulsar y sostener el teatro joven.

16 de diciembre, 1966.- El teatro Centro de Experimentación Teatral / Comonfort 72, sede del CET, es cerrado para su reacondicionamiento.

21 de enero, 1967.- Luego de regresar de un viaje de estudios por Europa, donde se puso al tanto del panorama teatral de aquel continente, Dagoberto Guillaumin se muestra optimista por el teatro que se hace en México.

27 de junio, 1967.- Tras permanecer cerrado durante seis meses, el teatro Centro de Experimentación Teatral/Comonfort 72 es reinaugurado con la presentación de

Proceso por la sombra de un burro de Frederich Dürrenmatt bajo la dirección de Marco Antonio Montero.

13 de septiembre, 1967.- Lya Engel dirige *Esta cosa de vivir*, obra original de Francisco Fe Álvarez.

1 de marzo, 1968.- En el marco de la olimpiada cultural se estrena *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández con dirección de Mario del Razo.

3 de abril, 1968.- Como parte del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Humberto Proaño dirige *El último preso* de Slawomir Mrózek.

8 de enero, 1969.- El Secretario de Educación Pública, Agustín Yáñez, anuncia el replanteamiento de la política educativa, probable causa de la desaparición del CET del programa de teatro del INBA.

1 de diciembre, 1970.- Luis Echeverría protesta como Presidente de México. Nombra a Víctor Bravo Ahúja como Secretario de Educación Pública. Héctor Azar se mantiene como titular del Departamento de Teatro.

4 de septiembre, 1972.- Mediante acuerdo del Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahúja, se crea la Compañía Nacional de Teatro dirigida por Héctor Azar.

21 de noviembre, 1972.- Inauguración del teatro El Galeón con *Simio* dirigida por Abraham Oceranski.

13 de febrero, 1975.- A raíz del conflicto en la Escuela de Arte Teatral por la demanda de espacios, se entabla una lucha por El Galeón. Abraham Oceranski —junto con las firmas de más de 50 artistas— se pronuncia contra la política que el Consejo de Selección de Teatros de la UACB, presidido por Nancy Cárdenas, pretende imponer al espacio.

21 de febrero, 1975.- Los grupos que ocupaban El Galeón se constituyen como Asamblea General a la que le es cedida la administración autónoma del local.

1 de diciembre, 1976.- José López Portillo asume la Presidencia de la República, nombra Secretario de Educación Pública a Porfirio Muñoz Ledo quien a su vez designa como director del INBA a Juan José Bremer. José Solé asume la ya denominada Dirección de Teatro.

25 de julio, 1977.- Como resultado de una política de conciliación, José Solé firma con representantes de los grupos que ocupaban El Galeón un convenio que crea el Centro de Experimentación Teatral. En dicho acuerdo se establece el compromiso de la Dirección de Teatro de proporcionar el local, personal técnico y cartelera a estos grupos, más los que se integraran como respuesta a la convocatoria, quedando la producción de las obras a cargo de cada uno de ellos. Nombra a Luis Torner como director del CET.

18 de agosto, 1977.- Arranca El mitote, muestra de los trabajos realizados por los grupos que ocupaban El Galeón más los que se integraron a raíz de la convocatoria emitida por la Dirección de Teatro. La temporada se abrió en programa doble con *El juego de la muerte* de la autoría de Mario Lage, con dirección del mismo, y *Varietades de medianoche* dirigida por Adrián Ramos.

20 de agosto, 1977.- Arranca la temporada de El mitote dirigida al público infantil con la presentación de las obras *El show estroboscópico de los comediantes*, *El universo de los payasos locos* y *Los niños también pensamos* dirigidas por César Pérez Soto, Antonio Esparza y Jorge Ortiz, y Joaquín Zavala, respectivamente.

1 de septiembre, 1977.- En programación doble se estrenan *La ciudad del sol* original de Frank Loveland, Jaime Guerra y Enrique “Yeyo” Castillo dirigida por este último, así como *Terror y miserias del tercer Reich* codirigida por Morris Savariego y Nathan Grinberg.

13 de septiembre, 1977.- Se estrena *La carpa* de Vicente Leñero dirigida por Adrián Ramos.

29 de septiembre, 1977.- Virgilio Carrillo dirige *El arquitecto y el emperador de Asiria* original de Fernando Arrabal.

6 de octubre, 1977.- Con *Ciborea, madre de Judas* de la autoría de Adela Fernández, Mario Lage presenta su segundo montaje en El mitote.

20 de octubre, 1977.- Se estrena *La mueca* con la que Jaime Meza da a conocer en nuestro país al dramaturgo argentino Eduardo Pavlovski.

27 de octubre 1977.- *Vivir como cerdos*, obra original de John Arden en traducción y adaptación de Santiago Portilla, colaboración de Armando Ramírez, es dirigida por Mario Alcántara.

3 de noviembre, 1977.- Se presenta *Gran espectador de payasos* espectáculo de autoría y dirección de Carlos Valero.

5 de noviembre, 1977.- En funciones de fin de semana se presenta *Historia de un androide* de y dirigida por Marcelo Segberg.

10 de noviembre, 1977.- Armando Castellanos estrena *Pequeños negocios* de Bertolt Brecht.

20 de noviembre, 1977.- Tiene lugar el estreno de la obra *La vieja caliente el asiento* del autor polaco Tadeusz Rozewicz dirigida por César Pérez Soto.

1 de diciembre, 1977.- Eduardo Leaman dirige *El recuento* obra de su autoría basada en textos de Patxi Andion, Camilo José Cela, Fernando Arrabal, Peter Weiss y algunas ideas propias.

15 de diciembre, 1977.- Se estrena *Un héroe de nuestro tiempo* dirigida por Agustín Chávez.

5 de enero, 1978.- Manuel Novelo dirige *Cazadores* de Paco Ignacio Taibo. Se cierra el ciclo de El mitote.

7 de enero, 1978.- En funciones de fin de semana se programa *Andromimos, tiempo de jugar* dirigida por Marcelo Segberg y se repone *Los niños también pensamos*.

27 de enero, 1978.- Estreno de *El gran ídolo*, sátira musical en dos actos escrita y dirigida por Ana María Salazar con la compañía titular de la Dirección de Servicios Sociales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

3 de marzo, 1978.- Reposición de *La mueca* de Eduardo Pavlovski dirigida por Jaime Meza.

11 de abril, 1978.- Al anunciar los objetivos de la Dirección de Teatro para 1978, José Solé incorpora de manera oficial al CET en el organigrama del INBA.

27 de abril, 1978.- Se programa *Una noche encantadora* de Slawomir Mrozek con dirección de César Pérez Soto.

1 de junio, 1978.- Se suspende la temporada de *Una noche encantadora* para someter a El Galeón a una remodelación.

25 de julio, 1978.- Peter Brook dirige a la Compañía del Centro Internacional de Creaciones Teatrales de París en el montaje de *Ubu* de Alfred Jarry. Hasta el 30 de julio.

3 al 20 de agosto, 1978.- En calidad de invitados y en programa doble se presentan, *Arde Pinocho* de Collodi por el grupo Sombras blancas y *Trufaldino, servidor de dos patrones* con el grupo Teatro Encuentro. La primera con dirección de Julio Castillo y la segunda a cargo de Rodolfo Valencia. Ambas pertenecientes al Área de Operación Urbana del Proyecto de Arte Escénico Popular auspiciado por la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública.

8 de agosto, 1978.- Luego de la presentación de Peter Brook se reanuda la temporada de *Una noche encantadora*.

9 de septiembre, 1978.- Como invitado, René Campero dirige *La máquina de las adivinanzas* de Beth Lambert.

7 y 8 de octubre, 1978.- Mario Alcántara presenta *Los albañiles* de Vicente Leñero.

10 al 15 de octubre, 1978.- Como evento internacional, el mimo belga Frederik Vanmelle ofrece una temporada con la obra *Beauty fool*.

1 al 12 de noviembre, 1978.- Uniéndose a la tradición de los Tenorios, Jaime Meza dirige la sátira política de Manuel Galich, *Mister Tenorio*.

5 de noviembre, 1978.- En la programación infantil se estrena *Juan Salvador Gaviota* espectáculo teatral de Esteban Cruz, basado en la novela homónima de Richard Bach, con dirección de César Pérez Soto.

11 de noviembre, 1978.- En calidad de grupo invitado se presenta *¿Alguien dijo dragón?* de Carlos Lyra dirigida por Eduardo López Rojas.

17 de noviembre, 1978.- Presentación de *Moebius*, adaptación del venezolano José Ignacio Cabrujas a su novela *Fiesole*, cuya dirección estuvo a cargo de Marcelo Segberg.

27 de noviembre, 1978.- Luis Torner, en su calidad de director del CET, reafirma el objetivo de creación del centro: "Expresar sus inquietudes, desarrollar su creatividad, explorar diversos caminos de la representación escénica y tomar conciencia de sus objetivos y la manera de llevarlos a cabo".

6 de enero, 1979.- Se repone *Juan Salvador Gaviota*.

2 al 9 marzo, 1979.- Tadeusz Kantor y su grupo Cricot-2 de Polonia se presentan con *La clase muerta*.

11 de abril, 1979.- Impulsado por la visita de Kantor, Luis Torner anuncia la creación de una Compañía de Teatro Experimental permanente y con elenco estable por considerar que “Los grandes fenómenos de expresión teatral, que han trascendido internacionalmente, han sido ejecutados por compañías que han experimentado en forma permanente con un mismo número de gente, técnicas, intentos, que les han dado un standard de trabajo, que a nosotros nos causa gran admiración”.

10 al 13 de mayo, 1979.- En el rubro de presentación de grupos internacionales, el mimo checoslovaco Milan Sladek ofreció su *Solo de pantomima*.

17 al 20 de mayo, 1979.- El grupo venezolano Rajatabla presenta la versión dramática de Hugo Carrillo a *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, dirigida por Carlos Giménez.

24 al 27 de mayo, 1979.- Teatro Trac de Venezuela presenta *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal con dirección de Miguel Ponce.

5 al 15 de agosto, 1979.- Se realiza la temporada del espectáculo de creación colectiva *¿... Y Chaplin?*, homenaje teatral al gran Charlot dirigido por Carlos Drummond e Iván Gool.

11 de agosto, 1979.- Estreno de *El lazarillo*, comedia musical basada en la novela picaresca homónima, con libreto y dirección de Óscar Liera y música de Alicia Urreta.

23 de octubre, 1979.- En el XXX aniversario de su fundación y a lo largo de seis días consecutivos, el grupo uruguayo El Galpón ofrece un programa integrado por las siguientes obras: *Un hombre es un hombre*, *La agonía del difunto*, *Tres humoradas*, *Pluto*, *Prohibido Gardel* y *Pedro y el Capitán*.

Enero de 1980.- Debido a la ola inflacionaria que provenía desde el año anterior, entró en vigencia el nuevo Impuesto al valor agregado, lo que aunado a una severa crisis alimentaria obligó a las autoridades a importar cantidades considerables de granos, lo que trajo como consecuencia la modificación de presupuestos asignados a las dependencias del gobierno, entre ellos, y —principalmente— a la Secretaría de

Educación Pública, lo que por ende impactó las actividades artísticas y culturales programadas.

24 de enero, 1980.- Se estrena el espectáculo musical *Quiero vivir* de Antonio del Río con montaje de Joaquín Zavala, interpretado por el grupo Ejército Blanco.

27 de marzo, 1980.- Luego de ocho meses de preparación se estrena *La conquista* (uno de los magnos proyectos emprendidos por el CET), obra escrita y dirigida por César Pérez Soto.

Abril de 1980.- El grupo Plan K de Bélgica presenta la obra *El desnudo atravesado*, de creación colectiva y dirigido por Frédéric Flamand.

28 de abril, 1980.- El grupo Tepito Arte Acá montó su segunda obra en el CET, *Benito Gómez* —basada en *Stravinski, el héroe nacional* de Friederich Dürrenmatt— de Enrique Ballesté con dirección de Virgilio Carillo.

31 de julio, 1980.- Con *La boda*, espectáculo de y dirigido por Raúl Zermeño basado en *Die kleinenbürgerhochzeit* de Bertolt Brecht, hace su presentación el Foro auspiciado por la Universidad Veracruzana, así como el primer diplomado de egresados de su Facultad de Teatro. (Grupo invitado).

30 de agosto, 1980.- El grupo Matlatzinkas estrena *¿Caramba... carambina?*, divertimento infantil en un movimiento no escrito, de creación colectiva dirigido por Mario Galindo. (Grupo invitado).

18 de septiembre, 1980.- La Compañía Teatro T dirigida por Abraham Oceranski presenta *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (Grupo invitado). Luis Torner expresa su pesimismo en torno a la poca asistencia del público a los montajes de carácter experimental, atribuyendo el hecho a la temática, a la mala orientación de los espectáculos y a la resistencia de los actores para transmitir sus conocimientos.

30 de octubre, 1980.- Estreno de *La isla del tesoro* original de Robert Louis Stevenson adaptada y dirigida por Luis Torner.

16 de noviembre, 1980.- En el marco del Festival Nacional de Teatro realizado en Guadalajara, Jalisco, se presenta *Los cuentos del baúl*, espectáculo para público infantil dirigido por Carlos Valero e integrado por los clásicos *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, *El cartero del rey* de Rabindranath Tagore y *El barbero* cuento de *Las mil y una noches*.

22 de noviembre, 1980.- En El Galeón se estrena *Los cuentos del baúl*.

20 de febrero, 1981.- Se estrena *Son*, espectáculo de Juan Ibáñez con texto de Sergio Fernández y la participación en vivo de Dámaso Pérez Prado y su orquesta en calidad de grupo invitado.

23 de mayo, 1981.- Joaquín Zavala dirige el espectáculo musical *Eco para mi grito* con el grupo Ejército Blanco.

4 al 7 de junio, 1981.- Se presenta el grupo de teatro Aleph. Integrado por actores chilenos en el exilio, ofreció las siguientes obras: *Érase una vez un rey*, *Casimiro Panaflera*, *Los monólogos para un hombre solo* y *La increíble y triste historia del general Peñalosa y del exiliado Mateluna* con dirección de Óscar Castro.

11 al 30 de junio, 1981.- En el marco de lo que se denominó Muestra de teatro de grupos independiente, el grupo Triángulo presenta con *De cómo el señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos* adaptación libre a la obra de Peter Weiss dirigida por Carlos Converso.

2 al 26 de julio, 1981.- En el marco de la Muestra de Teatro de Grupos Independientes el grupo Vámonos recio se presenta con *¿Dónde quedó la Revolución Mexicana?* de Armando García y colaboración de Sergio Magaña.

4 de agosto, 1981.- La Universidad Autónoma Metropolitana, en el marco de su ciclo Nueva dramaturgia mexicana, presentaría la nueva obra de Felipe Santander *A propósito de Ramona*, en una proyectada temporada de tres meses que, ante la escasa asistencia del público, fue cancelada por el dramaturgo y director a mediados de septiembre.

Septiembre de 1981.- Se estrena la nueva producción del CET: *Los nuevos cuentos del baúl*; esta vez Carlos Valero seleccionó tres cuentos de obras clásicas: *Las aceitunas* de Lope de Rueda, *La tela milagrosa* de Don Juan Manuel y *Los trucos de Abdul-Hassan*, cuento de *Las mil y una noches*.

1 al 4 de octubre, 1981.- El grupo teatral Acto latino de Colombia ofrece cuatro funciones de *Historias del silencio*. El grupo se encontraba de paso en la ciudad de México para asistir al V Coloquio Internacional de Teatro de Grupos que pocos días después se celebraría en Zacatecas.

8 de octubre, 1981.- Bajo la dirección de Jaime Meza se estrena *El señor Galindez* del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovski.

11 de octubre, 1981.- Se escenificó *El cíclope, la sirena y el arco* dirigida por la canadiense Glenys McQueen.

22 de octubre, 1981.- Luego de llevarse a la escuelas de educación especial, se estrena en El Galeón *La caja dos* de y dirigida por César Pérez Soto.

27 de noviembre al 20 de diciembre, 1981.- Héctor Mendoza presenta su adaptación a *La dama boba*, adaptación a la obra de Lope de Vega.

28 de noviembre, 1981.- En el marco del V Festival de Teatro realizado en el Teatro Experimental Jalisco se estrena *Fausto Pachuco. Ópera muda*, montada por César Pérez Soto para celebrar el V Aniversario de la creación del CET.

5 de enero, 1982.- *La dama boba* reanuda su temporada.

13 de enero, 1982.- *Los nuevos cuentos del baúl* reanuda su temporada.

19 de enero, 1982.- El cambio de Director general del INBA (Javier Barros Valero substituyó a Juan José Bremer) no afecta significativamente a la Dirección de Teatro, pues se ratifica a José Solé en el cargo.

4 de marzo, 1982.- En El Galeón se estrena *Fausto Pachuco*.

4 de abril, 1982.- Tadeusz Kantor presenta *Wielopole-Wielopole* que formara parte del ciclo "Teatro de la muerte".

10 de junio, 1982.- Continuando con su política de promocionar a grupos mexicanos, el CET presenta de la comedia musical *Este es mi nuevo show* comedia musical en un acto de Gretchen Cryer y Nancy Ford con traducción de Julissa y Rossana Fuentes, dirigida por Marta Luna.

12 de julio, 1982.- El CET auspicia la presentación —exclusivamente los lunes— de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett con dirección de Lola Bravo.

4 de julio, 1982.- Reposición de *La caja dos* en adaptación para los niños en general.

4 al 12 de julio, 1982.- En El Galeón se realiza el Primer Congreso Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes.

4 de octubre, 1982.- Germán Castillo estrena su adaptación a *La escuela de las mujeres* de Molière.

7 de octubre, 1982.- *Amigos*, espectáculo musical de creación colectiva con dirección de Rafael Esteban, inscrito en el Programa de teatro dirigido a los alumnos de las Escuelas de educación especial en la modalidad de Teatro a la escuela, se presenta a la población en general.

20 de noviembre, 1982.- En el VI Festival de teatro celebrado en Guadalajara, Jalisco, se estrena *Komachi* de y dirigida por César Pérez Soto.

1 de diciembre, 1982.- Miguel de la Madrid asume la presidencia de México, nombra a Jesús Reyes Heróles como Secretario de Educación Pública quien ratifica a Barros Valero en la Dirección general del INBA y éste a su vez hace lo propio con José Solé.

13 de diciembre, 1982.- En El Galeón se estrena *Komachi*.

Diciembre de 1982.- El Galeón cierra el año con una función especial de *Los que no usan smoking* con que el grupo Contigo... América celebró su representación número mil, develando la placa alusiva Emilio Carballido, Mario Orozco Rivero y Juana Inés Abreu.

15 de enero, 1983.- Con la salida de Luis Torner, Carlos Valero y César Pérez Soto asumen la dirección del CET. Se Estrena *Viaje al país de la armonía* de y dirigida por Carlos Valero. Por su parte, Barros Valero al anunciar que el presupuesto para el INBA sería de 2 600 millones de pesos, acotó que de éste el 4.34 por ciento y el 2.66 por ciento serían asignados a teatro y danza, respectivamente.

17 de enero, 1983.- Se reinicia la temporada de *Komachi*.

24 de marzo, 1983.- Estreno de la versión de Luis de Tavira a la obra de Calderón de la Barca *Lances de amor y fortuna*.

2 de mayo, 1983.- César Pérez Soto dirige y presenta *Unicornio*, espectáculo de danza-teatro en un acto de su autoría, esto en calidad de Responsable de la sección de teatro dirigido al público adulto.

2 al 5 de junio, 1983.- Se lleva a cabo el primero y único evento del año de corte internacional organizado por el CET, con la presentación de la Compañía de Teatro Bilingüe de Texas que, dirigida por Joseph Rosenberg, ofreció las obras: *Los vendidos*, *Las caras del patroncito* y *La última serenata de Schubert*. Las dos primeras de la autoría de Luis Valdez y la tercera de Julie Bovasso.

10 al 19 de junio, 1983.- El CET auspicia la Primera Muestra Nacional de Pantomima que tuvo lugar en El Galeón y en la que participaron 16 grupos de 15 estados de la República y del Distrito Federal en una magna concentración de más de 250 mimos.

24 de junio, 1983.- En programa doble, se presentan *Santa Mía* y *Guillen de Lampart*, la primera obra a cargo del grupo de teatro amateur La cueva dirigido por Francisco Peredo y la segunda por el grupo Trauma con dirección de Hiram Torres.

8 de noviembre, 1983.- Se inicia en las escuelas de educación especial las representaciones de *El festival de los animales*, escrita y dirigida por César Pérez Soto.

19 de noviembre, 1983.- Se inicia la temporada de *El festival de los animales* dirigida a la población en general.

28 de noviembre de 1983.- *Unicornio* se presentó en el VII Festival Nacional de Teatro celebrado en el Teatro Experimental de Jalisco.

12 de enero, 1984.- Se anuncia que El Galeón sería remodelado.

9 de mayo, 1984.- Mediante oficio se informa a los interesados sobre el cierre de El Galeón para su remodelación, con la consecuente suspensión de las actividades que ahí se realizaban como el ensayo de *Chicobaneg*, dirigida por Germán Meyer, con la que se presumía se reinauguraría el teatro.

Enero de 1985.- El cambio de rector —Jorge Carpizo por Octavio Rivera Serrano— trajo consigo una serie de cambios en diferentes instancias de la UNAM, entre ellas la designación de Ramiro Osorio como titular de la Dirección de Teatro desplazando a Luis de Tavira, quien ocupaba el cargo.

11 de febrero, 1985.- El Director general del INBA, Javier Barros Valero, designa a Luis de Tavira como Director del Centro de Experimentación Teatral de la institución. En su discurso de aceptación señala que el objetivo del nuevo CET sería la creación de un nuevo público “con un concepto nuevo de cultura y para ello es necesario, ante todo, elevar la experiencia teatral”. El punto de partida de esta acción

sería la definición del concepto experimental, que es, dijo, “un término que tiene que ver con el método científico; es un término prestado de la ciencia para elevar la actividad artística a su máximo grado de profesionalismo”.

17 de octubre, 1985.- Con la presentación del primer montaje del CET, *Grande y pequeño* de Botho Strauss, dirigida por Luis de Tavira se inicia la nueva etapa de este centro.

31 de octubre, 1985.- Estreno de *De película*, textos de Blanca Peña, dirige Julio Castillo.

Enero de 1986.- Con un balance negativo respecto a las actividades programadas el año anterior, debido a recortes presupuestales y a las consecuencias del sismo de septiembre —que dañó varios teatros del instituto, como el Jiménez Rueda y el Celestino Gorostiza—, Solé anuncia que las actividades programadas para ese año se realizarían con un presupuesto más bajo aún.

16 de febrero, 1986.- *Grande y pequeño* inicia temporada, alternando funciones con *De película* a partir del día 23.

10 de julio, 1986.- Luis de Tavira estrena *María Santísima*, original de Armando García como tercera producción del CET.

3 de octubre, 1986.- En versión al castellano por Brígida Alexander, Estela Leñero y Luis de Tavira de la versión de *El balcón* de Jean Genet de Georges Lavaudant, se estrena la obra dirigida por este último.

28 de noviembre, 1986.- El CET celebra su primer aniversario con la develación de una placa conmemorativa a cargo del director del INBA. Tavira se mostró satisfecho por los resultados.

6 de enero, 1987.- Javier Barros Valero renuncia a la Dirección general del INBA, aduciendo “motivos personales”. El Presidente Miguel de la Madrid, a través del Secretario de Educación Pública, Miguel González Avelar, designa como nuevo titular del instituto a Manuel de la Cera.

15 de enero, 1987.- Germán Castillo sustituye a José Solé al frente de la Dirección de Teatro.

11 al 28 de junio, 1987.- Se presenta en El Galeón *Casa llena* de Estela Leñero dirigida por Alberto Lomnitz.

18 de septiembre, 1987.- Se estrena *Querida Lulú* en adaptación de Ludwik Margules, Juan Tovar, David Olguín y Beatriz Novaro a las obras *La caja de Pandora* y *El espíritu de la tierra* de Frank Wedekind, dirigida por el primero.

12 al 22 de noviembre, 1987.- Se presenta *Agadir enigmático*, espectáculo dirigido por Luis Rábago que se propone explorar con la sonoridad corporal a partir de *Grande y pequeño* de Botho Strauss, montaje con que se iniciaran las actividades del CET en 1985.

21 de mayo, 1988.- Ante las autoridades del INBA y miembros de la comunidad teatral se ofrece una función de *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero, cuya alusión a sendos personajes políticos (como la periodista Socorro Díaz y la procuradora del Distrito Federal), así como la inclusión del *Himno Nacional Mexicano*, trae como consecuencia su suspensión poniendo en riesgo la misma existencia del CET.

2 de junio, 1988.- Luego de una serie de enfrentamientos y negociaciones y superada la escaramuza que llevó a los actores del CET a tomar El Galeón, *Nadie sabe nada* inicia su temporada para el público en general.

17 y 18 de octubre, 1988.- En el Teatro Cervantes y en el marco del Festival Internacional Cervantino (coproductor del espectáculo), se estrena *Zozobra* obra dirigida y escrita por Luis de Tavira basado en el poema *Hoy como nunca* de Ramón López Velarde.

1 de diciembre, 1988.- Carlos Salinas de Gortari protesta como Presidente de la República para el periodo 1988-1994.

7 de diciembre, 1988.- Salinas de Gortari crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que fungiría como coordinador de las instituciones culturales en las funciones de preservación, promoción y difusión artística y cultural, quedando al frente de éste Víctor Flores Olea. Por Decreto presidencial fue creado como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, transfiriéndole las unidades administrativas —incluidos personal, infraestructura y fondos documentales, entre otros— que hasta entonces estaban adscritas a la Subsecretaría de Cultura de la SEP, entre ellas el INBA. Víctor Sandoval es designado Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes e implementa una serie de reformas, entre ellas, el

cambio de denominación de las Direcciones, convertidas a partir de ese momento en Coordinaciones.

9 de febrero, 1989.- *Zozobra* inicia una breve temporada en El Galeón

24 de febrero, 1989.- Alejandro Luna se convierte el titular de la Coordinación Nacional de Teatro. En su discurso de posesión anunció que la Compañía Nacional sería objeto de una reorganización y señaló “la redefinición del Centro de Experimentación Teatral, que experimentará las nuevas tendencias del teatro nacional, difundirá el teatro universal y funcionará como interlocutor en el plano estético frente a la CNT”.

16 de abril al 28 de mayo, 1989.- A raíz del fallecimiento de Julio Castillo, el INBA le organiza un homenaje entre cuyas actividades se incluyen la reposición de *De película*, la Exposición “Julio Castillo (1943-1988)”, la Presentación del Catálogo de Obra Julio Castillo, la Develación de la Placa Conmemorativa por las 200 representaciones de *De la calle* (en el Teatro del Bosque, que a partir del 18 de mayo, llevara el nombre de este director teatral).

8 de junio, 1989.- Como homenaje a Brígida Alexander con motivo de sus cincuenta años de trayectoria, Susana Alexander dirige *Noche de paz* de Harold Müller protagonizada por Brígida (miembro activo del CET desde su fundación en calidad de actriz y traductora).

17 de enero, 1990.- En un vuelco en la política teatral del Estado mexicano, se anuncia la puesta en marcha del Programa Nacional de Apoyo al Teatro, que proponía concertar las acciones de todos los organismos relacionados con esta actividad, mismos que se regirían con criterios comunes a fin de optimizar los recursos y la infraestructura existentes. En el rubro de producción, las autoridades del INBA se proponía consolidar a la Compañía Nacional de Teatro y fortalecer al CET.

27 de enero, 1990.- “Fuentes del INBA” dan a conocer un gran proyecto que contemplaba la remodelación y reacondicionamiento de la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Se informó que las actividades del CET no se interrumpirían, para lo cual —se prometió— les sería asignado un espacio temporal con las características que tenía El Galeón. En ese momento se pensó en el lugar donde estaba el Titiriglobo o bien su traslado al Teatro del Pueblo.

18 al 24 de febrero, 1990.- Con el patrocinio del Conaculta, el INBA, la Embajada de Francia, el IFAL y GEC Alsthon, Georges Lavaudant presenta su espectáculo *Veracruz*, homenaje a Agustín Lara.

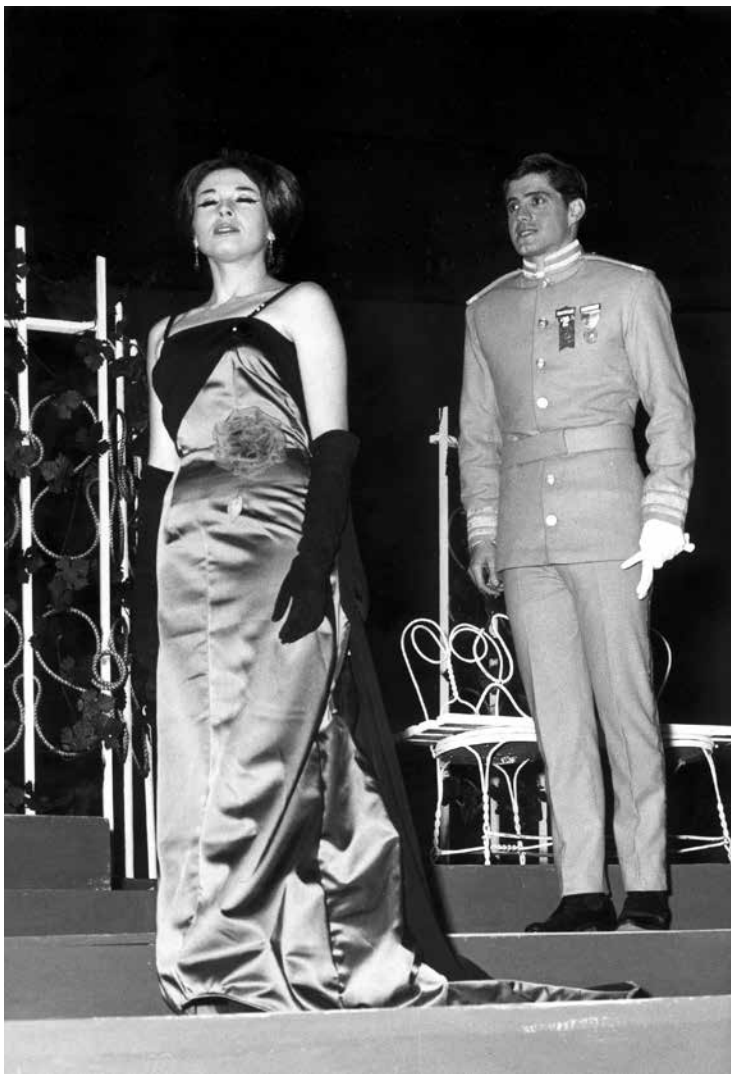
26 de abril, 1990.- Estreno de *Las máquinas de coser* de Estela Leñero, dirigida por Ángeles Castro, Marco Antonio Silva, José Luis Martínez y Luis de Tavira. Estuvo en temporada hasta el 12 de agosto.

18 de mayo, 1990.- Rafael Pimentel dirige su espectáculo de Teatro en silencio *Caída horizontal* de su autoría y con dramaturgia de Estela Leñero.

26 de marzo, 1991.- Rafael Tovar y de Teresa es designado titular del INBA y somete al instituto a una reestructuración administrativa que reduce sensiblemente el presupuesto del CET frenando la producción de nuevos espectáculos.

4 de diciembre, 1991.- Luego de la renuncia de Alejandro Luna a la Coordinación Nacional de Teatro, José Solé lo sucede en el cargo enfocando su política teatral al fortalecimiento de la Compañía Nacional de Teatro y cancelando toda posibilidad de repunte del CET.

Galería fotográfica



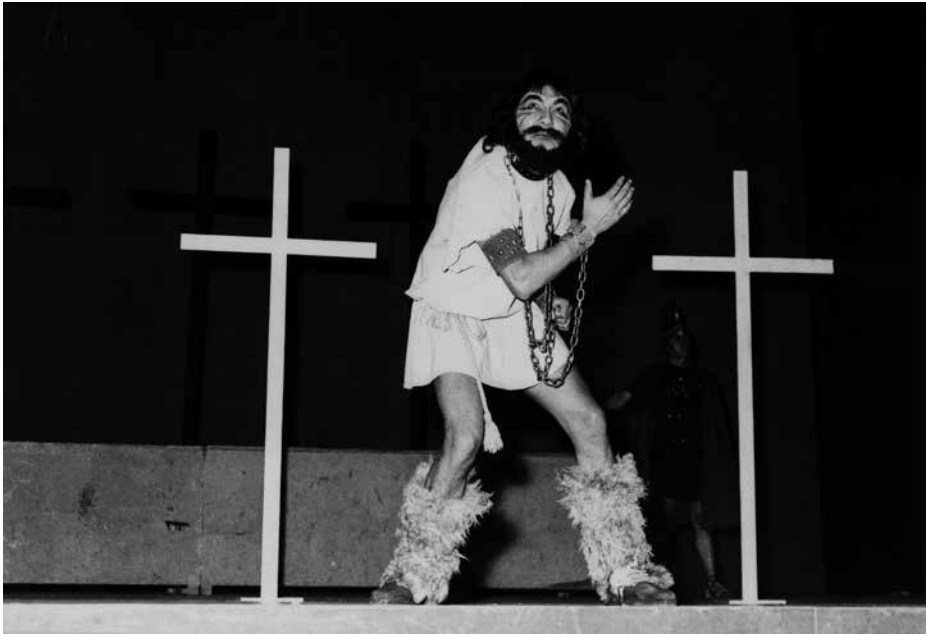
Laura Oseguera y Héctor Bonilla en *Troilo y Crésida*. CITRU-INBA/
Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Liza Willert, Mabel Martin y Sonia Montero en *El tejedor de milagros*.
CITRU-INBA/Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Lucía Guilmain en *Los siete pecados capitales*. CITRU-INBA/
Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



René Rentería Solís en *Barrabás*. CITRU-INBA/
Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



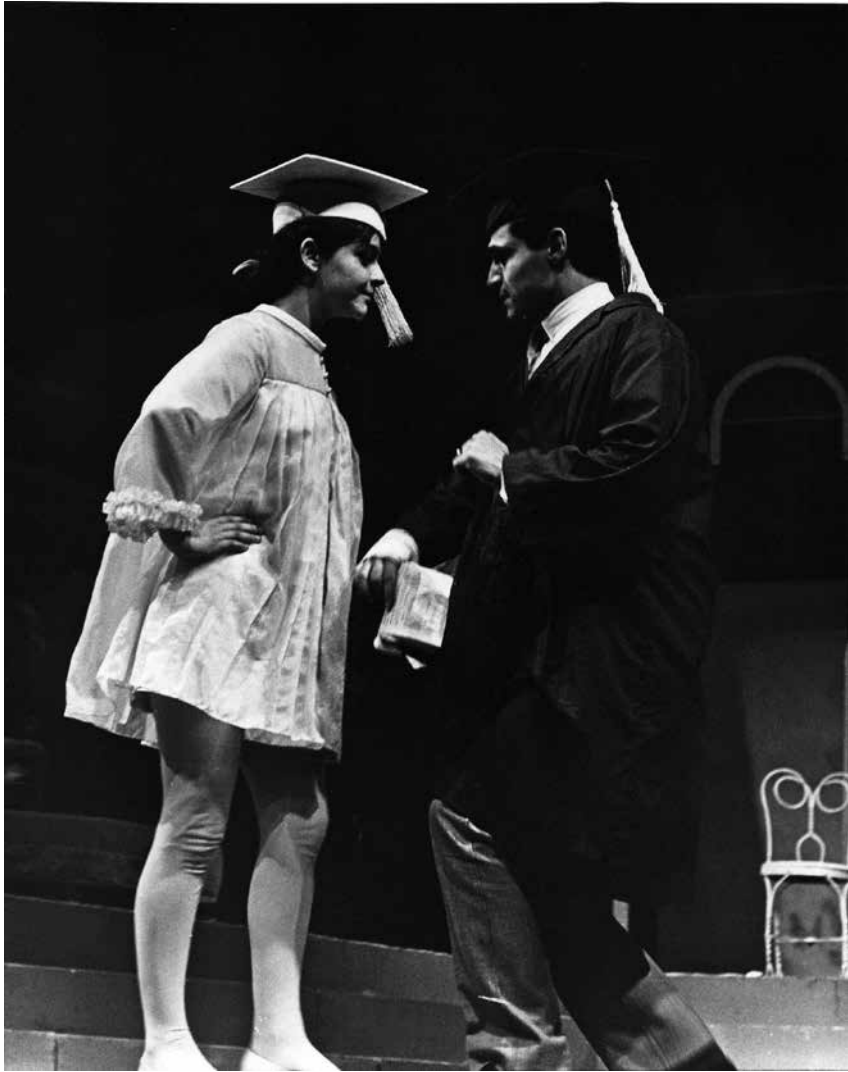
Xavier Marc en *Ante varias esfinges*. CITRU-INBA/
Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Luz María Lazcano y Gloria Casillas en *Lorenzaccio*. CITRU-INBA/
Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Liza Willert y Manuel Armenta en *Proceso por la sombra de un burro*.
CITRU-INBA/Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Silvia Ramírez y Gonzalo Vega en *Esta cosa de vivir*.
CITRU-INBA/Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart

CLASE: 4338
 DE ASESOR: 2101191
 FECHA: 21/1/68
 PROBLEMA: Doceclavo

LOS HUESPEDES REALES

de Luisa Josefina Hernández

REPARTO POR ORDEN DE APARICION

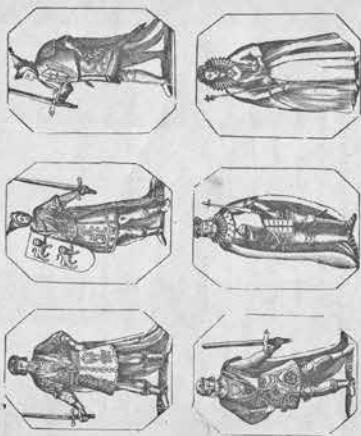
<i>Cecilia</i>	Azuena Rodríguez
<i>Bernardo</i>	Daniel Gayrán
<i>Ercasto</i> (Padre de Cecilia)	Ricardo Mondragón
<i>Isabel</i>	María Montejó
<i>Elena</i> (Madre de Cecilia)	Alicia Quintos
<i>Juan Manuel</i>	Aniceto Menéndez

Dirección: MARIO DEL RAZO
Escenografía: JULIO PRIETO

El Teatro Comofort se ha convertido en el asiento permanente del teatro experimental en el legítimo sentido que tiene esta palabra que es el de buscar formas nuevas de expresión teatral.

Que no es incompatible con el profesionalismo lo demuestra el hecho de que en él se estreme la espléndida obra LOS HUESPEDES REALES de Luisa Josefina Hernández, y de que en su reparto figuran actores profesionales como Azuena Rodríguez, Ricardo Mondragón, Alicia Quintos y María Montejó junto a jóvenes estudiantes de actuación y dirigida por el joven Mario del Razo, en quien reconozco a uno de mis más empinados exalumnos en la clase de dirección de la Escuela de Teatro del INBA. La escenografía del maestro Julio Prieto redondea el profesionalismo con que en este teatro es presentada dicha obra.

SALVADOR NOVO



PROGRAMA CULTURAL DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LAS ARTES



Centro de Experimentación Teatral
 del INBA

Los Huespedes Reales

de Luisa Josefina Hernández

TEATRO COMOFORT
 (Comofort No. 72)

Marzo de 1968

Los huespedes reales. Programa de mano. CITRU-INBA/Biblioteca de las Artes/Cenart



José de Molina y Salvador Ornelas en *El último preso*.
CITRU-INBA/Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Adriana Lapham y Rafael Longoria en *El juego de la muerte*. Archivo Mario Lage



Entrada del Teatro El Galeón en 1977. Archivo Joaquín Zavala



Escena de *Los niños también pensamos*. Archivo Joaquín Zavala

Arte Acá - SOCIEDAD DE INQUILINOS DE TEPITO
 y
 EL CENTRO DE EXPERIMENTACION TEATRAL INBA
 PRESENTA
- VIVIR COMO CERDOS -
 de John Arden - adaptación Armando Ramírez
 PROXIMAMENTE TEATRO "EL GALEON"
 ATRAS DEL AUDITORIO NACIONAL
 Temporada: 27 de Octubre al 1o. de Noviembre del 77
 Sábados y Domingos 2 Funciones
 HORARIO CARTELERA TEATRAL **No Faltes "ÑERO"**

Vivir como cerdos. Volante de difusión. Archivo Mario Alcántara



Jorge Roldán en *La vieja calienta el asiento.* Archivo César Pérez Soto

**CENTRO DE
EXPERIMENTACION
TEATRAL**

TEATRO EL GALEON
atrás del auditorio

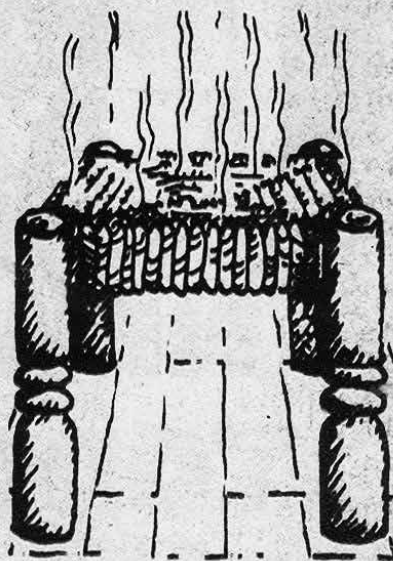
HOY

12:30 hrs.
**EL UNIVERSO DE LOS
PAYASOS LOCOS**
dir. Jorge ortíz

15:30 hrs.
**ANDROMIMOS,
TIEMPO DE JUGAR**
dir. marcelo sergberg

17:00 hrs.
**LOS NIÑOS TAMBIEN
PENSAMOS**
dir. ejército blanco

20:30 hrs.
**LA VIEJA CALIENTA
EL ASIENTO**
de tadeus rozewicz
dir. cesar perez



boletos en taquilla



Alberto Parra y Jaime Meza en *Una noche encantadora*. Archivo César Pérez Soto



Escena de *Los albañiles*. Archivo Mario Alcántara



Jacqueline González y Guadalupe Ochoa en *Juan Salvador Gaviota*.
Archivo César Pérez Soto



Paloma Woolrich en *La caja dos*. Archivo Leticia Ángeles



Diseño de vestuario para *Fausto Pachuco*. Archivo César Pérez Soto



Leticia Ángeles en *Amigos*. Archivo Leticia Ángeles



Compañía del Centro de Experimentación Teatral (CET) 1985. De izquierda a derecha y de adelante hacia atrás: Rafael Pimentel, Julio Castillo, Luis de Tavira, Lucero Trejo, Damián Alcázar, Miguel Solórzano, Martha Papadimitriou, Julieta Egurrola, Gabriel Pascal, Iván Guzmán, Lourdes Villarreal, Juan Carlos Colombo, Fernando Rubio, Gerardo Martínez, Roberto Javier Hernández, Martha Navarro, Néstor Zacco, José Luis Martínez, Rosario Zúñiga, Luis Rábago, Arturo Ríos y José Luis Domínguez. Archivo: Blanca Peña/CITRU



Luis Rábago, Julieta Egurrola y Brígida Alexander en *Grande y pequeño*.
CITRU-INBA/Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Julieta Egurrola y Arturo Ríos en *De película*. Fondo documental Julio Castillo/CITRU



José de Santiago, Lucero Trejo, Virginia Valdivieso, Mauricio Jiménez, Rafael Pimentel y José Luis Domínguez en *María Santísima*. Fotografía de Rogelio Cuéllar. Archivo Rafael Pimentel



Fernando Rubio, Miguel Solórzano y Julián Pastor en *El balcón*. CITRU-INBA/Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Brígida Alexander, Iván Guzmán, Roberto Javier Hernández en *Nadie sabe nada*.
Fotografía y archivo Rafael Pimentel



Jesús Angulo en *Las máquinas de coser*. CITRU-INBA/
Fondos Especiales/Biblioteca de las Artes/Cenart



Rafael Pimentel en *Caída horizontal*.
Fotografía de Rogelio Cuéllar. Archivo Rafael Pimentel

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Ricardo García Arteaga
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)*

Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas

El Centro de Experimentación Teatral del INBA y sus propuestas escénicas
se terminó de imprimir en el mes de abril de 2014
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
San Lorenzo núm. 244, Col. Paraje San Juan, Iztapalapa, México, D. F.
La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.