

2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Literatura Dramática y Teatro



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

TEATRO ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO
UNAM , 1955-1972
(Testimonios sobre Teatro Universitario)

T E S I S
Que para obtener el título de
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

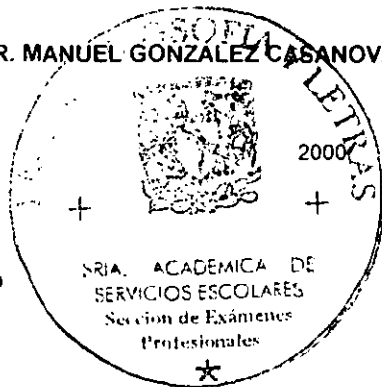
Presenta

MARCELA EUGENIA BOURGES VALLES

Director de Tesis: DR. MANUEL GONZALEZ CASANOVA

MÉXICO, D. F.

283385





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
I.1 Valores Fundamentales del Teatro Universitario.....	7
I.2 Teatro Estudiantil.....	13
I.3 Teatro Universitario en México.....	20
CAPÍTULO II	
II.1 Teatro en Coapa.....	31
II.2 Poesía en Voz Alta.....	45
II.3 Primeras Temporadas de Teatro Estudiantil.....	54
CAPÍTULO III	
III.1 Teatro del Caballito.....	67
III.2 Centro Universitario de Teatro.....	79
III.3 <i>La Cabra</i> , periódico teatral universitario.....	93
III.4 Compañía de Teatro Universitario.....	97
EPÍLOGO.....	113
CONCLUSIONES.....	114
BIBLIOGRAFÍA.....	120

INTRODUCCIÓN

Hablar sobre teatro universitario puede ser tan amplio como hablar de los alcances y las limitaciones del concepto de Universidad, universal. A lo largo de la historia han surgido y se han practicado distintas concepciones de lo que es el teatro universitario. Difícilmente, entonces, se puede hablar de límites o definiciones rígidas; sin embargo sí se entiende que deberá tener objetivos claros y un espíritu que corresponda a la institución a que pertenece, amén de las diferencias y características que el momento social y la creatividad individual impongan en cada época. El teatro tiene, dentro de la comunidad universitaria, la doble función que el arte dramático propone: la integración individual y grupal para quienes lo practican, el teatro como elemento insustituible en cualquier proceso formativo; y la comunicación y expresión de los valores comunes, inquietudes, conocimientos, reflexiones, ideas, a través de una actividad que, desde que el hombre existe, ha demostrado su calidad re-ligadora. Todo esto basado en el espíritu libre y crítico que caracteriza a la Universidad.

Estudiaremos aquí la esfera del teatro estudiantil universitario. El teatro practicado por estudiantes en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, entre los años 1955 y 1972. Dieciocho años que representan un punto culminante en la historia de nuestro teatro y han trascendido de manera definitiva hasta el teatro de nuestros días. Dieciocho años que enmarcan las más diversas manifestaciones teatrales, regidas, sin embargo, por un espíritu común, que entendió y proyectó creativamente los valores universitarios.

La etapa que vivió el teatro de la UNAM entre 1955 y 1972 ha sido una de las más brillantes en su historia. Producto de una generación inquieta y deseosa de expresarse, surgen una serie de jóvenes talentosos que cambiaron los patrones escénicos que se habían manejado hasta entonces. Surge también la figura de Héctor Azar como el eficaz organizador e impulsor del teatro estudiantil. Ellos conformaron lo que se ha llamado *movimiento de teatro estudiantil universitario*. Las acciones y propuestas planteadas en este periodo cargaron al teatro mexicano de vigor y frescura para romper con formas anquilosadas que, a pesar de esfuerzos aislados, prevalecían. Propusieron un teatro que respondía al ideal universitario: libre, crítico, basado en la reflexión, el estudio, el espíritu de búsqueda y el entusiasmo

juvenil. Con base en la estabilidad y la calidad artística de sus propuestas, fueron conformando un nuevo tipo de público.

En 1955 se presentó la primera función de Teatro en Coapa, grupo que marcó las pautas y objetivos del teatro preparatorio; por otro lado, empezó a trabajar el grupo Poesía en Voz Alta, que impulsó definitivamente el teatro con carácter experimental; y se organizaban también, desde un año antes, las primeras temporadas de teatro estudiantil a cargo de Héctor Mendoza. Estas tres acciones determinaron el inicio del movimiento de teatro estudiantil en las dos áreas que abarca el teatro a este nivel: el teatro preparatorio, que tiene como propósito aprovechar las posibilidades formativas del teatro para ayudar al adolescente en su crecimiento personal; y el teatro estudiantil, que practican los estudiantes de las distintas Facultades y Escuelas de la UNAM, en el cual se ponen en juego los conocimientos y valores universitarios para difundirlos entre la comunidad universitaria y fuera de ella.

A partir de ese momento, las actividades teatrales de la UNAM se fueron extendiendo y cobrando fuerza e importancia. Ya con Héctor Azar como jefe del Departamento de Teatro (desde 1957) y Jaime García Terrés al frente de la Dirección General de Difusión Cultural, se logró la organización, reglamentación y estructura que el teatro universitario necesitaba para trascender.

Con sede en distintas salas teatrales a lo largo del periodo que estudiamos (Teatro del Globo, Teatro del Caballito, Teatro Arcos Caracol, Teatro de la Ciudad Universitaria y el Foro Isabelino del Centro Universitario de Teatro) y bajo el amparo de la Cabra de Picasso -dibujo que el teatro universitario tomó como símbolo- el teatro estudiantil fue creciendo y madurando. El primer logro fue vencer a los grupos de porros -encabezados por la Federación Universitaria de Teatro Estudiantil (FUTE)- que dominaban al teatro de la Universidad y al presupuesto destinado para él, impidiéndole crecer. Ya después, el talento y el entusiasmo de jóvenes actores, directores y escenógrafos impulsados por una organización coherente, se encargarían de llevar al teatro estudiantil universitario a niveles escénicos y estructurales no conocidos en México.

Algunos de los frutos más importantes de este intenso periodo fueron la creación de la Librería Teatral Universitaria, el Centro Universitario de Teatro y su Foro Isabelino, la Compañía de Teatro Universitario, el periódico teatral *La Cebra* y la colección *Textos del Teatro de la Universidad*. Todo lo anterior coronado por el Primer Premio en el Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, Francia, obtenido por la Compañía de Teatro Universitario en 1964.

Los primeros días de 1973, un grupo que se presentaba en el Foro Isabelino con la obra *El canto del fantoche lusitano*, se apoderó por la fuerza de dicha sala. Este hecho marcó el final del periodo que revisamos en el presente trabajo.

Hay dos aspectos que tocaremos solamente a manera de mención pero que tuvieron una participación importante en el teatro universitario del periodo que estudiamos y debieran ser objeto de atención para futuras investigaciones. Por un lado, *Teatro Universitario*, institución fundada en 1952 por Carlos Solórzano, que durante diez años desempeñó una labor de difusión de obras del repertorio universal llevadas a escena por actores y directores de renombre en el teatro mexicano. No se le puede considerar como una manifestación de teatro estudiantil, pues aún cuando ocasionalmente algunos estudiantes formaron parte de los montajes, trabajaban principalmente con actores profesionales. Por otro lado, están las actividades de la entonces Carrera Profesional de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Es indudable que su participación ha sido fundamental no sólo en el teatro de la propia UNAM, sino en el de todo el país, sin embargo, la información sobre su historia es escasa y confusa, por lo que escapa de los alcances de este estudio.

La inquietud de estudiar esta etapa de la historia del teatro universitario surge de escuchar las pláticas de algunas personas que vivieron y construyeron todo aquello -Mtro. Héctor Azar, Gilberto Pérez Gallardo, Carlos de Pedro, Selma Beraud, Eloísa Gottdiener, Marta Ofelia Galindo, Cesar Arias, Héctor Ortega y de los maestros Manuel González Casanova y José Luis Ibáñez en sus clases, y de algunas otras personas que sin haberse dedicado al teatro, hablan de sus años de la Preparatoria o de sus estudios profesionales que alternaron con los escenarios: o aún otros que recuerdan haberse convertido en público teatral en los años del Caballito y de la

Cabra de Picasso- , de la emoción aún tan encendida en sus ojos, de su voz tan cargada de todo cuando recuerdan cómo descubrieron el teatro en los matorrales de Coapa o en aquellas primeras temporadas de teatro estudiantil, o el pequeño escenario del Caballito, o las enseñanzas de Octavio Paz en la maravillosa ruptura que fue Poesía en Voz Alta; o los aplausos que aún retumban en el Gran Teatro de Nancy. Algo importante habría pasado, entonces. Pero sobre todo surge la inquietud del darme cuenta y comprobar que lo que en aquel momento sembraron todos ellos, sigue vivo y ha crecido y que cada uno lo revive a su manera en las actividades que -más de 30 ó 40 años después- realizan actualmente.

La UNAM ha jugado un papel fundamental en la formación del México moderno. En lo que a teatro se refiere, su aportación también ha sido de suma trascendencia; no podríamos entender el teatro mexicano actual sin revisar lo que han hecho los universitarios en las distintas áreas de este terreno: la actuación, la dirección, la dramaturgia y la docencia. Sin embargo, la historia del teatro universitario ha sido poco estudiada.

Es ya un lugar común decir que el hombre que desconoce su historia desconoce también su presente; lo cierto es que el primer paso para que los actuales universitarios iniciemos una verdadera reflexión sobre el teatro de nuestra institución, debiera ser informarnos sobre lo que ha pasado. Sólo conociendo la historia del teatro universitario y reconociendo a las personas que la han conformado, podremos proyectar nuestro teatro.

Una de las bondades de la UNAM -que difícilmente se encuentra en otra institución- es presentar un panorama amplio, rico, abierto, de cada una de las áreas que desarrolla. Esto proporciona al estudiante armas para poder comprender cada materia en su magnitud y escoger un camino. En el caso del teatro, la Universidad nos da la oportunidad de enfrentarnos a diversos conceptos y posturas. Pero dentro de este mundo amplio que se nos ofrece, se nos olvida con frecuencia hacer conciencia sobre lo que significa hacer teatro en una institución universitaria y de las posibilidades y la responsabilidad que adquirimos como universitarios. Se nos olvida preguntarnos cómo podríamos proponer un teatro con identidad universitaria; cómo podríamos crear una estructura para recibir y canalizar al estudiante que ha decidido

dedicarse al teatro o al que descubre que el teatro le puede ayudar a vivir mejor. Sería el primer planteamiento que deberíamos hacernos desde las aulas universitarias.

Lo primero que tendría que plantearse una persona que quiere dedicarse al teatro es ¿para qué?; y hacerlo en la Universidad debe responder a una postura ante este planteamiento. El teatro que surge de la Universidad tiene que estar regido no por una sola tendencia o postura, pero sí por valores congruentes con los principios que la animan como institución.

Nada de lo anterior es posible si no analizamos y estudiamos nuestro teatro y, a través de ello, entendemos su esencia. Seguimos careciendo de una Historia del Teatro Universitario. La información está dispersa en libros, revistas, periódicos, y en la memoria de quienes han trabajado en él.

El propósito de este trabajo es reunir material relacionado con el movimiento de teatro estudiantil universitario, desde 1955 hasta 1972. A través de la información obtenida de programas de mano, carteles, anuarios, notas periodísticas, artículos de libros y revistas, y sobre todo del testimonio -tanto de aquella época, recogido en diversas publicaciones, como actual- de algunos de sus participantes, haremos una revisión de los que fueron los momentos más importantes y las propuestas más trascendentes de una época en que el teatro estuvo a la altura de la gran institución que lo cobijaba: la UNAM.

Capítulo I

I.1 Valores Fundamentales del Teatro Universitario

I.2 Teatro Estudiantil

I.3 Teatro Universitario en México

Valores Fundamentales del Teatro Universitario

La Universidad se identifica con un ideal educativo, un poder espiritual emancipador. Lo hace así como sede de la razón y de la búsqueda de la verdad por la comunidad de cultura de profesores-investigadores y de estudiantes. En su papel de emancipación intelectual (y moral), la Universidad se reafirma como espacio de libertad, de humanismo y de universalismo, de pluralismo y libertad de cátedra, de investigación, de creación y de difusión en y hacia la cultura. La Universidad cuestiona o rechaza todo lo que sea cultura autoritaria, dogmática, sacralizada, represiva, conformista, alienante, mistificadora.

Marcos Kaplan

Toda actividad que se desarrolla dentro de una Universidad debe ser animada por los principios esenciales que constituyen una institución de esta naturaleza. El teatro no es la excepción.

La Universidad, como su nombre lo indica, desde su nacimiento en la Edad Media ha buscado generar, contener y difundir los conocimientos universales. Tiene tres funciones esenciales: la docencia, la investigación y la difusión. En cuanto a la docencia, ésta pretende no sólo la transmisión de conocimientos, sino también la transmisión de cultura. Entendida la cultura a la manera de Ortega y Gasset:

...el hombre trabaja por encontrar en la selva, vías, caminos, es decir, ideas claras y firmes sobre el universo, convicciones positivas sobre lo que son las cosas y el mundo. El conjunto, el sistema de ellas es cultura.

Cultura es lo que salva del naufragio vital, lo que permite al hombre vivir sin que su vida sea tragedia sin sentido o radical envilecimiento. Cultura es el sistema vital de las ideas de cada tiempo.¹

No sólo formar cuadros profesionalmente brillantes, sino que sean personas capaces de vivir de acuerdo a lo que su sociedad, su tiempo, y su propia vida les exija. Formar profesionales que establezcan un compromiso ético con lo que hacen, que sean capaces de relacionar sus conocimientos con la realidad; que tengan una conciencia crítica y que todo esto los haga más aptos para vivir en comunidad, y a su vez, ésta pueda crecer y desarrollarse mejor. Esta es la gran aportación que una institución como la Universidad puede dar a su pueblo.

Otro aspecto importante es la investigación, la búsqueda de nuevas formas, de nuevos conocimientos. De las Universidades del mundo suelen surgir los conocimientos y los conceptos que transforman el estudio de las ciencias y las humanidades porque son las instituciones que cuentan con la estructura adecuada, el equipo y las personas más brillantes de una sociedad estudiando, experimentando, analizando y formando a nuevas generaciones.

¹ ORTEGA Y GASSET. José: *Misión de la Universidad*, en: *Educación y Universidad*. México, ITAM, 1990, p.p. 126, 127.

Finalmente, la Universidad se encarga de difundir las ideas que surgen dentro de los muros universitarios para que los trasciendan e inunden su ciudad y su país. La Universidad es un microcosmos de su sociedad, en donde se experimentan y se establecen las pautas de la política, el arte, la ciencia, la economía y el deporte. Los hallazgos universitarios transforman su sociedad, son la bandera del cambio y del desarrollo; “*los claustros en ósmosis con la vida del país*”², dice Mario Vargas Llosa.

El espíritu universitario se nutre de dos elementos substanciales: la libertad y la crítica. Para que los objetivos universitarios se cumplan debe haber necesariamente libertad de expresión, de crítica y de investigación. En la Universidad deben caber todos los pensamientos e ideologías. El estudiante debe formarse en la libertad responsable. La actitud crítica debe regir toda actividad universitaria para que se pueda entablar un verdadero diálogo de ideas. “*La Universidad está hecha para formar hombres capaces de dudar*”³ apunta Jean Paul Sartre.

Libertad para mantener el equilibrio entre las humanidades y las ciencias y entre el pensamiento y la acción. Libertad en sus cátedras, donde se debaten todas las doctrinas y donde se critican todas las estructuras sociales.⁴

La Universidad es la tierra de elección de las ideas, el recinto a donde todas las ideas tendrían que llegar (además de nacer ahí) para ser examinadas, criticadas y enfrentadas unas a otras (...) De ese cotejo constante extrae su dinámica y su utilidad pública, y cuando no lo realiza porque deja de ser un hervidero de ideas en libertad y se convierte, por ejemplo, en un museo de ideas muertas (eso son los dogmas), entonces la Universidad parece espiritualmente.⁵

Es pues, la Universidad como institución, un centro vital para una sociedad. Representa un papel preponderante en el desarrollo de la educación y la cultura de un pueblo, en la preservación, la creación y la transmisión de valores éticos y estéticos.

² VARGAS LLOSA, Mario: *Reflexiones sobre una moribunda*, en: ITAM, op. cit., p. 38.

³ SARTRE, Jean Paul: *Poder estudiantil*, en: Ibid. p. 38.

⁴ ZUBIRÁN, Salvador, en: *Conferencias y Discursos sobre la Autonomía*, México, UNAM, 1979, vol. XIV, p. 140.

⁵ VARGAS, LLOSA, Mario: art. cit., p.p. 99, 100.

Los principios y fundamentos de la Universidad se hacen extensivos al teatro que de ahí surge. Es un teatro que está obligado a preservar la nobleza de su origen.

Con frecuencia, cuando se habla de teatro universitario, se da por hecho que se trata de un teatro de una alta calidad. Pero el término es muy amplio. Teatro universitario es todo aquel que se practica dentro de una institución universitaria o es auspiciado por ella, con las diferencias de estilos, propósitos y cualidades que esto implica. Sin embargo, es de esperarse que toda actividad universitaria sea congruente con la naturaleza de ésta. Es por ello que el término teatro universitario debería estar ligado a la idea de libertad, de búsqueda, de análisis, de crítica, de experimentación y de hallazgo.

El teatro universitario se basa en el estudio, la investigación y la experimentación para buscar libremente qué decir y cómo decirlo a través del teatro. La Universidad hace del teatro un objeto de estudio. *"El teatro como un verdadero laboratorio del conocimiento. Del conocimiento universal; del conocimiento en constante evolución. Convertir el teatro en un lugar de expiación de nuestras cotidianas frivolidades"* ⁶, dice el Mtro. Héctor Mendoza. Bertolt Brecht afirma que la ciencia nos enseña a *"criticar al mundo, no con un espíritu puramente negativo sino con miras a transformarlo. Criticar una enfermedad es curarla; criticar la naturaleza es hacerla fértil, habitable"* ⁷.

Es importante destacar que la búsqueda no es un fin en sí misma, sino el medio para alcanzar hallazgos. La búsqueda que no consigue encontrar carece de sentido. Los hallazgos deben provocar transformación y evolución.

Es a las instituciones oficiales a quienes corresponde promover la práctica del teatro con propósitos culturales y hacerlo llegar al mayor número de personas. El teatro patrocinado por el Estado está obligado a aprovechar los valores educativos y unificadores que el arte dramático proporciona. El teatro comercial cuenta con los medios económicos necesarios

⁶ MENDOZA, Héctor: *¿Qué pasa con el teatro?*, en: *Revista Escénica*, México. UNAM, nva. época, num. 6, julio-agosto, 1991, p. 9.

⁷ WEIDELI, Walter: *Bertolt Brecht*, México. FCE, 1985, p. 97.

pero, aunque no está exento de buenos productos, con frecuencia se preocupan más por la taquilla que por los asuntos escénicos.

Por su parte, el teatro independiente, a pesar de tener en muchos casos un espíritu de búsqueda, no siempre cuenta con una adecuada preparación de sus miembros ni con recursos económicos para poder realizarse.

El teatro universitario no solamente debe ser representativo del espíritu universitario sino también del conocimiento, de las inquietudes, de los hallazgos que en esta institución se generen. El teatro es un efectivo medio de comunicación entre la Universidad y el pueblo. Por eso el teatro que surja de los claustros universitarios deberá contener una preocupación por reflejar inteligentemente su realidad y por abarcar el interés de los distintos sectores sociales. Sería absurdo pensar en un teatro universitario enclaustrado, encerrado en sus preocupaciones y en sus perspectivas. Sus búsquedas no lo pueden alejar de su realidad y de su comunidad sino que, por el contrario, lo deben ayudar a crear vínculos que lleven al teatro a ocupar el lugar que merecería tener en toda sociedad.

El Teatro Universitario representa la búsqueda más autorizada que impulsa la evolución teatral de nuestra época. Apoyado en las raíces que el conocimiento de las ciencias y de las humanidades le ofrecen, va al encuentro de formas artísticas congruentes con el momento de transformaciones sucesivas que vivimos.⁸

Mencionábamos ya que la esencia de la Universidad implica libertad en la búsqueda de caminos y formas. Es entonces importante que el teatro universitario mantenga siempre la idea de apertura, que en él quepan las distintas maneras de abordar un hecho tan subjetivo como lo es el teatro. Dice el Mtro. José Luis Ibáñez:

Nuestra UNAM nos enseña a no desear el uniforme. Pero sí podemos emprender en el estudio, en el aula del teatro, un propio cuestionamiento, una propia, individual re-visión de tradiciones, una sostenida atención a

⁸ AZAR, Héctor. *Teatro y Educación*, México, SEP/INBA/UNAM, 1971, p. 11.

las crisis. Es muy deseable el despliegue de nuestras intuiciones sobre bases universitarias.⁹

El papel que juega el teatro como factor de integración dentro de la comunidad universitaria es muy importante. A través de él se puede establecer un circuito de comunicación para, posteriormente, traspasar los límites universitarios y comunicarse con la sociedad entera y transmitirle sus propuestas, que contienen estudio, reflexión, sabiduría, además de la fuerza y la frescura características de la juventud. Madurez y juventud, dos cualidades que por necesidad contiene la Universidad.

La importancia y la función trascendental que ha desempeñado la Universidad Nacional Autónoma de México en la vida de nuestro país es incuestionable. Alma Mater de tantas generaciones que han forjado al México moderno, ya sea encabezando corrientes ideológicas, proyectos científicos, dedicándose a la creación artística, figurando en el deporte o simplemente aplicando la formación universitaria en su labor cotidiana. Aún con carencias económicas, problemas de sobre población estudiantil, de inestabilidad, de la inserción de grupos políticos con intereses ajenos a la institución, la UNAM ha cumplido con una importante labor social, clave para entender el desarrollo de muchas actividades, entre ellas... el teatro.

No podríamos entender la historia del teatro mexicano del siglo XX ni sus formas actuales sin estudiar lo realizado en la UNAM y por los universitarios. El rostro y la identidad del teatro mexicano actual mucho tienen que ver con las propuestas hechas por los universitarios.

⁹ Entrevista a José Luis Ibáñez, en: *Boletín Filosofía y Letras*, México, UNAM, año 3, num. 13, agosto-septiembre, 1997, p 26.

Teatro Estudiantil

Y como producto final -también comunicación por excelencia- el teatro que congrega a todas las artes, expresión de expresiones, surge en la colectividad universitaria como medio eficaz, liga coherente, cuyo contenido atiende a todas las circunstancias que confluyen en la vida universitaria.

Héctor Azar

En el teatro de la Universidad se desarrollan dos áreas: la profesional y la estudiantil. La profesional funciona con presupuesto y en espacios de la UNAM, pero sus participantes no necesariamente son universitarios. El teatro estudiantil (que ocupa a este trabajo) está hecho por estudiantes de los distintos niveles académicos y dirigido, en primera instancia, a ellos.

Dentro del teatro estudiantil hay dos ramas, cada una con objetivos distintos. Por un lado, el teatro preparatorio, cuyo objetivo es formativo; no se trata de preparar al estudiante para que sea un actor profesional, ni siquiera se trata de introducir en él la vocación teatral sino que, a través de la práctica del teatro -complemento de su formación académica-, el estudiante pueda desenvolverse mejor como persona. Por otro lado, el teatro que se practica en el nivel superior, conocido como teatro estudiantil universitario, que, aunque puede cumplir con las funciones antes mencionadas, se dedica a desarrollar la actividad teatral de acuerdo a los ideales universitarios. Para el Mtro. Héctor Azar el objetivo del teatro estudiantil es:

...ser un medio de información/formación que obtiene finalidades inmediatas: servir de enlace y apoyo académico en las exposiciones de valores humanísticos, científicos, políticos, filosóficos. Y finalidades mediatas: el cultivo de una sociedad más apta para desempeñar los diversos roles individuales y colectivos que impone la vida en sociedad.¹⁰

TEATRO ESTUDIANTIL PREPARATORIANO

Las actividades teatrales de las Preparatorias de la UNAM adquirieron en 1956 una categoría académica, pues se les incluyó entre las Actividades Estéticas que deberían cursar los alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria. A partir de ese momento, con el impulso de los maestros Enrique Ruelas, Fernando Wagner y José Gómez Rogil, y fortalecido por la experiencia del grupo Teatro en Coapa, el teatro preparatorio se fue consolidando y definiendo su mecánica y sus objetivos.

¹⁰ AZAR, Héctor: *Teatro y Educación* (Módulo II), México, Colegio de Bachilleres, 1976, p. 15.

Como complemento fundamental de la formación académica que recibe el estudiante en esta etapa, con el fin de lograr una educación integral, deben estar presentes el arte y el deporte. A través de ellos el adolescente puede desarrollarse más sanamente, desarrollar su creatividad, sus capacidades físicas, intelectuales y emocionales. *“Un teatro, en fin, dirigido cuidadosamente al interior del elemento humano que lo va a realizar. Un teatro que vaya del adolescente hacia su interioridad. Un teatro con valores psicológicos y de estricto valor formativo”*.¹¹

En el nivel preparatorio se utiliza el teatro como un medio con posibilidades educativas, tanto para el estudiante que lo practica como para el que lo presencia como público. Se busca que el teatro sirva para que el estudiante que participe en un taller pueda formarse más integralmente y que, al mismo tiempo, el público reciba una serie de señales que le sean útiles.

El teatro ha probado, a lo largo de la historia, su gran capacidad educadora, en el sentido de que puede ayudar al hombre a conocerse a sí mismo, a hacer conscientes sus posibilidades y sus limitaciones, a ser libre pero crítica y responsablemente, a vivir en congruencia con lo que piensa, con lo que siente y con lo que lo rodea. El Mtro. Héctor Azar observa:

La educación entendida como la facultad que el hombre ha descubierto en sí propio, para comunicar a sus semejantes los datos precisos acerca de la vida y de sus posibilidades de ser disfrutada. La educación como afortunada penetración de ideas y de sentimientos en los demás; como incorporación de las personas a la dinámica vitalizadora de los llamados valores humanos: la verdad, la belleza, la libertad, la justicia... Los que al internarse en la conciencia del hombre mediante los procesos educacionales, le ayudan a formarse, a informarse y deseablemente a transformarse.¹²

La Mtra. Eloísa Gottdiener habla sobre la importancia del teatro en el proceso educativo:

La actividad teatral es una actividad artística creadora que, de una manera definitiva, junto con otras actividades afines, sustenta el

¹¹ AZAR, Héctor, *Teatro y...*, op. cit, p.19.

¹² AZAR, Héctor, *Cómo acercarse al teatro*, México, SEP, 1988, p. 31, 32.

contenido humanístico de la educación. La actividad teatral es una actividad rica en medios para lograr despertar en el sujeto su sensibilidad dormida o aletargada por el condicionamiento provocado por la educación característica de una sociedad de consumo, en la que el sujeto únicamente es pasivo receptor y objeto manipulado. La actividad teatral es un medio para hacer que el individuo comience a ser consciente de sí mismo, de sus virtudes, sus limitaciones, de su potencialidad creativa; la actividad teatral es uno de los medios más eficaces para el logro de una educación que responda realmente a las necesidades de comunicación a la que aspira el hombre actual, como uno de los satisfactores existenciales.¹³

Dentro de los valores que el teatro posee, el aspecto lúdico tiene gran importancia. El estudiante practica el teatro como un juego en el que puede ser libre pero, al mismo tiempo, tiene reglas que permiten el aprendizaje y evitan que el juego derive en el caos. *“Hacer las cosas con gran interés, llegar al corazón de la cuestión y residir allí activamente, todo eso es el juego”*¹⁴. De tal manera, el juego teatral ayuda al adolescente a recuperar espontaneidad, a tener mayor concentración en lo que hace, a poder desenvolverse y comunicarse libremente. El juego, además de que le proporciona satisfacción, se convierte en una manera de prepararlo para la vida. *“Jugar no es perseguir finalidades dictadas por el sentido común, ni cumplir obligaciones con nadie; liberado de las exigencias de lo serio, jugar consiste en hacer lo que a uno le place, liberarnos de nuestra situación real sin perder de vista lo real y lo serio”*¹⁵.

Es la adolescencia una etapa en la que son frecuentes el desconcierto y la confusión causados por la incomprensión e incluso el rechazo. Es una etapa maravillosamente compleja, en la que el joven es sumamente receptivo, tanto de lo destructivo como de lo constructivo; etapa en la que se afirman valores, se descubren intereses y se experimentan, muchas veces sin saber razones, cambios físicos y emocionales. Es en este momento cuando el teatro puede funcionar como un espacio donde los adolescentes pueden expresar y vivir lo que, quizá, solamente ahí podrán hacer, porque muchas veces la estructura social y/o familiar no se los

¹³ GOTTDIENER, Eloisa: *La reforma educativa y la actividad artística en la educación media básica y superior*, Tesis Profesional, México, UNAM, 1976, p. 66.

¹⁴ COOK, Caldwell, en: Peters. R. S., *El concepto de educación*. Buenos Aires. Paidós. 1969, p. 129.

¹⁵ PETERS, R. S., op. cit., p. 34.

permiten. A través del teatro, el preparatoriano puede descubrir cómo comunicarse, no sólo con sus compañeros, sino también con su comunidad.

Vivir una experiencia grupal; aprender a sortear las posibles contingencias; aprender a trabajar dentro de un conjunto en el que cada uno de sus integrantes adquiere la responsabilidad de que el esfuerzo común rinda frutos; adquirir disciplina; aplicar su fantasía y su creatividad en una actividad artística y a través de ella transformar su entorno; apreciar el arte no como un objeto de consumo sino como una manifestación de la sensibilidad humana; ser capaz de hablar y moverse libremente ante un público; liberar tensiones y romper inhibiciones; ser un mejor espectador teatral. En fin, descubrir el fascinante mundo del teatro, en el que, como en la vida, se entabla un diálogo constante; practicarlo como un microcosmos, en el cual se puede experimentar para afrontar la vida más plena y conscientemente. Estos son los valores formativos del teatro.

El otro aspecto del teatro preparatoriano es el informativo. Funciona como vehículo de comunicación de ideas, conceptos, sentimientos, valores. El teatro es un elemento capaz de vincular e integrar a la comunidad estudiantil por medio de la comunicación y la información. El alumno, a través de las representaciones en las que participa o a las que asiste, comprende y disfruta mejor las grandes obras de la literatura y el teatro. El maestro de teatro puede hacer accesibles a los jóvenes las obras literarias incluidas en los programas de estudio para que las vivan, las entiendan y las hagan suyas.

El teatro clásico debe mostrarse ante los ojos de nuestras juventudes sacándolo del sarcófago en que lo han enterrado los sermones pedagógicos y, fuera ya, aprehender lo sublime de su contenido y tratar de comunicarlo por medio de las vías contemporáneas que nos corresponden.¹⁶

El grupo del taller teatral participa en el proceso de la puesta en escena como una experiencia completa; no sólo actúan sino que, como parte de su formación, se encargan de conseguir o hacer su propio vestuario, de la producción de la utilería y la escenografía, de la difusión de la obra dentro y fuera de la escuela, y del manejo de las luces y de la música. Esto

¹⁶ AZAR, Héctor: *Teatro y...*, op. cit., p. 9.

introduce de lleno al estudiante a lo que implica una puesta en escena como conjunto. Al respecto dice la Mtra. Eloisa Gottdiener:

Dentro del grupo es tan importante el que habla mucho y se enfrenta al público, como el que habla poco o el que no habla con lenguaje oral sino con acciones dramáticas; es tan importante el estudiante que en el momento justo mueve las clavijas necesarias para iluminar el área de actuación, como el estudiante que cierra o abre el telón de boca. La experiencia teatral es una responsabilidad compartida por todos los participantes del grupo en cuestión.

(...) se trata de acabar con esos rostros fríos e indiferentes o en apariencia impenetrables que les produce la cosificación, o sea, el convertirse el hombre una cosa entre las cosas y encontrar la cara bajo la máscara, para que el adolescente llegue a ser para sí mismo algo más que un fin y utilice esta actividad primordialmente en su beneficio.¹⁷

TEATRO ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO

Es el teatro realizado por estudiantes de las Facultades y Colegios universitarios. Puede cumplir las funciones del teatro preparatorio cuando es practicado por estudiantes que no se dedican al teatro pero quieren acercarse a él. También es el teatro que realizan los estudiantes de los centros especializados. De cualquier manera, el teatro a este nivel tiene como propósito, según el Mtro. Héctor Azar:

...servir de vía de comunicación de los valores universitarios a los integrantes de la comunidad social donde se encontrara inserta el aula universitaria. Hacer trascender la noticia universalista extramuros de la universidad con el objeto de que recibieran sus beneficios las personas que no hubiesen tenido la fortuna de acceder a sus facultades. Por medio del teatro que hacen los estudiantes, proyectar las luces de la universidad, de lo universitario que un sistema socioeconómico enfermo de subdesarrollo les ha negado. Bajo tales premisas es fácil certificar aún en nuestros días que a mayor nivel académico y más intensa actividad docente, correspondía un teatro estudiantil proliferante, de elevada calidad y auténtica función comunicadora. Teatro este religador de la conciencia universitaria que también opera como vaso comunicante de la curiosidad y las inquietudes populares. Cuando se ausentan del aula universitaria los valores que la animan, el teatro estudiantil se sorprende

¹⁷ GOTTDIENER, Eloisa: op. cit., p. 66.

carente de bases de sustentación. Si no hay que informar en las aulas tampoco hay que decir en el escenario.¹⁸

El teatro estudiantil es un teatro eminentemente juvenil que se caracteriza por su vigor y frescura. Es un teatro joven que suele proponer, suele ir a la vanguardia rompiendo con formas que no le sirven ya para expresarse. La experimentación como el camino para encontrar un lenguaje propio. Es por esto que comúnmente se le llama teatro experimental. La experimentación representa una comunicación auténtica, viva y activa con lo que se está creando. Se trata de aplicar al teatro los principios de la experimentación científica. Umberto Eco dice al respecto: "*En la ciencia el método experimental surge cuando el investigador, en un acto de escepticismo metódico, decide poner en tela de juicio todo lo que sabía sobre un objeto y elaborar un nuevo método a fin de definirlo*"¹⁹

Todo lo anterior es el ideal del teatro universitario, sin embargo, no siempre funciona de esta manera. El teatro con estudiantes es frecuentemente objeto de manipulación o de manejos torpes y sin sentido.

El teatro estudiantil universitario debe nutrir el teatro de su país con fuerza, sabiduría, juventud, con libertad y con la formación de profesionales que a la postre lo conformen.

¹⁸ AZAR, Héctor: *Funciones Teatrales*. México, SEP/CADAC. 1982. p. 79.

¹⁹ ECO, Umberto: *La definición del arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca. 1972. p. 235.

Teatro Universitario en México

La Universidad Nacional de México -a través de su Departamento de Acción Social- aborda por primera vez en su historia un problema de cultura tan trascendente como el del teatro, en la actitud más digna a que se puede aspirar: la del cimiento.

Síntesis de arte, el teatro puede esperarlo todo de un organismo social que, como la Universidad Nacional, es síntesis de cultura. La mutua inteligencia no puede dejar de existir, ni su integridad sufrir desgarraduras. Aunque una u otro quisiesen.

Del vasto proyecto original -en el que está incluida la fundación de una Escuela de Teatro- el primer punto por resolver ha sido la organización del Teatro de la Universidad, por lo inmediato de su acción.

Al salir a la escena, con emoción que no puede disimular, el Teatro de la Universidad va en busca de un público, extraído de todos los sectores sociales, que sepa escuchar su voz, señalarle aciertos y errores, y guiarlo a la posesión del sentido universal a que aspira; porque, hay que decirlo, su lenguaje está apoyado en los únicos valores eternos, por encima de apariencias diferentes, credos y doctrinas, opulencias y miserias, sabidurías e ignorancias: los que integran la dignidad humana.

El Teatro de la Universidad es el resultado de las inquietudes de renovación que se vienen sintiendo en este aspecto de nuestra cultura. Agrupa a todos aquellos que se interesan por realizar una labor actual en pro del florecimiento del teatro en México, como expresión propia con sentido universal, y encauza sus actividades dentro de los conceptos modernos que, en los escenarios del mundo, han hecho del teatro un arte siempre nuevo.

TEXTO DEL PROGRAMA DE LA PRESENTACION DEL
TEATRO DE LA UNIVERSIDAD EN BELLAS ARTES, 1936

La necesidad de conocimiento es connatural al ser humano. Cada pueblo, a través de la historia, ha enfrentado a su modo esta tarea. La sociedad medieval legó al mundo el concepto de Universidad; institución que ha trascendido hasta nuestros días funcionando como centro y motor cultural de cada comunidad. La Universidad tiene su origen a finales del siglo XII, en que nace con el nombre de *Studium Generale*, y toma a partir del siglo XIV el nombre de *Universitas*, relativo al conocimiento universal que proponía. Las Universidades de Nápoles, París, Bolonia, Salamanca, Oxford, Coimbra y Praga iniciaron la tradición universitaria en el viejo mundo. Su nacimiento iluminó la Edad Media e impulsó el desarrollo de Occidente hacia nuevos caminos: los del conocimiento de las ciencias, las artes y las humanidades.

En las aulas de la Universidad medieval es donde encontramos el posible origen del teatro universitario. Recogiendo enseñanzas del juglar -representante profano del teatro medieval-, los estudiantes universitarios gestaron un nuevo tipo de teatro: los *juegos de escarnio*, “representación de mofas y burlas crueles para ridiculizar con verdadera saña a los estudiantes universitarios”²⁰. Más tarde, la sátira se extendería a los maestros, las autoridades universitarias y a la vida pública. Con la ayuda del juglar, esta nueva forma teatral se haría popular, para posteriormente alcanzar su máxima expresión en manos de grandes autores como Lope y Quevedo. Surgieron los *juegos de escarnio* como contraposición al rígido teatro religioso medieval, atendiendo a la necesidad de reír, de la burla como reto a lo establecido y como falta de respeto a la autoridad.

El teatro evolucionó. Revolucionó la conciencia pública cuando, en manos de los estudiantes, dejó de ser únicamente ejemplo moralizante y doctrinario. Abrió el camino para que el teatro fuera descubierto como fiesta cultural, con efectos de coherencia social y de crítica política. Condiciones que son indispensables en la creación de un auténtico teatro universitario. Con esto también apareció en escena un nuevo tipo de actor: el actor estudiantil universitario.²¹

Las formas teatrales de la España medieval y su objetivo didáctico-religioso fueron trasplantados a América con la conquista. En las representaciones teatrales organizadas por

²⁰ QUIÑONES MELGOZA, José, en: *Teatro escolar jesuita del siglo XVII*. México, CNCA, 1992, p. 15.

²¹ AZAR, Héctor: *Funciones...*, op. cit., p. 349.

los jesuitas en sus colegios podemos encontrar las raíces del teatro universitario en estas tierras.

Los primeros jesuitas llegaron a la Nueva España en 1570, sin embargo, su influencia se advierte antes de esta fecha. La Compañía de Jesús llegó con el propósito de fundar colegios de enseñanza para los jóvenes españoles, criollos y mestizos. Desde el establecimiento de sus primeros colegios -el primero de ellos, el de San Pedro y San Pablo, fundado en 1574- el teatro no sólo estuvo presente sino que fue un factor fundamental para la consolidación de la Compañía en la Colonia. Se organizaban representaciones al principio y al final de los ciclos escolares y en las festividades importantes.

Los jesuitas habían tomado la idea de hacer teatro de las Universidades europeas, que solían hacer mascaradas -desfiles en que los estudiantes usando máscaras ridiculizaban tanto a las personas como a la vida universitaria y pública- y los ya mencionados *juegos de escarnio*. Los jesuitas hicieron de las representaciones teatrales una tradición en sus colegios europeos y posteriormente en los americanos. En la Nueva España conformaron un ambicioso plan educativo, en el que el teatro era parte importante.

El teatro jesuita, más que seguir la tradición medieval, siguió la grecolatina a través de la influencia del teatro renacentista italiano; teatro humanista representado la mayoría de las veces en latín. Su teatro escolar, a pesar de mantener su carácter religioso, no estaba principalmente dedicado a la población indígena sino a un público “culto” y con poder económico o político. Ante un público “escogido”, los estudiantes mostraban el aprendizaje adquirido con las enseñanzas jesuitas. Con el tiempo las representaciones, de ser un proyecto escolar, se convirtieron en un verdadero espectáculo público. Por sus formas y sus objetivos, posiblemente fueron estas manifestaciones una primera expresión de teatro universitario en lo que ahora es México.

La Universidad Nacional Autónoma de México tiene su origen en la Real Universidad de México -hija de la de Salamanca-, fundada en 1551 por Cédula Real de Carlos V, a petición de Fray Juan de Zumárraga. En 1553 abrió sus puertas para los naturales y para los hijos de españoles. En 1595, al ser reconocida por el Papa, obtuvo la calidad de Universidad

Real y Pontificia. Fue la primera Universidad de América junto con la de Perú, sin embargo, la mexicana fue la única seglar y pública desde sus inicios. Durante la Colonia, la Universidad se convirtió en un centro educativo de suma importancia; a ella acudieron hombres que serían claves para la vida política y cultural de la Nueva España. Más tarde sufrió muchos años de inestabilidad, con frecuentes clausuras y reaperturas.

La etapa moderna de nuestra Universidad se inicia en 1910, en que se inaugura la Universidad Nacional promovida por el Ministro de Instrucción, Justo Sierra. Él proponía la Universidad "*oficial, de estado, laica, libre y dotada de ciertos atributos de autonomía, tales como independencia jurídica y académica*".

Más adelante, con José Vasconcelos a la cabeza, la Universidad alcanzó su consolidación. El último paso para esto fue la autonomía otorgada por el Presidente Emilio Portes Gil en 1929.

El estudio de las letras y la filosofía se practicó desde los inicios de la Universidad Real y Pontificia: El antecedente directo de la Facultad de Filosofía y Letras fue la Escuela de Altos Estudios, instituida por Porfirio Díaz en 1910; una de las tres secciones con las que contaba se convirtió en 1924 en la Facultad de Filosofía y Letras.

Existen pocos datos acerca de los primeros pasos del teatro en la Universidad. En 1868 se registra la primera función teatral, llevada a cabo en el Colegio de San Ildefonso, que era en aquel tiempo sede de la Preparatoria Nacional. En 1873 el periódico *El Monitor Republicano* dio la noticia de unas escenificaciones en el salón *El Generalito* del mismo Colegio de San Ildefonso; todas ellas con estudiantes. En los años posteriores continuó la actividad teatral pero con gran irregularidad, principalmente en la época de la Revolución, en que el teatro mexicano sufre una gran crisis.²²

Es hasta la tercera década del siglo que la escena mexicana y universitaria viven un resurgimiento. A partir de entonces, el nombre y el trabajo de brillantes universitarios han quedado inscritos como parte medular en el desarrollo del teatro mexicano.

²² *Guía Universitaria*, México, UNAM, 1993. *passim*.

El año de 1936 fue importante para el teatro universitario. Por un lado, Rodolfo Usigli regresó de la Universidad de Yale, donde había realizado estudios sobre composición dramática. Los conocimientos adquiridos -nuevos en México-, los difundió entre sus alumnos de la UNAM; primero, en un curso de Técnica Teatral que le encomendó el Lic. Salvador Azuela (jefe del Departamento de Acción Social), y luego en la Carrera Profesional de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. En la misma Facultad, los maestros Fernando Wagner y Enrique Ruelas cumplían una importante labor como impulsores de la actividad teatral. Por otro lado, ese mismo año, y también a petición del Lic. Salvador Azuela, Julio Bracho conformó el grupo *Teatro de la Universidad*. Se dieron así los primeros pasos para encauzar el teatro universitario.

Julio Bracho se constituyó como un pionero del teatro universitario y como un elemento decisivo en el desarrollo del teatro moderno en México. Siendo un estudioso de importantes teóricos europeos (Meyerhold, Appia, Reinhardt, Coppeau) y poseedor de una gran intuición escénica, Bracho sembró el teatro mexicano de conceptos renovadores. Fue fundador del Teatro Orientación y del grupo Escolares del Teatro, en donde trabajaba con actores aficionados y practicó un teatro realmente experimental, incluyendo interesantes propuestas como la integración de la pintura a la escena. Creó también el grupo Los Trabajadores del Teatro con los miembros de los talleres de teatro de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, también instituidos por él.

Cuando el Departamento de Acción Social de la UNAM le encargó a Julio Bracho formar un grupo de teatro, él diseñó todo un proyecto. Lo primero era formar el grupo Teatro de la Universidad -conformado en su mayoría por estudiantes- que realizaría una primera temporada en el Palacio de Bellas Artes. El propósito era:

...llevar a la atención del espectador mexicano formas grandiosas del teatro clásico, contribuyendo así a afinar la cultura teatral con la visión directa; en segundo lugar, ofrece campo y posibilidad a elementos creadores, jóvenes y valiosos, para que experimenten, estudien, se desenvuelvan; por último, vierte el producto de sus meditaciones y tareas

sobre la masa del pueblo mexicano, que en forma de público, lo recibe y aprovecha.²³

Después se darían funciones de estas mismas obras en teatros al aire libre para, posteriormente, presentarlas en escuelas y en una gira por el interior de la República. El plan también contemplaba la construcción de un teatro propio para la Universidad y la creación de una escuela de artes escénicas.

La primera parte del programa se cumplió con la presentación, después de un año de ensayos, de una temporada en Bellas Artes: *Las Troyanas* de Eurípides, en traducción escénica de Bracho; *Los Caballeros* de Aristófanes; *Los Caciques* de Mariano Azuela, teatralizada por el propio autor. La obra con la que tenía planeado cerrar la temporada era *El tercer Orestes* del propio Julio Bracho, pero no alcanzó a representarse. El resto del proyecto, incluido el programa para llevar a escena obras de Ben Jonson, Cervantes, Lope de Rueda, Fernando de Rojas y Carlo Goldoni no se llevó a cabo por “problemas económicos” y principalmente por la salida del Rector Luis Chico Goerne, de quien el proyecto recibía mucho apoyo.

La vida del grupo Teatro de la Universidad, aunque breve, representó un esfuerzo inteligente y coherente por darle rostro y dirección al teatro universitario. En torno a él se reunieron destacados artistas que trabajaron junto con los estudiantes: los escenógrafos Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledezma, Carlos González, Jesús Guerrero Galván, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Julio Prieto y Antonio Ruiz; los músicos Luis Sandi y Silvestre Revueltas con la colaboración de la *Sinfónica* y los *Coros* de la Universidad. El grupo de actores lo encabezaba Isabela Corona, que ya era actriz profesional y apoyaba la formación de los jóvenes: Elena Garro, Carmen Madrigal, Margarita Michelena, Carmen Paz, Mimi Vechelani, Esperanza Velázquez, Tomás Perrín, Carlos Riquelme, Rodolfo Landa, Vicente de la Barrera, Oscar Camarena, Francisco García Luna, Rafael Islas, Miguel Montemayor, Neri Ornelas, Enrique Romero, Agustín Saavedra, Juan Manuel Salcedo, Román Solano y Alfonso de la Vega.

²³ “El Teatro de la Universidad”, *Escénica*, México, UNAM, nva. época, vol. I, num. 2, junio, 1989, p. 108.

Julio Bracho y su grupo trabajaron en una época en que en el panorama universitario ni siquiera aparecía el teatro como parte de un proyecto cultural. A pesar de que fueron celebrados por el público y la crítica, se enfrentaron a la indiferencia del medio y de las autoridades. Desgraciadamente este esfuerzo no tuvo continuidad, sin embargo, sembró una semilla que floreció años después.

Revisaremos ahora la otra rama del teatro universitario: el teatro preparatoriano. En 1867 el Presidente de la República, Benito Juárez, expide la Ley Orgánica de la Instrucción Pública del Distrito Federal y, al año siguiente, se instala la Escuela Nacional Preparatoria en el edificio de San Ildefonso, bajo la dirección del Dr. Gabino Barreda y el lema *Amor, orden y progreso*. Aunque las noticias de representaciones teatrales llevadas a cabo en los primeros años de la Preparatoria son escasas, la inquietud por el teatro existió desde el principio. Se sabe de escenificaciones en la sala *El Generalito* en los festejos por el cumpleaños del director. Se sabe también de la celebración de la Fiesta Estudiantil de la Preparatoria, en la que hubo varias representaciones de distintas obras. Sin embargo, la actividad teatral fue esporádica durante mucho tiempo.

Ya casi en los años cuarentas, en el curso que impartió Rodolfo Usigli sobre técnica teatral en la entonces Hemeroteca Nacional, participaron también estudiantes preparatorianos. Algunos jóvenes que tomaron el curso, después formaron parte del grupo Teatro de la Universidad.

La labor didáctica de los maestros Enrique Ruelas y Fernando Wagner fue definitiva para la conformación del teatro como actividad importante en la vida de la Preparatoria. Después, ellos mismos serían los creadores de la carrera de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. Como resultado de los talleres impartidos por ellos, se presentaron en Bellas Artes, en 1942, *A ninguna de las tres* de Fernando Calderón y, al año siguiente, *Contigo, pan y cebolla* de Eduardo de Gorostiza.

Fue en el plantel n° 2 donde se introdujo el teatro como materia del área de Actividades Estéticas, dándole así a su práctica la necesaria continuidad. Esta iniciativa del Mtro. Raúl Pous Ortiz tuvo eco en otros planteles. Así, las actividades teatrales se empezaron a realizar

con más regularidad. A la manera de los orígenes del teatro universitario, se organizaban representaciones cuando concluían los cursos, para recibir o despedir a una generación y en las ocasiones especiales. La mayoría de las funciones se daban en el Anfiteatro Simón Bolívar y, algunas veces, en Bellas Artes. Los propios estudiantes dirigidos por sus maestros hacían la escenografía y el vestuario y organizaban la representación.

En las temporadas de teatro estudiantil en 1954 y 1955 en el Auditorio Posada del Sol, coordinadas por Héctor Mendoza, participaron los grupos de la Preparatoria n° 1 dirigido por la Mtra. Ernestina Perea y de la Preparatoria n° 2 bajo la dirección del Mtro. José Gómez Rogil, junto a grupos de las Facultades de Ciencias Políticas y Sociales, de Filosofía y Letras y de Jurisprudencia. Paralelamente se estaban iniciando las actividades del grupo Teatro en Coapa en el plantel n° 5.

El teatro preparatoriano, desde sus inicios, se desarrolló contando con muy pocos recursos y con locales poco apropiados para sus representaciones. De tal manera, ha requerido un gran entusiasmo e imaginación de parte de quienes lo han promovido y de quienes han participado en él.

Los grupos de los distintos planteles circularon por diversos teatros presentando sus trabajos: Teatro de los Electricistas, un salón del edificio de Recursos Hidráulicos, Teatro Jardín, Teatro Moderno (que arrendó la Dirección General de Enseñanza Preparatoria), La Capilla (de Salvador Novo), el Anfiteatro Simón Bolívar, la Sala Moliere y el Teatro del Caballito que, mientras perteneció a la Universidad, también estuvo abierto a los grupos preparatorianos. Patios, jardines, salones y plazas también fueron espacio teatral para los estudiantes.

En 1956 se incluyó en el nuevo plan de estudios, promovido por el Lic. Raúl Pous Ortiz, Director General de Enseñanza Preparatoria, al teatro como una de las Actividades Estéticas que los estudiantes deberían practicar. Y se nombró al Mtro. Enrique Ruelas Coordinador de Actividades Teatrales y, más adelante, Jefe del Departamento de Actividades Estéticas.

En 1958 el teatro estudiantil preparatoriano, representado por el grupo Teatro en Coapa, recibió el Premio Xavier Villaurrutia otorgado por la Agrupación de Críticos de Teatro al mejor grupo de teatro experimental, por la puesta en escena de *Picaresca*. En 1961 se le otorga el mismo premio por *El Periquillo Sarniento*, ambas obras dirigidas por el Mtro. Héctor Azar. En 1967 el premio fue para el grupo del plantel n° 2, dirigido por el Mtro. Gonzalo Correa, por la obra *La casa de té de la luna de agosto*. Los grupos empezaron a multiplicarse en los distintos planteles, creando la necesidad de una mejor estructura y mayor preparación de parte de sus organizadores. Se fueron construyendo también locales más apropiados para darles cabida a las inquietudes de los estudiantes.

Ernestina Perea, Armando Villareal, Eduardo García Máñez, Eduardo Mc Gregor, Felipe de la Lama, Gonzalo Correa, Ignacio Merino, Irma Fuentes, Jaime Casillas, Jesús Sotelo Inclán, Ludwik Margules, Marisa Magallón, Mercedes Navarro, Olga Harmony, Rafael Estrada, Rodolfo Tellezgirón, Virgilio Leos, Pablo Salinas, Nancy Cárdenas, Rosa Furman, Juan Felipe Preciado, Edna Necoechea, Anya Herrera, Felipe Reyes Palacios, Josefina Brun, Zatlida González, Margarita Mondragón, Francisco Arellano, Javier Zavaleta, Héctor Téllez, Marcela Ruíz Lugo, Eloísa Gottdiener, Guillermo Hagg, Luz María Nájera, junto con los maestros ya mencionados: Fernando Wagner, Enrique Ruelas, José Gómez Rogil y Héctor Azar, son algunos de los maestros-directores que fueron conformando, desde sus inicios, el teatro estudiantil preparatoriano en su tarea de introducir el teatro como un elemento didáctico en la vida y en la formación de los adolescentes.

Una vez terminada la temporada del grupo Teatro de la Universidad e interrumpidos los esfuerzos de Julio Bracho, el teatro universitario cayó en una inmovilidad que se prolongaría hasta el principio de los años cincuentas. Sin embargo, en este periodo nace la Carrera Profesional de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras con el impulso de los maestros Fernando Wagner y Enrique Ruelas. El propósito era la formación de profesionales del teatro en el campo de la dirección y la dramaturgia.

En 1952 Carlos Solórzano, a su regreso de Francia, funda Teatro Universitario. El proyecto de Horacio Labastida, entonces Director de Difusión Cultural, consistía en crear una

institución de teatro profesional en la UNAM. Buscaba difundir las principales obras del teatro mundial entre los estudiantes universitarios y el público en general. Teatro Universitario estaba patrocinado por la UNAM y subvencionado por un patronato conformado por personalidades distinguidas del mundo de la cultura. Aunque eventualmente fueron invitados algunos estudiantes para participar en las puestas en escena del grupo, los actores, en su mayoría, eran profesionales y no necesariamente universitarios. El Dr. Carlos Solórzano habla sobre Teatro Universitario:

El Teatro Universitario pretendió, desde el principio, que quienes hacían el espectáculo fueran todos elementos conocedores de su oficio, profesionales capaces de representar una obra en lengua castellana con la misma calidad que otras que se pueden ver en capitales ajenas a nuestro idioma (...) en vez de contar con un personal fijo, se buscaba al más indicado para desempeñar una obra. Se daba así oportunidad a varios directores de escena, escenógrafos y actores de participar en espectáculos de calidad.²⁴

No se trataba, pues, de una compañía estable. Las obras a representar eran escogidas bajo el criterio de dar a conocer al público las obras más representativas del teatro clásico, contemporáneo y de vanguardia. Se llevaron a escena autores que eran poco conocidos en el país, como Albert Camus, Eugene Ionesco, León Felipe y Michel de Ghelderode. El primer producto fue *Que no quemem a la dama* de Christopher Fry, dirigida por Fernando Wagner, con la traducción de León Felipe. Se presentó en el Anfiteatro Simón Bolívar.

Trabajaron en esta empresa actores como Ofelia Guilmáin, Carmen Montejo, Maricruz Olivier, Jaqueline Andere, Augusto Benedico y Antonio Passy; los directores Gilles Chancrin, Fernando Wagner, Luisa y Charles Rooner, Alexandro Jodorowski, Francisco Petrone y los escenógrafos Rafael Coronel, Miguel Covarrubias, Miguel Prieto y Leonora Carrington, entre otros. La institución se mantuvo durante diez años mediante temporadas periódicas en la Sala del Ródano de la Comisión Federal de Electricidad y en el teatro del Seguro Social ubicado en el Paseo de la Reforma.

²⁴ SOLÓRZANO, Carlos: *Testimonios teatrales de México*, México, UNAM, 1973, p. 13.

Capítulo II

II.1 Teatro en Coapa

II.2 Poesía en Voz Alta

**II.3 Primeras Temporadas de Teatro
Estudiantil**

Teatro en Coapa

Yo estuve diez años en Coapa, siempre eran muchachos diferentes, todos tenían la misma cara, pero se llamaban distinto y ya llamarse distinto, ya pensaban y sentían diferente.

Yo puedo decir que he estudiado en mis materias de sociología lo que es la democracia, tengo una vaga idea - me fascina Fuenteovejuna como un impulso democrático de creación-, pero la única ocasión que yo tuve el privilegio supremo de rozarme con lo que es la democracia fue con Teatro en Coapa. Con un grupo de adolescentes en donde todos nos sentíamos necesarios pero ninguno indispensable. Y era una cohesión, una coherencia que producía el espíritu de fiesta. La única parte en donde yo, en mi larga vida ya, conocí, tuve un espejismo de la democracia fue en un grupo de muchachos de 16 a 21 años que depositaban en ti toda su espontaneidad, toda su voluntad de querer, toda su memoria, toda su materia humana y eso es un terrible compromiso.

Yo partía de una afirmación que es real: no hay nada que más le gratifique a la gente que ver a un muchacho de esa edad, cuando es víctima de un torrente emocional que le provoca tanta inestabilidad, parado sobre el escenario diciendo, como puede, un romance castellano. Dicen: no le entendí nada, pero ¡qué lindo se veía!

Héctor Azar

Todo inició en 1954, cuando el Director de la Preparatoria nº 5, Rafael Lara Navarro, le propuso a un joven maestro de literatura, Héctor Azar, que formara un grupo de teatro con sus alumnos:

Quando viene la creación de una nueva Preparatoria -cuenta el Mtro. Azar-, ya era yo maestro de literatura. Ayudaba a resolver los problemas de carácter familiar que tenían los muchachos; también me llamaban para tratar ciertos problemas de adicciones, en el momento en que empezaba el sacudimiento por drogas a las juventudes. Se preparaba el 68, con toda esa distancia.

La escuela de Coapa, la Prepa 5, se construyó en donde estaban unos estudios cinematográficos que habían quebrado; entonces el Presidente de la República se los dio a la Universidad. Le dijo al Rector Nabor Carrillo: *a ver qué hace usted con esos estudios cinematográficos destechados y cayéndose*. Pues una Preparatoria para iniciar la descentralización. La 5 en Coapa, la 6 por Coyoacán, la 7 por Tacuba, en fin, comenzar a sacar a toda la raza del centro de la ciudad. 1954, ya habíamos inaugurado Ciudad Universitaria. Entonces llega una vez el Director de la Prepa y me dice: *¿porqué no formas un grupo de teatro?*; digo: *¿teatro?*, pero si yo no sé nada de teatro; *tampoco sabes nada de literatura y tienes mucho éxito*. Bueno, pues total. Y entonces, puse un letrero en un pizarrón: *QUEREMOS FORMAR UN GRUPO DE TEATRO EN ESTA ESCUELA*, que se inscribieran en un salón que había improvisado arriba. Se veía un paisaje maravilloso de Xochimilco. Luego se quejaban de que olía mucho a estiércol, y les decía yo: *es como en Virgilio, en la Arcadia a eso olían los pastores*. Entonces que se inscriben alrededor de ciento veinte, y yo que me trepo de la lámpara. Ya desde entonces sabía que el teatro de masas era muy fácil que degenerara en masacote teatral. En fin, empezamos una experiencia sensacional

Se iniciaba así una aventura en la que participaron maestros y alumnos de la Preparatoria, aprendiendo juntos a hacer teatro y descubriéndolo como una actividad formativa.

Empezaron a trabajar con la primera finalidad de utilizar el teatro como un recurso didáctico. Por medio de él, los estudiantes preparatorianos podrían entender mejor la literatura, viviéndola y disfrutándola a través de escenificaciones de obras que, de otra manera, no conocerían. Así llegaron a la primera función de Teatro en Coapa un 12 de octubre de 1955. Se llevó a cabo en los jardines de la propia escuela, en la ex-hacienda de San

Antonio, en Coapa. Roberto Oropeza, que era en aquella época un joven maestro de la Preparatoria, recuerda así su experiencia en los primeros pasos de Teatro en Coapa:

Cuarenta años se nos escapan pronto. Antes de que nuestros actuales alumnos de Coapa estuviesen siquiera en el suspiro del amor, nosotros invadimos las tierras de la Hacienda y aposentamos en medio de las ruinas. Allí en los mismos sitios que ahora ocupan las instalaciones de la Prepa 5, el abandono habitaba los cascarrones de lo que fueran estudios cinematográficos. La visionaria tenacidad del maestro Don Raúl Pous Ortiz y la concesión del Presidente don Adolfo Ruiz Cortines, nos dieron entrada a los espacios que, desde 1955, fueron la Prepa 5. En medio de alfalfa y milpas, se plantó la semilla nueva del esfuerzo y, para el mes de mayo, la escuela ya estaba en plena actividad y, para el 12 de octubre, el encuentro de dos mundos tuvo fecha bajo los reflectores de Teatro en Coapa.

Héctor Azar y yo nos conocimos en el antiguo edificio de Mascarones, cuando la Facultad de Filosofía y Letras disfrutaba el inmueble y nosotros la cafetería; con todo, nos tratamos hasta que una parte de nuestra preparatoria 5, embrionariamente partida en dos locales, empezó a gestarse en ese mismo barrio de San Rafael. Maestros principiantes, sin ponernos de acuerdo, los dos pensamos ampliar la actividad docente de la literatura con la actividad teatral: reuni a mis alumnos y fundé tomando paradigma en las modas escolares de la enseñanza secundaria, un club de teatro. Luego de tres o cuatro reuniones, me enteré del esfuerzo análogo que, semanas antes que yo, había emprendido Héctor Azar. Fuimos de curiosos -y de incógnitos- a ver el trabajo del otro grupo y ya no salimos de allí. Esto sucedió en 1954. Al año siguiente, la Prepa 5 emigró de la ciudad y se fue al campo. Coapa quedaba lejísimos. Los tranvías con góndola de Xochimilco nos dejaban en despoblado, a un kilómetro del sitio en que germinó la Escuela.

Quizá con una quincena de interrupción lógica por el traslado, con naturales improvisaciones y dificultades, continuamos el trabajo. Las moscas y las vacas fueron verdad que el tiempo transformó en leyenda; pero el Teatro en Coapa, bajo la férula de Héctor Azar, continuó con el aprendizaje colectivo de maestros y alumnos unidos por el arte; y ante el mágico conjuro del esfuerzo, el cuento cobró vida y la palabra afirmó sus eslabones sobre los pechos de todos los presentes en aquella inolvidable noche del 12 de octubre de 1955. Fue una realidad la primera función teatral en la nacida Escuela Preparatoria n° 5.²⁵

²⁵ OROPEZA, Roberto. *De Teatro en Coapa...*, en: *Revista Prisma*, México, 1996, p.p. 6. 7.

Aquella primera representación se conformó de tres jornadas:

- 1ª *La pérdida de España*, grupo de romances históricos de autores anónimos contados por un juglar.
- 2ª *La cueva de Salamanca*, entremés de Don Miguel de Cervantes.
- 3ª *Doña Endrina*, joya lírico-satírica del Arcipreste de Hita.²⁶

El Mtro. Héctor Azar recuerda:

Lo primero que se me ocurrió poner fue *Doña Endrina* del Arcipreste de Hita. Empecé a tomar trozos de la literatura y a pensar: si todos estos van a ser actores, la patria me lo va a reclamar y, sobre todo, sus padres. Todavía seguía siendo un estigma dedicarse al teatro, todavía en la actualidad. El caso es que de esos ciento y pico llegaron unos sesenta y tantos a una memorabilísima función en los matorrales de Coapa, el 12 de octubre de 1955. Las butacas eran las bancas donde tomaban clase los muchachos; los escenarios eran las plataformas donde nos parábamos los maestros a dar clase. Los muebles, unos eran de la maestra Turres, otros eran de la pobre casa de ustedes, otros eran de Roberto Oropeza. Los actores eran algunos maestros y otros, la mayor parte, los alumnos. Fue una cosa inolvidable.

La *Gaceta de la Universidad* hizo referencia a aquella primera función: “*Los jóvenes de la Preparatoria 5 de la UNAM, vieron premiados sus esfuerzos por la presencia de numerosos espectadores, que asistieron a la representación de tres obras clásicas del teatro español en la ex-hacienda de los matorrales de Coapa*”²⁷. La escenificación se llevó a cabo al aire libre, en plataformas distribuidas entre los matorrales, en donde más tarde se construiría la Biblioteca de la escuela. Un grupo de más de sesenta estudiantes y maestros preparatorianos tomaron parte en este “*sueño de creación escénica*”, como lo llamó su director.

La falta de presupuesto no fue un impedimento. Los programas de mano los proporcionó José Luis Martínez; las luces las prestó Mauricio Magdaleno, que trabajaba en el DDF; los muebles los prestó Lili Turres; el vestuario lo diseñó Raxim y lo realizaron los propios alumnos con telas baratas. El público se sentó en las bancas escolares y parte de los gastos de

²⁶ *Gaceta de la Universidad*, México, UNAM, vol. II, Num. 41, núm. 60, octubre, 1955, p. 2.

²⁷ *Teatro en Coapa*, en *Gaceta de la Universidad*, México, UNAM, vol. II, Num. 44, núm. 63, octubre, 1956, p. 5.

producción se cubrieron gracias a la venta de un pequeño libro compuesto con poemas escritos por tres estudiantes: *Tres poetas en Coapa*.

Continúa el Mtro. Roberto Oropeza:

Entre matorrales bebidos de lluvia y amenazados de muerte por las heladas de octubre, protegidos por nuestro deseo que seguramente les infundió calor, se implantaron pequeñas tarimas: eran tres foros raptados de las aulas. Dos torres armadas con tiras de madera sostenían los reflectores; y dos tribunas de aluminio prestadas por Acción Social del DDF, sirvieron para acomodar al público: los de casa, familiares y amigos, periodistas curiosos e incrédulos, algunos campesinos, niños harapientos y asombrados que antes de aquello -y quizá después- nada supieron del teatro, pero entonces fueron asiduos y multiplicadores; los quejosos empingorotados que mapa en mano se perdían.... Lo insólito fue que Héctor Azar acudía a las dependencias oficiales para solicitar ayuda, pero sin signo de pesos como en la actualidad se entiende, sino utensilios: los reflectores, las tribunas de aluminio que se ocupaban en los desfiles y todo en préstamo, nada en efectivo.

Y cuando todo estuvo listo, cuando los ojos tiernos de nuestros niños indígenas de Coapa -como brotados del alfalfar- se almenbraban de asombro ante lo que era para ellos deslumbrante e increíble, la voz de Héctor se escuchó por el micrófono. No se dirigía al público, sino a quienes estábamos en la sombra, a la espera del instante inicial. Pausadamente, firme, aparentemente tranquilo, aunque no para quienes lo conocimos y aprendimos en él a escuchar el matiz emocional de su voz: *Muchachos, hemos llegado al final de una etapa en nuestro trabajo y estamos ante el momento de iniciar otra. Conozco el intenso esfuerzo de cada uno de ustedes, alumnos y maestros, para llegar al punto inicial que estamos viviendo, pero la gente que ha venido a vernos, lo ignora. Vamos a mostrar ahora el resultado. Ante todo mi personal gratitud y mi afecto para ustedes y... ¡Buena suerte!*

Con un fondo de flautas y atabales bajo la batuta de Mariano Ballisté, la voz modulada de Sigfrido Paz Paredes entró bajo el reflector a la mitad de un corrillo de luminosos colores, para desenredar la serpentina del mester de juglaría: *En Castilla hay un castillo / peredes de plata fina...*²⁸

²⁸ OROPEZA, Roberto: art. cit., p. 7.

Después de aquella exitosa primera función, Teatro en Coapa produjo nueve programas de representaciones en los siguientes nueve años. Escogieron para su repertorio adaptaciones de obras clásicas y mexicanas.

En la 2ª función, ya en 1956, se presentaron: *Églogas* de Virgilio, *El viento* de León Felipe, *Pedro Talonario*, auto sacramental de Antonio Mirademéscua y un villancico de Sor Juana Inés de la Cruz. Las representaciones se iniciaron nuevamente en los matorrales de la escuela para, posteriormente, hacer un recorrido por diversos escenarios: la Penitenciaría del Distrito Federal, el claustro del convento de Xochimilco, Santiago Momoxpan y la portería del convento de San Francisco, en Atlixco, Puebla, donde clausuraron la temporada.

A pesar de la relativa lejanía del local, el público asistente fue muy numeroso y constante y los actores recibieron el inestimable premio de un aplauso bastante sonoro.

(...) Las representaciones al aire libre, de larga tradición en México, han tomado actualmente un impulso muy saludable y cada vez atraen un público mayor.

Entre los numerosos brotes de teatro estudiantil que en forma tan saludable se han gestado en la Universidad durante la última época, destaca el grupo de estos esforzados actores preparatorianos que, con su trabajo, han logrado atraer no sólo la atención universitaria, sino la atención popular que suele dar la mayor nobleza de la actividad escénica.²⁹

La 3ª función estuvo compuesta por *El gran teatro de México*, épica y lírica de los siglos XVI y XVII, y por *Los cuatro Doctores de la Iglesia*, coloquio de Fernán González de Eslava. Se estrenó en la Plazuela de la Soledad en Atlixco y después se presentó en el Anfiteatro Simón Bolívar, entre otros lugares.

La 4ª función teatral consistió en la presentación de *Picaresca*, un collage de trozos de novelas picarescas. La obra tuvo su temporada en la Sala Molière. Este espectáculo dio lugar a que la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro creara el Premio Xavier Villaurrutia, que galardonaría a los mejores grupos de teatro experimental. Teatro en Coapa recibió dicho premio por primera vez ese año, 1958.

²⁹ *Clausura su temporada Teatro en Coapa*, en: *Gaceta de la Universidad*, publ. cit., octubre, 1956, p. 5.

La 5ª función, que se presentó ya en el Teatro del Caballito, se compuso de la reposición de *Doña Endrina* y de la obra de autor anónimo, *La venganza del compadre*.

Para la 6ª función, presentada tanto en el Teatro del Caballito como en el Teatro de la Capilla, en Coyoacán, se montaron *Ensalada de pollos* de José T. Cuellar y *Diálogos del Pensador* de Fernández de Lizardi.

La 7ª función, en 1961, fue muy importante, ya que con la puesta en escena de *El Periquillo Sarniento*, novela de Fernández de Lizardi adaptada y dirigida por Héctor Azar, Teatro en Coapa obtuvo por segunda ocasión el Premio Xavier Villaurrutia. El trabajo llamó fuertemente la atención del medio teatral y de la crítica especializada:

Teatro en Coapa ha tenido un hallazgo dramático como hace mucho tiempo no veíamos en el teatro... Con esta representación, muchos chicos se acercarán a la novela famosa de Fernández de Lizardi y paladearán sus aciertos costumbristas. ¡Qué bueno es que ocurran estas cosas!

(Fausto Castillo, *México en la Cultura*)

Los elementos vivos con que cuenta son estudiantes de la Preparatoria número 5, sin experiencia, pero ésta la suplen con amor, con entusiasmo, con sinceridad, por lo que resultó una puesta en escena novedosa a más de creativa y sincera.

(Mara Reyes, *Diorama de la Cultura*)

El mérito de la versión consiste principalmente en haber añadido vitalidad y ligereza al colorido de la obra, manteniendo su espíritu ingenuo y malicioso a la vez y su tendencia moralizadora, y acentuando además su carácter profundamente mexicano... La sabrosura del lenguaje imprime especial relieve a los hechos. Conviene tener además en cuenta el vestuario, las sugerencias escenográficas y la música, delicioso todo ello... Es una interpretación encantadora, porque la ingenuidad que la preside no es calculada sino natural.

(Juan Tomás, *Esto*)

Con esta obra, Héctor Azar llega al séptimo grado consecutivo de temporadas de Teatro en Coapa... trabaja con muchachos de esa Preparatoria; y después de haberse ejercitado en armar representaciones con textos mexicanos surtidos -poemas, diálogos, ahora la emprendió con el Pensador Mexicano, y dueño ya de una excelente técnica, logró conjurar el pesado novelón en una serie de breves y graciosos cuadros

ligados por perfecta continuidad, picturizados con talento y ensayados hasta la perfección con un grupo numerosísimo de simpáticos chicos y chicas a quienes ha vestido preciosamente. Tuve el gusto de presenciar sus últimos ensayos, y de ir al estreno y he vuelto después, pues no me canso de admirar, ese tierno trabajo. A cuanta gente me encuentro, le recomiendo que se dé el gusto de ver *El Periquillo*.
(Salvador Novo, *Revista Hoy*)

En 1962 llevaron a escena *La Paz* de Aristófanes y, al año siguiente, *Esquemas*, espectáculo formado por tres entremeses de Lope de Vega. Finalmente, en 1964 realizaron una Función por el X Aniversario.

La falta de un teatro para presentarse nunca fue un obstáculo, más aún, los impulsó a buscar nuevas opciones y a encontrar experiencias más enriquecedoras. Después de las primeras representaciones, que se llevaron a cabo en la propia escuela, salieron de ella para presentarse en otros espacios de la ciudad y de provincia. Plazas, escuelas, penitenciarias, poblaciones rurales, claustros, fueron escenarios de Teatro en Coapa. De esta forma hicieron trascender su trabajo de los muros preparatorianos y descubrieron el teatro como un efectivo medio de comunicación, no sólo con sus compañeros sino con los distintos públicos ante los que actuaron.

A los recorridos que hacían fuera de la ciudad para presentar sus obras, con frecuencia iba también un grupo de estudiantes que los acompañaba y algún especialista del lugar que les iba explicando los puntos más importantes del recorrido, aprovechando así la experiencia para objetivos didácticos.

El hecho de salir a buscar diferentes espacios escénicos y de compartir su trabajo con distintos tipos de espectadores, a manera de teatro trashumante, fue uno de los aspectos más importantes de la experiencia de Teatro en Coapa. En un país donde difícilmente la gente entra a un teatro y en un momento en el que el público estaba muy alejado de los escenarios, era de suma importancia acercar el teatro a la comunidad, llevarlo a los espacios cotidianos del pueblo.

Los escenarios naturales son una escuela vigorosa para los que inician el ejercicio del arte dramático; en tales condiciones suele resultar más difícil establecer el límite sutil entre el escenario y el público, esa separación necesaria para la independencia del curso teatral. Donde el espectador y el actor comparten el mismo suelo y la misma luz.

(...) Tal vez, este hábito cinematográfico de trasladar la escena, sea una de las cosas que más aleccionadoras pueden ser para el teatro experimental que se promueve en México. El escenario inmóvil, la reiterada asistencia de un público siempre semejante, pueden representar a la larga una experiencia unilateral y limitada (una experiencia citadina en muchos casos) para todos los que participan.³⁰

La propuesta de Teatro en Coapa fue, sin duda, una respuesta a la falta de presupuesto y de locales, y a la apatía del público, que eternamente ha vivido el teatro de nuestro país; ejemplo que se debería tomar más en cuenta ante la realidad de las salas teatrales vacías y las plazas llenas de personas ávidas de encontrar algo. María Luisa *La China* Mendoza describe una de estas experiencias:

Hasta los azulejos brillaron más espejados aquel domingo en que se alborotó el aire atlixquense con el rebumbio de la banda pueblerina, encabezando muy oronda una fila de gritos y risas que hicieron salir a puertas, balcones y azoteas un montón de gente que, si no daba la impresión de asombro, sí dejaba escapar por los ojos el saludo para alguien ya fraternalmente conocido.

Por segunda vez un grupo de estudiantes de la Preparatoria número 5 viajaba desde la vieja ex-hacienda de Coapa hasta Atlixco para dar teatro bueno, todo a cambio del módico precio de la presencia.

Aquellos que vieron pasar la alegría cuando apenas acababan de sonar doce campanadas mañaneras y dominicales, dejaron comida a medio hacer para ir con toda calma provinciana al atrio de la plazuela de la Soledad.

Hasta un señor a quien peluqueaban muy quitado de la pena, asomóse a la puerta con todo y sabana al cuello. En la plazuela hubo de todo. Desde la dama serena que vive alejada de la gran capital pero quiere saber cómo se educan los muchachos de hoy haciendo teatro sin ser calificados de cómicos, hasta una gama hermosa de niños y más niños que se acomodó en el suelo, a primera fila, para ver el espectáculo que sus amigos les volvían a regalar.

³⁰ *Teatro en Coapa*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. IV, Num. 37, num. 161, septiembre, 1957, p. 1.

Inútil describir cómo se hizo el silencio aquella mañana cuando los tres violines y el clarinete empezaron a sonar desde un rincón...³¹

Aunque, como ya se mencionó, el primer propósito de hacer teatro con los adolescentes fue simplemente el de utilizarlo como un medio de aprendizaje de la literatura, a través del trabajo se fueron definiendo otros objetivos: la formación personal para el estudiante que lo practica y la información para el que asiste como público. Se convirtió en el principal objetivo el hecho de que durante la preparación de una práctica escénica, así como en la presentación de ésta frente al público, el estudiante pudiera romper sus inhibiciones, sus resistencias, realizar sus necesidades de expresión, desarrollar su creatividad, aprendiera a trabajar en grupo anteponiendo las necesidades colectivas a las individuales y que adquiriera una disciplina, entre otras cosas. Descubrieron el teatro en la Preparatoria, no para convertir a los alumnos en actores, sino para buscar cómo el teatro podía ayudar en su desarrollo personal, al mismo tiempo que informaba al público que asistía a las representaciones.

Desde sus orígenes, la presencia del teatro en Coapa estaba determinada por el sujeto-objeto de la realización teatral: el estudiante preparatoriano. Esa es la causa y la consecuencia final de la acción teatral en Coapa: un teatro estudiantil preparatoriano, un teatro que practique el muchacho que está en la preparatoria, el adolescente que es posibilidad y en muchas ocasiones víctima de su propio torrente emocional. Practicar el teatro para ver hasta dónde puede aprender a ser mejor persona de lo que ya es, o si no es tan buena persona, practicar el teatro para que se encarrile en el aprendizaje a ser buena persona, nunca a ser un buen actor. No, porque se traicionaría al teatro. Yo estoy profundamente convencido de que el teatro estudiantil no tiene ese propósito. Si además de practicarlo, el muchacho encuentra una vocación teatral, ah, eso ya es ganancia. Están en la prepa para estudiar leyes, arquitectura, periodismo, etc., aunque tienen también la necesidad interior -muchas veces no se sabe ni porqué- de practicar el teatro. Eso es lo que obliga a manejar las cosas con mucho cuidado y a no trasladar esquemas que corresponden a otros actores, por ejemplo, el sector comercial o el institucional o el profesional. No, este es un teatro eminentemente de búsqueda. Y lo que se busca es serle útil al muchacho. Es un teatro de valores del muchacho para adentro.³²

³¹ MENDOZA, María Luisa: *Teatro al pueblo*, en: *Gaceta Teatral Teatro en Coapa*, México, UNAM, num. 2, abril, 1958, p.p. 9, 10.

³² AZAR, Héctor: *Recuerdos de Teatro en Coapa*, en: *Escénica*, México, UNAM, num. 6, nva. época, julio-agosto, 1959, p.12.

Estos objetivos determinaron la mecánica de las clases y de las representaciones; de ahí se derivó una teoría y una metodología relativa al teatro con preparatorianos. Todo lo que se proponía iba encaminado a cumplir con dichos objetivos.

El montaje de las obras teatrales que trabajaban se estructuraba pensando en las características y conflictos de cada adolescente. Cada pieza se adaptaba para que fuera accesible para los muchachos y para el público; y de la misma manera, cada personaje se adecuaba a la personalidad y a las necesidades de los actores-estudiantes. Lejos de representar rígida y formalmente las obras clásicas, los adolescentes podían jugar con la obra y con su personaje; de esta forma se divertían y disfrutaban del teatro. Habla el Mtro. Héctor Azar:

Para nosotros era importante que alguien -se pareciera o no- saliera disfrazado, aquí si vale la pena decirlo, disfrazado de Don Quijote o de Sancho y viviera el diálogo, cualquier fragmento del Quijote; que los estudiantes vivieran la noticia literaria a través de un grupo de muchachos como ellos y la compartiera con toda la escuela.

El trabajo del director-maestro o maestro-director de teatro es hacer que el personaje llegue al muchacho, no como en el terreno profesional de gente adulta, hacer que el actor llegue al personaje.

Tenían un individuo enfrente que les decía: ustedes tienen intereses en todo, pues tengan también interés por la literatura, porque de algo ha de servir eso que ha estado permanentemente en la vida, en la conciencia y en la inconsciencia de la humanidad.

Y elegíamos básicamente a los autores clásicos, porque resulta que la fuente clásica es más pura, está menos contaminada. Y hacíamos versiones, paráfrasis, adaptaciones...³³

Un aspecto importante fue hacerles ver a los jóvenes la responsabilidad que implicaba hacer teatro. Por un lado, la responsabilidad frente al propio grupo -en el que se desterraba la idea de *estrella*-, y por otro, la responsabilidad de pararse frente al público a comunicar ideas, valores, conocimientos, sentimientos, etc.

Otra parte de la formación consistía en que todos los miembros del grupo participaran en cada una de las actividades concernientes a la puesta en escena; desde coser el vestuario, mover y manejar las luces y barrer el escenario, hasta actuar en él. Consideraban el teatro

³³ AZAR, Héctor. *ibid.* p. 14.

como una experiencia integral, en la que todos los participantes, independientemente de la actividad que desarrollaran dentro de la puesta en escena, tenían la misma importancia. Ellos mismos se encargaban también de la promoción de sus obras; frecuentemente hacían recorridos previos a las representaciones, con pancartas y tambores que invitaban a la obra.

A las funciones de Teatro en Coapa asistían -además de la comunidad preparatoriana- los familiares y amigos de los alumnos, agricultores, estableros y niños que vivían en las cercanías de la escuela; así como algunos intelectuales a los que les llamaba la atención el trabajo del grupo. El Padre Angel María Garibay, Juan José Arreola, Rosario Castellanos y Salvador Novo frecuentaban las funciones.

El acercamiento que tuvo Teatro en Coapa hacia el público llevando espectáculos a plazas y lugares públicos e inculcando el teatro entre los jóvenes, forma parte de una acción que inició la generación de los cincuentas, que consistió en volver a atraer al público a los teatros. Ante la llegada del cine a nuestro país, en los años cuarentas, el público había abandonado las salas teatrales.

Y así se inicia una acción muy importante que yo llamo la recaptura del público perdido, una acción hecha por unos muchachos que nunca habían sido llevados al teatro, que no sabían siquiera lo que era el teatro y que subían al escenario para romper la resistencia psicofísica de pararse frente a un grupo sin sentir un cocodrilo en la garganta.³⁴

En 1958 -su cuarto año de vida- Teatro en Coapa comenzó a publicar su *Gaceta Teatral*, editada por la Dirección General de Publicaciones de la UNAM. Esta gaceta fue el antecedente de lo que más adelante sería *La Cabra*, el periódico teatral universitario que salió a la luz en 1971. La idea de la *Gaceta Teatral de Teatro en Coapa* era difundir los distintos aspectos del arte teatral entre la comunidad preparatoriana, con la colaboración tanto de especialistas como de los mismos estudiantes. Así la anunciaba el texto editorial de su primer número:

³⁴ AZAR Héctor, *ibid.*, p.p. 13, 14.

No se trata de llenar huecos que a otros sectores les corresponde satisfacer, sino de aprovechar esta posibilidad en el planteamiento de los problemas que la expresión teatral contiene, al través de las opiniones más autorizadas en la materia.

Max Aub, Elena Poniatowska, M^a Luisa Mendoza, Alberto Dallal, José Gómez Rogil, Eduardo Lizalde, Margarita Mendoza López, Miguel León Portilla, Eduardo García Maynez, Oscar Zorrilla y Xavier Rojas fueron algunos de los colaboradores.

El trabajo de Teatro en Coapa atrajo la atención del medio teatral hacia el teatro preparatoriano, un área del teatro que a menudo es despreciada por no ser profesional. Demostraron que este tipo de teatro además de cumplir con su función formativa, podía ser de una elevada calidad artística.

Con frecuencia se ha querido oponer el trabajo de Teatro en Coapa con el de Poesía en Voz Alta; sin embargo, cada grupo se desarrolló en áreas muy distintas y con propósitos igualmente distintos. Las dos fueron manifestaciones de lo que el teatro universitario puede llegar a ser cuando hay coherencia, inteligencia y creatividad.

Muchos fueron los adolescentes que descubrieron el teatro a través de Teatro en Coapa y, para muchos de ellos, el teatro se convirtió en una forma de vida. Fernando Delié, actor universitario, habló sobre esto en el X Aniversario del Centro Universitario de Teatro:

No sé ni he querido averiguarlo si el teatro me encontró a mi o yo encontré al teatro. Lo más seguro fue que simpatizamos. Lo vi por primera vez una mañana en un salón de los muchos que hay en la prepa de Coapa; estaba riendo de juventud y tenía voz de adolescente, gesto irónico, una barba de candado y en los ojos una balanza, cuerpo de fauno con calzones anaranjados y aires de picardía; ahí estaban parlotando griegos y latines, lenguas que yo no entendía; sin embargo me sedujo con sus manos que producían hechizos mágicos, que todo lo transformaba y todo lo recreaba y que pronto llenó ese salón de aromas y colores, gasas, frutas, mieles, rostros y almas perdidas. A su hechizo comprendí mi dolor y mi alegría, mi temor, mi valor y mi fuerza. Ya no sentí más miedo por mis temores y quedé solo frente al tiempo. Mis manos de

adolescente comenzaban a hechizar y mi voz decía cosas de viejo; mi rostro era espejo de rostros y almas perdidas.³⁵

Otros, quizá la mayoría de los jóvenes que participaron en Teatro en Coapa, siguieron caminos distintos al del teatro.

Un día nuestros mejores deseos lo acompañaron a Francia y el grupo universitario crecido de Coapa, regresó con el triunfo de Nancy. Más tarde, como todas las espigas, se ha desgranado aquella por la superficie de México, aunque algunos granos de simiente hayan olvidado el origen para establecer sus propios troncos y es que la vida debe renacer...³⁶

diría el Mtro. Oropeza. Actualmente podemos encontrar a muchos de ellos ocupando importantes cargos en distintos ámbitos de la vida de nuestro país, pero su fuerza juvenil sobre los escenarios, forma parte ya de la historia del teatro en México. Comprobaron el teatro como juego vital y lo compartieron con los demás, "*no importa si después nos volvemos profesionales*"³⁷, diría Oscar Zorrilla.

³⁵ DELIÉ, Fernando: *El Centro Universitario de Teatro, primer espacio teatral*, en: *La Cabra*, México, UNAM, num. 1, año 1, marzo, 1971, p. 2.

³⁶ OROPEZA, Roberto: art. cit., p. 7.

³⁷ ZORRILLA, Oscar: *Teatro en Coapa: La Cabra*, III época, num. 15, diciembre, 1979, p. 4.

Poesía en Voz Alta

Necesitamos ponemos de acuerdo, señoras y señores: no estamos haciendo teatro en el sentido cada vez más anómalo que tiene esta palabra. Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro. Esto quiere decir que no vamos a engañar a nadie, que renunciamos lúcidamente a la mayoría de los recursos técnicos que pervierten y complican el teatro contemporáneo.

Creemos que es posible ponemos de acuerdo, si ustedes renuncian también a su habitual condición de expertos y ambiciosos espectadores y entran al juego con suficiente candor. Juntos podemos recobrar el perdido espíritu del teatro, que no es a fin de cuentas, mas que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta.

EXTRACTO DEL TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL
PRIMER PROGRAMA DE POESÍA EN VOZ ALTA, 1956

Al caer el telón final, entre aplausos y bravos, unas cuantas caras lívidas y desencajadas... Mientras unos permanecen en sus asientos, aplaudiendo entusiasmados, otros se alzan de hombros y salen rápidamente. El telón se abre una y otra vez... Flores, entusiasmo. En el pasillo las opiniones se dividen.³⁸

Era una función de Poesía en Voz Alta, el grupo que constituiría el arranque definitivo del teatro experimental en México, el grupo que a través de la originalidad y la rebeldía intentaba romper con las formas escénicas caducas.

Poesía en Voz Alta irrumpió estruendosamente en un medio en el que a pesar de algunos impulsos refrescantes seguía reinando un realismo exacerbado y formas anquilosadas heredadas del extranjero. Poesía en Voz Alta dio rumbo al teatro universitario e influyó determinadamente en el desarrollo de la escena mexicana.

Nació en 1955 cuando Jaime García Terrés era el Director General de Difusión Cultural de la UNAM y decidió, junto con Juan José Arreola, realizar espectáculos a partir de poemas teatralizados. En torno a esta idea se reunieron un grupo de jóvenes talentosos: Héctor Mendoza como joven director y José Luis Ibáñez, que iniciaría su carrera como director de escena en el grupo; Octavio Paz como asesor literario; Leonora Carrington y Juan Soriano como escenógrafos; el músico Joaquín Gutiérrez Héras y actores como Juan José Gurrola, Pina Pellicer, Manola Saavedra, Carlos Fernández, Tara Parra y Rosenda Monteros. También se iniciaron en el grupo como dramaturgos Octavio Paz y Elena Garro.

Respecto a la idea original del grupo dice Octavio Paz:

Comentamos que decir sólo poesías era un absurdo y que tendríamos que hacer teatro o nada, un teatro al servicio de la palabra, un teatro a base de piezas cortas que rescataran la poesía y en el que los actores estuviesen al servicio del texto y no viceversa. Así fue como se constituyó Poesía en Voz Alta.³⁹

³⁸ SABIDO, Miguel: *Héctor Mendoza, el de Poesía en Voz Alta*, en: *Excelsior*, El Búho, 11 de junio, 1995. p. 3.

³⁹ en: SELIGSON, Esther: *El teatro, festín efímero*, México, UAM, 1989, p. 18.

Obras clásicas y de vanguardia fueron el punto de partida para sus representaciones. Pensaban que un teatro sin texto no era teatro; el texto era considerado la parte esencial de la puesta en escena, pero era teatralizado por el director con toda libertad. Escogieron autores clásicos españoles como Quevedo, Calderón, el Arcipreste de Hita para hacer un profundo análisis de la fonética española.

El idioma llevado a su expresión más alta, vuelve a ser el idioma original, común y comunicable. El idioma en el que todos pueden reconocerse y reconocer a los demás. Esta es, ha sido y será la intensión primaria del teatro. De ahí su función liberadora y unificante.⁴⁰

A partir de 1956, Poesía en Voz Alta presentó una serie de programas teatrales que llamaron poderosamente la atención por la manera fresca e innovadora de representar a los clásicos. Sin duda el contacto que algunos de los miembros del grupo, como Octavio Paz y Leonora Carrington, habían tenido con el teatro europeo de vanguardia, mucho tenía que ver con el espíritu renovador de Poesía en Voz Alta.

El primer programa se estrenó el 19 de junio del 56 en el Teatro del Caballito y posteriormente se presentó en Ciudad Universitaria. Se conformó con obras de tres épocas importantes del teatro español: la escena de la boda de *Peribáñez* de Lope de Vega; la *Farsa de la casta Susana* de Diego Sánchez de Badajóz; la *Égloga IV* de Juan de la Encina; un recital de canciones españolas del Renacimiento y cuatro obras cortas de Federico García Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton, Quimera* y la escena de el Niño y el Gato de *Así que pasen cinco años*. La dirección escénica estuvo a cargo del joven director Héctor Mendoza, la escenografía fue diseñada por Juan Soriano y Héctor Xavier y actuaron Carlos Fernández, Juan José Arreola, Rosenda Monteros, Tara Parra, Juan José Gurrola, Enrique Stopen y Nancy Cárdenas. Y en la parte musical, el grupo de los Alatorre.

Desde media hora antes de que se iniciara la primera función, numerosos grupos de estudiantes colmaban los corredores del Auditorio de Medicina, haciendo cola para ser los primeros en entrar. Luego,

⁴⁰ PAZ, Octavio. en: *ibid.*, p. 23.

supieron premiar la primera parte de la presentación de Poesía en Voz Alta con grandes aplausos. Casi se ha vuelto un lugar común el decir que los jóvenes no se entusiasman con el arte, dedicados como están, en su gran mayoría a rendirle culto al deporte. Esta vez se demostró palpablemente que tal modo de pensar es completamente erróneo: los universitarios, cuando la ocasión se presenta, forman un público homogéneo, de calidad, que sabe vibrar apasionadamente con la poesía.⁴¹

Para el segundo programa, ese mismo año, se prepararon tres obras cortas de teatro francés de vanguardia que tradujo Octavio Paz: *El canario* de Georges Neveux; *Los apartes* de Jean Tardeau y *El salón del automóvil* de Ionesco. Actuaron Héctor Gómez, Rosenda Monteros, Tara Parra, Carlos Castaño, Juan José Arreola, Manola Saavedra y Eduardo Mc Gregor. En la segunda parte del programa se presentó *La hija de Rappaccini*, obra escrita por Octavio Paz especialmente para el grupo. Juan José Arreola representó el papel de Rappaccini, Héctor Mendoza fue el director, Juan Soriano el escenógrafo y Carlos Fuentes se encargó de escribir el texto del programa de mano. Este segundo programa se estrenó el 31 de julio de 1956 en el Teatro del Caballito.

En el tercer programa se presentaron las adaptaciones de dos obras clásicas españolas: *La cena del Rey Baltazar* de Calderón de la Barca y algunos fragmentos de *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita. Esta puesta en escena, bajo la dirección de Héctor Mendoza, causó gran controversia pues rompía con los patrones teatrales que se manejaban en México. Presentaban a los clásicos desde un punto de vista moderno. Los actores, por ejemplo, decían su texto bailando y en pijama, cargando instrumentos musicales diseñados por Juan Soriano.

Gran parte del público había acudido con la seguridad de ver la reconstrucción de una joya arqueológica y se encontró, en cambio, con un espectáculo limpio de las seis capas de polvo que cubren a los clásicos limitándolos a un círculo de eruditos. De ahí la controversia: los eruditos no pueden comprender que los clásicos son algo más que simple materia de estudio. El espectador virgen se alegra de encontrarlos a su alcance.

(...) La escenografía fue reducida a un mínimo de seis cubos, tres varas y un color: una tela en tono paja que cubre la totalidad del escenario.

⁴¹ *Poesía en Voz Alta en Ciudad Universitaria*, en: *Gaceta de la Universidad*, agosto, 1956, p. 4.

El vestuario se libera de la época que marca el texto para convertirse en símbolo de la acción. La intención ha sido de ofrecer no una realidad histórica, sino una impresión de realidad mucho más poderosa y expresiva.

La música de Leonardo Velásquez ayuda a la dirección a mover a los personajes en el espacio imaginario de Calderón. Para *El buen amor* los personajes continúan moviéndose en el espacio solar creado por Juan Soriano, pero el vestuario y la utilería cambian para convertirse en la otra cara de la poesía. Los personajes se vuelven terrestres, casi animales, casi niños, casi flores. El Arcipreste de Hita se convierte en música, color y movimiento, sin que por ello se descuide la palabra. (...) Los actores dejan de serlo y se vuelven mimos, cantantes, acróbatas, flores, instrumentos, pájaros.

El conjunto presta su juventud, su frescura y su disciplina con admirable entusiasmo, reafirmando la idea central del grupo: el teatro como labor de equipo, en el que la estrecha relación de todos sus elementos no admite desigualdad en importancia.⁴²

Esta crítica teatral es una muestra del impacto que causaron en un sector de la crítica y del público los elementos innovadores propuestos por el montaje de Héctor Mendoza que, sin duda alguna, significó uno de los momentos más brillantes de Poesía en Voz Alta. Sin embargo, no toda la crítica reaccionó favorablemente, a muchos no les pareció correcta esta nueva forma de ver el teatro y fueron acusados de “inmorales” y “ofensivos”.

El cuarto programa, presentado al igual que el tercero en el Teatro Moderno, estuvo conformado por una selección de poemas de Quevedo y un entremés situados en un burdel del siglo XX, y tres obras de Elena Garro -que iniciaba su brillante carrera de dramaturga-: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido*. Para este momento ya se habían unido al grupo nuevos actores como Ana Ofelia Murguía, Argentina Morales, Rosa María Saviñón y Juan Ibáñez.

Tres meses después vino el montaje de *Asesinato en la Catedral* de T. S. Eliot, dirigida por José Luis Ibáñez, que representó el inicio de una de las carreras más sólidas en nuestro país dentro del terreno de la dirección escénica y un momento cúspide para Poesía en Voz Alta. Juan García Ponce escribió en relación a esta obra y a su director:

⁴² DEL OLMO, Jorge: *Poesía en Voz Alta*, en: *Revista Universidad de México*, México, UNAM, vol. XI, num. 9, 1957, p.p. 28-32.

Entendió perfectamente el significado de cada una de las escenas y las dotó del ritmo y la intensidad que requerían. Sin olvidar nunca las necesidades plásticas de este tipo de teatro supo encerrar dentro de la creación escénica todos los elementos de la acción. Los movimientos, la composición, las voces apoyaron magníficamente las intenciones del autor, dotaron del debido sentido las aparentes violaciones a las reglas de construcción del texto y reafirmaron siempre sus valores.

Los actores, siempre dentro de ese espíritu de grupo que no es uno de los menores valores de Poesía en Voz Alta, lograron un magnífico desempeño. La unidad del coro, en el que destacan las voces de Ketty Valdés, Ana Ofelia Murguía y Socorro Avelar, sin que pueda dejar de mencionar a Pina Pellicer, Lilia Aragón, Yolanda Alcántara, Magda Vizcaino y Argentina Morales. Los sacerdotes: José Carlos Ruiz especialmente, José Pumar y Enrique Stopen, hablan y se mueven con admirable soltura.⁴³

Posteriormente presentaron en el Teatro Manolo Fábregas *Las Criadas* de Genet, dirigida también por José Luis Ibáñez, con Ofelia Guilmain, Raúl Dantés, Pina Pellicer, Tara Parra, José Carlos Ruiz, Antonio Medellín, Amparo Villegas, Ketty Valdés y Alicia Quintos. Una vez más la escenografía fue diseñada por Juan Soriano. Esta última etapa el grupo trabajó alejado de la Universidad.

El Mtro. José Luis Ibáñez habla sobre su experiencia en Poesía en Voz Alta:

Desde el principio se trató de reunir a poetas como Octavio Paz; narradores como Juan José Arreola; pintores como Juan Soriano, Chucho Reyes, Leonora Carrington, Héctor Xavier, y nuevos actores, en una presentación semanal, con textos seleccionados por diversos escritores. Pronto se hizo evidente el deseo de hacer teatro. Octavio escribió *La hija de Rappaccini*; Arreola propuso el *Teatro Breve* de García Lorca. Los primeros actores convocados no llegaron. Héctor Mendoza, decidido a seguir dirigiendo, con sus antenas bien puestas, seleccionó a un grupo brillante. Y se desencadenó una energía que nos mantuvo en actividad hasta el verano del 57. Primero se nos fue Arreola; luego nos dejaron sin presupuesto; poco después la ciudad tembló espantosamente. Enseguida se fueron al extranjero Héctor Mendoza y Tara Parra. Otros se casaron o se fueron a la televisión, al cine, y a otras empresas. Octavio Paz saldría de México por largo tiempo y ya lo estaban asignando a la Embajada de París.

⁴³ *Revista Universidad de México*, México, UNAM, vol. XII, num 3, 1957, p. 26.

(...) De Poesía en Voz Alta salimos cuatro muy distintos directores: Héctor, el primero; yo enseguida y (para otros productores) dos talentos que no sólo esperaban dirigir: Juan José Gurrola y Juan Ibáñez.

(...) La soltura de Héctor Mendoza abrió puertas a la libertad de quienes vendríamos después. Pero el carácter que yo diría propio de la formación en Poesía en Voz Alta, por lo menos en mi caso, fue la participación en la visión crítica y los poderes creativos de los escritores Octavio Paz y Arreola, y del pintor Juan Soriano. La convivencia con ellos fue privilegiada. Una diaria sucesión de revelaciones, de sorpresas. Un cuestionamiento tras otro. Y un nuevo aprecio: el de que nuestra inexperiencia era un factor vigoroso y deseable, no una desventaja. El inexperto ve las cosas como nuevas. Todos los días nos preguntaban ellos qué ven ustedes, qué piensan, qué quieren, qué les gusta. Nunca nos dijeron "*tienes que...*". Atendían nuestras imágenes, apreciaban nuestras posibilidades.⁴⁴

Los logros y las propuestas de Poesía en Voz Alta fueron de suma trascendencia para el teatro mexicano. Estas son algunas de ellas:

- *la puesta en escena como centro de atención del espectáculo teatral.* Y, en ese sentido, se afirmaba la idea del grupo como la parte más importante de la experiencia escénica; desterrando así el concepto de *estrella*, que era tan común en México.
- *el director de escena como un ser creativo capaz de concebir un mundo teatral.* Terminaban con la figura del director como un mero organizador de la escena e incorporaban para el teatro mexicano el concepto del *régisseur* europeo.
- *el texto dramático como punto de partida de la puesta en escena, pero susceptible a la creatividad del director.*
- *el espíritu de búsqueda y de experimentación.* La experimentación como un medio para lograr hallazgos escénicos que provoquen una evolución y revolución teatral. Poesía en Voz Alta significó el punto de partida definitivo para el teatro experimental en México.
- *ruptura con los valores ajenos o anquilosados que reinaban en el medio teatral mexicano.*
- *libertad escénica.*

⁴⁴ *Entrevista a José Luis Ibáñez*, en: *Boletín Filosofía y Letras*, México, UNAM, año 3, num. 13, agosto/septiembre, 1997, p.25.

Los anteriores fueron conceptos que sacudieron y motivaron sobre todo a los jóvenes para explorar y exigir nuevos caminos para el teatro de nuestro país.

Para finalizar, transcribimos un texto de Miguel Sabido relacionado con su experiencia como estudiante-espectador en el primer programa presentado por Poesía en Voz Alta:

Alicia Menchaca y yo estábamos sentados en los escalones del Auditorio de Medicina, en 1956. Era nuestro primer año en C.U. como estudiantes de teatro de la Facultad de Filosofía. Poesía en Voz Alta después de su clamoroso éxito de crítica en el Teatro del Caballito llegaba a Ciudad Universitaria para dar funciones gratuitas a los estudiantes. Generoso gesto de Jaime García Terrés, el funcionario que revolucionaba en ese momento el concepto de difusión cultural de la UNAM.

En la facultad nos enseñaban -era la época de la pieza bien hecha- que uno debía leer con atención las acotaciones del dramaturgo y como actor o director tratar de "interpretar" la voluntad de creación del escritor.

Para nosotros resultaba verdad indiscutible que la única forma de generar el hecho teatral era partiendo de un manuscrito escrito por un escritor. Que el escritor, el dramaturgo era el que mandaba -desde su mesa de trabajo- todo lo que sucedía en un remoto escenario que él, seguramente, ni siquiera llegaría a conocer. Se apagaron las luces. Y empezó a desarrollarse frente a nuestros asombrados ojos un universo que jamás habíamos sospechado; pequeñísimas piezas de teatro, realizadas con un espíritu de juego, de alegría, de refinamiento, que resultaba absolutamente increíble. Juan José Arreola vestido de juglar y hablándole al público directamente -¿dónde estaba la cuarta pared de la que hablaban nuestros maestros de la facultad?-. Y el maestro Antonio Alatorre, con su hermano y sus esposas vestidos de *medievales* y cantando gloriosamente mientras nos sonreían a los alumnos en una especie de invitación a disfrutar el teatro como un juego maravilloso o como un sueño.

Primero, recuerdo, la égloga de Juan de la Encina con Rosenda Monteros, presentando una Magdalena de mirada pícaro envuelta en una túnica de nylon transparente. (...) Después *La farsa de la casta Susana* con Arreola y Carlos Fernández haciendo de viejos libidinosos con unas barbas de festón que se colgaban a la vista del público, de las orejas. ¿Dónde estaba el realismo?. (...) Y Nancy Cárdenas como Susana, vestía una capa de diez metros de largo pintada con estrellitas. (...) Y de repente, aquello se transformó en un maravilloso telón de la villa por donde los actores sacaban la cabeza para recitar los versos de *Peribáñez* de Lope. (...) Y el telón estaba decorado con un toro y una vaca que se

besaban amorosamente. Alicia y yo nos mirábamos absortos y asombrados... ¡qué manera de hablar de bodas y de sexo!. Sin pecado, con sonrisas y con asombros.

Por primera vez en nuestra cortísima vida de espectadores (y seguramente por primera vez en la historia del siglo XX en México) con enorme desenfado los actores se cambiaban de ropa a la vista del público, quitaban y ponían los muebles y la utilería, los cantantes y los músicos formaban parte de la deslumbrante escenografía. Y de repente, las luces se atenuaron. Juan José Gurrola, sí, Gurrola, vestido de niño sobre una pequeña plataforma con una coronita de flores en la cabeza y Rosenda con un leotardo y un sombrero rojo con orejas doradas recitando los textos de *El niño y el gato* de García Lorca a una velocidad extraña, como de vals. (...) "*Gata barata, naricillas de hoja de lata, con tu voz de plata*" recuerdo -cuarenta años después- la voz infinitamente tierna de Gurrola y los dolorosos ronroneos de Rosenda.

Terminó el programa. Minutos largos de aplausos, de gritos, de chiflidos. (...) Los estudiantes nos abrazábamos unos a otros en el entusiasmo. Arrastré a Alicia a la puerta de atrás del auditorio. A nuestro alrededor pasaban los estudiantes de medicina con sus batas blancas gritando "*goya, goya... Universidad*". No puedo recordar aquellos momentos sin que se me llenen los ojos de lágrimas. (...) Sin que lo supiéramos todavía, nuestra vida de gente de teatro había cambiado para siempre.⁴⁵

⁴⁵ SABIDO, Migucl, art. cit., p. 3

Primeras Temporadas de Teatro Estudiantil

Lo que podemos dar es una mezcla de entusiasmo y de amor. Es una mezcla saludable y conviene que el teatro la absorba desde sus raíces mismas, ahí donde nace su contacto vital con el público. Por otra parte ¿quién está en mejores condiciones que la Universidad para alimentar las capas subterráneas de amor y de entusiasmo?.

Ya la tragedia griega, en sus orígenes procedía de este espíritu. No era una forma de diversión que ciertos especialistas trataban de imponer al pueblo y que podía amenazar la concurrencia de otras diversiones. Era una floración suprema de la ciudad misma, deseada por ella desde lo más profundo, un encuentro de sus más altas aspiraciones, una cúspide, por lo tanto, irremplazable.

Esto me permitirá concluir, con un tanto de satisfacción, que el primer Festival de Teatro Universitario tuvo lugar en Atenas, hacia mediados del siglo de Pericles.

D'UN FESTIVAL A UN AUTRE, Jules Romain, Presidente del jurado del Primer Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, Francia

Hacia los primeros años de la década de los cincuentas, el panorama teatral de la Universidad era triste. Aunque algunos grupos de jóvenes se reunían para hacer teatro, no había locales para que se presentaran, ni una estructura que les permitiera organizar su trabajo. Por otro lado, existía un grupo de porros que se hacían llamar FUTE (Federación Universitaria de Teatro Estudiantil), que utilizaba métodos gangsteriles para asolar a otros grupos que si intentaban hacer teatro y así acaparar, por medio de amenazas, todo el presupuesto que la UNAM destinaba para esa actividad.

Así, las manifestaciones teatrales entre los estudiantes eran muy esporádicas. Sin embargo, empezaron a surgir grupos en distintas Facultades que intentaban hacer frente a la difícil situación. El Dr. Manuel González Casanova comenta:

El teatro estudiantil se organizó como parte de la Dirección General de Difusión Cultural. Primero estuvo al frente de la Sección de Teatro Héctor Mendoza. En el año 1954 él fue el responsable de la organización de las primeras temporadas de teatro estudiantil.

Después, el que se hizo cargo del teatro fue Héctor Azar, que con su gran capacidad de organización llegó a puntos y metas muy altas. Enfrentó la problemática de los grupos que manejaban intereses de orden económico que, desgraciadamente, existían en la Universidad.

Había una organización nefasta que se llamaba la FUTE, que lo único que hacía era sacar presupuestos a las autoridades universitarias para otras actividades de orden personal y político con el pretexto de que era una organización dedicada al teatro. Por un lado, Héctor Azar logró terminar con este tipo de prebendas y malos manejos y, al mismo tiempo, llevó a un nivel muy alto al teatro estudiantil.

En 1954 Héctor Mendoza -que aunque era aún muy joven ya era el encargado del Departamento de Teatro Estudiantil de la Dirección General de Difusión Cultural- organizó la Primera Temporada de Teatro Estudiantil Universitario. El objetivo era fomentar entre los jóvenes estudiantes el gusto por el teatro y poder formar, a la larga, un grupo de teatro universitario constituido por estudiantes.

La temporada se llevó a cabo en el teatro del Hotel Nacional, que se encontraba en la calle de Niños Héroeos. Participaron cinco grupos formados en su mayoría por estudiantes. Se presentaron *Los días felices* de Claude-André Puget, con un grupo de la Facultad de Leyes

dirigido por Pilar Souza, con la supervisión de Salvador Novo; *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, con el grupo de la Preparatoria 2, bajo la dirección del Mtro. José Gómez Rogil; *La careta de cristal* de Francisco Monterde, dirigida por la Mtra. Ernestina Perea con el grupo de la Preparatoria 1; *El hacedor de dioses* de Miguel Barbachano -estudiante de Leyes- con el grupo de Ciencias Políticas dirigido por Manuel Landeta; y *El gran Dios Brown* de Eugene O'Neill, con otro grupo de la Facultad de Filosofía y Letras dirigido por Allan Lewis (profesor californiano, doctorado en la Universidad de Stanford, que había sido jefe del Departamento de Teatro de Bennington College en Vermont, y en México realizó una importante labor como maestro, director y escritor en la Facultad de Filosofía y Letras).

La organización de esta primera temporada, que representó un primer impulso para el teatro estudiantil y una esperanza para avizorar un mejor futuro para éste, causó beneplácito en el medio universitario:

La Primera Temporada de Teatro Estudiantil Universitario, que por desgracia no ha trascendido de las esferas universitarias, muestra el camino a seguir. Descamos que no se disgreguen los grupos participantes; bien al contrario, que se consoliden y desarrollen, que surjan otros nuevos, sin menoscabo, desde luego, de la formación de una auténtica y permanente compañía teatral universitaria. Así se contribuirá en forma decisiva, al impulso del teatro en México. Por otra parte, la propia universidad recibirá un enorme beneficio al encauzar tantas energías estudiantiles, hoy desperdiciadas, por vías que, en última instancia, se convierten en factores de convivencia y solidaridad.⁴⁶

La Escuela Nacional Preparatoria organizó en 1955 una Temporada de Teatro Experimental en el Teatro del Hotel Nacional, con la presentación de cinco obras de grupos de los distintos planteles. Y así, con la organización de temporadas teatrales y la formación de grupos en las diversas escuelas superiores y planteles preparatorianos, el teatro estudiantil poco a poco fue tomando fuerza. La necesidad de estructurar y difundir todas estas actividades se fue convirtiendo en una exigencia.

⁴⁶ GREGORIO, J. S.; *El Teatro*, en: *Revista Universidad de México*, vol. IX, num. 1-2, 1954, p. 26.

El Mtro. José Luis Ibáñez habla sobre estos primeros pasos del movimiento de teatro estudiantil:

Tengo un recuerdo de los años cincuenta recién ingresado a la Facultad de Filosofía y Letras, cuando oí decir a mis compañeros que teníamos que participar en una actividad de teatro universitario estudiantil. Yo, que no sabía por donde andaba, me sentí inseguro porque yo nunca he querido ser actor. En la repartición me tocó un papel muy pequeño, salía sólo los primeros cinco minutos, pero el maestro que dirigía, Dan Lewis, tenía cierta simpatía por mí, y como estaba desocupado empecé a ayudarlo en ciertas tareas. Después de esta experiencia me volví ayudante; pero bueno lo que quería contar era que uno de los días que estábamos ensayando apareció Héctor Mendoza que era el coordinador de todas las obras que preparaba cada facultad. Yo sabía que era un autor jovencísimo, premiado por *Las cosas simples*. Tenía un don natural para tener un contacto muy bueno con todos los estudiantes, yo fui uno de los beneficiados de este don de Héctor y muy pronto nos hicimos amigos. Nos reuníamos todos los días junto con otros amigos, entre los que estaba Juan García Ponce. Esto sucedía en el primer año de Ciudad Universitaria, cuando por primera vez todas las facultades estaban juntas.

En esos años la ciudad era otra. En 1954 uno no podía encontrar muchas actividades de teatro profesional. El Teatro Insurgentes estaba recién inaugurado y no era muy solicitado por el público; por otro lado, el teatro era un oficio que no garantizaba un medio de vida. Además en esos años era un verdadero escándalo en las familias cuando uno decidía estudiar teatro. Para darles una idea, éramos ocho los inscritos en la carrera de arte dramático. No era tan seguro, como hoy parece, el que la actividad del actor pudiera ser un medio de vida respetable y en ciertos momentos una fuente de ingresos suficiente.

Los que no teníamos contacto con el medio artístico vivíamos una especie de vida de closet: yo no sabía de mi gana teatral hasta que ciertas circunstancias me la empezaron a mostrar. Por ejemplo, los concursos que promovía Bellas Artes. Y volviendo a la Universidad y los grupos de teatro, por ejemplo, en la Facultad de Medicina apareció Hugo Arguelles, en la Facultad de Arquitectura aparecieron en el segundo año del festival, Gurrola, Mauricio Herrera, Héctor Ortega. Entonces ésta es una de las funciones del teatro universitario estudiantil, y así fue en esa época, coordinado por Héctor Mendoza y promovido por Difusión Cultural que en ese momento dirigía Jaime García Terrés.

Mendoza organizaba a decenas de estudiantes en teatritos como el de la Posada del Sol, en Niños Héroes; en la segunda muestra en el sótano de Recursos Hidráulicos, donde él debutó como director y yo también, y Gurrola apareció como actor de la obra que Héctor dirigió. Y Héctor

tenía el buen tino de conseguir directores cuando alguna facultad no tenía, por ejemplo Pilar Souza, que no estudiaba en la universidad, y Julio Alemán que participó en la obra dirigida por ella. Surgieron muchos profesionales y artistas del teatro en ese momento, seguramente no son los únicos en la historia del teatro en México, pero fueron algunos de los que yo puedo dar testimonio.

Así, por ejemplo, si no hubiera sido por esas circunstancias propiciadas por la Universidad, yo no habría podido conectarme con la actividad que he desarrollado.⁴⁷

Por su parte, el Dr. Manuel González Casanova recuerda:

Yo en 1954 entré a la Facultad de Filosofía y Letras a estudiar teatro. Clases había desde mediados de los treinta, pero el movimiento conocido como Teatro Universitario, realmente se inicia con este festival que organiza Héctor Mendoza en el Teatro Posada del Sol. Había bastantes grupos. Por la Facultad de Filosofía iba *El gran Dios Brown*, pero había grupos de Ciencias Políticas, de Arquitectura, de Químicas, de muchas Facultades. Había una buena asistencia de público, aunque yo supongo que en gran medida eran los propios compañeros y quizá alguno que otro familiar de los actores o del director. El teatrillo tendría doscientas butacas y debe haber tenido unas dos terceras partes de público, no estaba lleno. La Posada del Sol estaba en un edificio que se encontraba frente a los Tribunales; un teatrillo muy agradable, por cierto, muy completo.

Ya la tercera temporada, la última en que participé, fue en el Teatro El Globo, ya un teatro en toda forma, con publicidad hacia afuera. Aquí sí ya no era una sola representación de cada obra, sino una temporada.

A partir de que el teatro universitario se fue consolidando, se fortaleció y se fue creando un movimiento cada vez más importante. Algunas de las obras representadas eran realmente de gran calidad y algunos de los que participaron, aunque venían de otras carreras, acabaron dedicándose al teatro.

En 1955 se organizó la Segunda Temporada de Teatro Estudiantil a través de la Comisión de Teatro Estudiantil, que estaba integrada por los profesores Allan Lewis, Enrique Ruelas, Carlos Solórzano, Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Héctor Mendoza como secretario. La temporada fue auspiciada por la Dirección General de Difusión Cultural. Se presentaron: el grupo de la Preparatoria I con *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona dirigida por la

⁴⁷ *El afán teatral (Entrevista)*, en: *Revista Escénica*, nva. época, núm. 7, septiembre/octubre, 1991, p.p. 14-17.

Mtra. Ernestina Perea; *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, con el grupo de la preparatoria 2, dirigido por el Mtro. José Gómez Rogil; *Los de abajo* de Mariano Azuela, bajo la dirección de Vicente Magdaleno, con el grupo de la Preparatoria 4; el mismo plantel presentó *El pobre Barba Azul* de Xavier Villaurrutia, con la dirección del Mtro. Carlos Domínguez Ayala; Teatro en Coapa, grupo de la Prepa 5, con una función desarrollada en tres jornadas: *La pérdida de España*, grupo de romances históricos, *La cueva de Salamanca* de Cervantes y *Doña Endrina* del Arcipreste de Hita. La Escuela Nacional de Medicina presentó *Las cosas simples* de Héctor Mendoza; el grupo de Derecho, *Biografía* de Behrman. Destacaron *Las costumbres de antaño* de Gorostiza, dirigida por Héctor Mendoza, con estudiantes de Arquitectura y *Tartufo* de Moliere, con las actuaciones de Manuel González Casanova y Nancy Cárdenas, que representó el debut como director de José Luis Ibáñez.

A partir de aquellas primeras temporadas de teatro estudiantil, la organización de festivales teatrales, tanto a nivel preparatoriano como superior, fue cada vez más común y con ello el interés por el teatro empezó a cundir en las distintas Facultades y planteles de la UNAM.

En 1957 -refiere el Mtro. Héctor Azar- un grupo de muchachos de distintas Facultades encabezados por Juan José Gurrola, Manuel González Casanova, Pedro Román, Francisco Salvador y Carlos Fernández, se inconformaron ante las autoridades de Difusión Cultural por la falta de presupuesto y de foros para el teatro estudiantil. Frente a estas exigencias y la efervescencia que empezaba a tener el teatro entre los estudiantes, las autoridades decidieron llamar a un maestro que estaba realizando una importante labor con el grupo preparatorio Teatro en Coapa, Héctor Azar, para que se hiciera cargo del Departamento de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

Lo primero que hizo Héctor Azar fue pedir que la Universidad contara con un local propio para poder presentar los trabajos teatrales de los estudiantes. Entonces rentaron una pequeña sala que se encontraba en la calle de París, cerca del Paseo de la Reforma, llamada Teatro del Globo. En este teatro se llevó a cabo la 3ª Temporada de Teatro Estudiantil. El Mtro. Azar recuerda esta etapa:

A los pocos años, ya funcionando en Ciudad Universitaria, comenzaron algunos estudiantes que dirigían teatro a crear ciertos problemas en la Rectoría: *"queremos que nos patrocinen obras de teatro"*. Entonces había en Difusión Cultural un amigo mío muy querido, que habíamos estudiado juntos, Benjamín Orozco. Y dijo: *"¿porqué no llaman a Héctor Azar?"*, *"¿y quién es ese?"*, *"pues un joven maestro que está en Coapa"*, *"pues llámenlo"*. Porque ya estaba armándose ahí tremendo, había un grupo de teatro español muy importante, de Alvaro Custodio, que iba a poner una obra de García Lorca en el Frontón Cerrado; entonces estos muchachos, que nadie les hacía caso, cinco grupos, fueron a hacer una manifestación y le dijeron al Rector: *"si no nos da un teatro, nosotros somos estudiantes y queremos hacer teatro, nos plantamos frente al Frontón Cerrado y no dejamos que Alvaro Custodio y una pléyade de grandes actrices dé su función de teatro"*. Y las autoridades dijeron *"rápido, que venga el fulano este de Coapa"*.

Yo dije que lo primero que había que hacer era rentar un teatro. Sí, porque no había teatros, en toda Ciudad Universitaria no había un teatro. Había muchos auditoritos, auditorotes, ahora ya todos se volvieron teatros, pero en ese momento no. Y todavía no descubríamos que *Todo espacio vital es espacio teatral*, si no, me los llevo a la calle. Me dijeron que había un teatro allá en la calle de París, a la vuelta del Paseo de la Reforma, se llamaba Teatro del Globo, como el de Shakespeare. Estaba en un edificio al cabo de un pasillo donde había una platería. Era un teatro indecente, pestilente, horrible, que lo tenía en cierta forma subarrendado una actriz argentina, Emilia Llorente. Por tres centavos lo rentó para que entraran los de la Universidad.

Ahí se organizó, como se pudo, una primera temporada, donde se proyectaron gente como Gurrola, como Manuel González Casanova, como Francisco Salvador que luego se iría a organizar el Teatro Nacional de Nicaragua, como Pedro Román, como Juan Ibáñez, como Miguel Sabido.

Aquella temporada se inició con la presentación de *La hermosa gente* de William Saroyan, con el grupo de Arquitectura dirigido por un estudiante que estaba iniciando su carrera como director: Juan José Gurrola. Actuaron, entre otros, Alberto Dallal, Héctor Ortega, Mauricio Herrera y Benjamín Villanueva, que también se iniciaba como escenógrafo. Esta puesta en escena llamó poderosamente la atención de la crítica y se hizo acreedora a una mención honorífica de parte del Círculo de Críticos de Arte Dramático de la ciudad de Nueva York.

...las funciones constituyeron un éxito no sólo en los ámbitos universitarios, sino también en los artísticos y culturales de nuestra ciudad, por la justeza con que estos noveles actores representaron.

El grupo impresionó también por su cordialidad manifiesta que se tradujo en una elevación de la calidad de la experiencia. Sin primeras figuras ni desplantes exhibicionistas, los jóvenes de Arquitectura trabajaron con el entusiasmo propio de sus años mozos animados por un verdadero espíritu de cooperación en ese diálogo fortificante y fraternal que debe ser el teatro estudiantil en nuestra Universidad.⁴⁸

Se presentó también *Cándida* de Bernard Shaw, dirigida por Pedro Román, con un grupo de la Facultad de Filosofía y Letras: Lourdes Corte, Manuel González Casanova, Alejandro Rendón, Alfonso González, Rosa María Saviñón y Juan Ibáñez. La misma Facultad presentó, bajo la dirección de Francisco Salvador, la *Loa para el Divino Narciso* de Sor Juana y *El hijo pródigo* de André Guide. La Escuela Nacional de Ciencias Químicas presentó *Woyzeck* de Georg Büchner, dirigida por Carlos Fernández. Y *El merolico*, monólogo escrito y dirigido por Manuel González Casanova. "*Es satisfactorio señalar la correspondencia del estudiantado y del público en general para las funciones llevadas a cabo para el Teatro El Globo cuya asistencia, si bien gratuita, fue seleccionada por la solicitud previa y personal de parte de los interesados*"⁴⁹.

Gilberto Pérez Gallardo recuerda:

...el maestro Azar llega al Departamento de Teatro casi al mismo tiempo que yo llego a la Universidad. Y lo primero que hace es ir a ver qué actividades de teatro había en las escuelas, en cada una de las Facultades. Y en cada una de las Facultades hacíamos teatro. Yo hacía teatro en Medicina. Y resulta que sin decirle nada a nadie él fue de Facultad en Facultad, y luego nos mandó tarjetitas a gente que consideró que tenía talento y que había que cultivarlo; consideró que había que reunir a toda esa gente para que se preparara. Y yo fui de los elegidos, me llegó una tarjetita. Yo no lo conocía, al maestro Azar lo conocí después de un año. Pero nos llegó tarjeta para decir: "*sí, tiene usted talento, parece que tiene interés, vaya usted con el maestro Fernando Wagner*", que era el Director del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Entonces la Universidad nos dio una autorización, porque no se podían llevar dos carreras al mismo tiempo, para que asistiéramos como oyentes a este trabajo. Y de una prueba que nos hicieron a cada uno de los que fuimos llegando, nos colocaron en un grupo, por así decirlo de

⁴⁸ *El Teatro Estudiantil de la C. U.*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. IV, num. 45, noviembre, 1957, p. 3.

⁴⁹ *El Teatro Estudiantil de la C. U.*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. IV, num. 50, diciembre, 1957, p. 2.

avanzados, donde ya estaban estrellas como Juan Ibáñez, que ya estaban estudiando la carrera -Marisa Magallón, Susana Alexander, Marta Zavaleta-, una generación a los que ya veíamos como adultos. Pero ahí llegamos nosotros a trabajar. Y el maestro Azar nunca nos perdió de vista...

Pero los problemas empezaban. En el Teatro El Globo, la primera sede del teatro estudiantil universitario, se registró la primera gran agresión contra el movimiento. El 30 de noviembre de 1957 debía presentarse la obra *El Merolico*, que dirigía Manuel González Casanova. Esa tarde, al llegar el grupo de muchachos que iba a dar la función, encontraron el Teatro El Globo destruido. Los porros de la FUTE habían entrado al teatro: desgarraron las butacas con navajas, rompieron los aparatos de sonido, deshicieron la escenografía y amontonaron los telones y el vestuario en el centro del escenario y les prendieron fuego. Fue esto un anticipo de que la lucha contra los enemigos del teatro estudiantil -que empezaba a proyectarse-, los porros y sus ocultas cabezas, iba a ser muy difícil. Ese día, la función programada no pudo llevarse a cabo, pero al día siguiente se reanudó la temporada en *"la representación de teatro universitario más remendada que registra la historia"* diría el Mtro. Azar.

Yo pienso que fue mi bautizo de fuego y la señal de que me iba a costar mucho trabajo después todo, y que realmente para hacer la carrera en el teatro -que venturosamente puedo mostrarla de frente y de pie- tenía yo que exponerme a unos riesgos que nadie se había imaginado. A partir de ese momento yo sabía que la cosa iba a ser muy difícil. Me di cuenta de que si yo me metía en eso, tenía que empezar por hacer el piso, por poner los durmientes, por poner las vías, por construir el tren, por seleccionar a los pasajeros y por echarlo a caminar. Todo eso. Con ese solo acto, con esa agresión tan brutal, tan injustificada, tan gangsteril, tan siniestra como sólo el porrismo universitario -que espero que venturosamente se haya superado- me lo planteaba a boca de jarro.

Y amenazas posteriores, por ejemplo, en un estreno mandar una corona de muerto que decía: *"cuidate Azar, porque te vas a quedar sin una mano"*; o irle a decir a mi madre: *"dígame a su hijo que ya no se meta en lo del teatro porque le va a pasar algo"*; o que me destruyeran el coche, el famoso *Tigre*, que le rompieran los vidrios, que le navajearan las llantas en el estacionamiento de Ciudad Universitaria.

Si se puede hablar de algún mérito, algo que yo pueda haber hecho por el teatro de la Universidad, fue haberlo limpiado de gangsters. Lo demás -que desde luego se hizo y ese momento significó un cambio en el

teatro de México- no lo hice yo solo, lo hice con muchos muchachos, con mucha gente de mi edad. El organizar el teatro de la Universidad de México, el teatro estudiantil preparatorio, el teatro estudiantil universitario, el fundar la Compañía de Teatro Universitario, el ir a París a ganar el único premio mundial que ha tenido el teatro mexicano, eso lo hicimos muchos, lo hicimos, le dimos un giro, le dimos un cambio al teatro en México.

Pero el mérito fundamental, personal, fue haber limpiado de gánsters, hacer el piso para que pudiera echarse a andar esa locomotora fascinante que significó este movimiento de estudiantes universitarios con un concepto de lo que es lo universal en el teatro. Eso lo hicimos todos, limpiarlo es cosa mía. Solamente yo sé cuanta melanina, cuantas agresiones.

Las agresiones y las amenazas se siguieron presentando a lo largo del movimiento.

Había que suspender las obras porque arrojaban trozos de rollos de película vieja, las envolvían en celofán y les prendían fuego y los dejaban abajo de los asientos. Entonces eso empezaba a hacer una peste que echaba fuera al público. Lo hicieron sobre todo cuando vieron que el público empezó a venir al teatro.

comenta Gilberto Pérez Gallardo.

Difícil saber qué había detrás de los ataques de los porros; ninguna fuente hace clara referencia respecto a quienes los encabezaban desde la sombra. Se mencionan importantes personalidades del teatro universitario implicadas en ello, sin embargo no podemos hacer referencia directa a ellas en este trabajo por no tener la certeza o la denuncia directa. Después de tantos años, más aún cuando casi todo lo ganado en el periodo tratado del teatro universitario ha quedado archivado por el olvido y la indiferencia, quizá poco importe descubrir nombres. Quede sí la reflexión de cuánto se pierde en la Universidad; una vez más reflejo del país, en la oculta pero encarnizada lucha por el “botín”, en donde el que juega más sucio y el que más destruye es el que termina siendo vencedor.

Surgió así la necesidad de reglamentar la práctica del teatro estudiantil y de empezar a crear una estructura para hacer frente al problema del porrismo. En 1959 fue emitido el *Reglamento para los Grupos de Teatro Estudiantil*, firmado por el Comité de Teatro y por Héctor Azar como jefe de la Sección de Teatro. El Comité de Teatro, conformado por

Margarita Mendoza López, Enrique Ruelas, Salvador Novo y Fernando Wagner, fue creado con el objetivo de que, a manera de cuerpo docente, orientara a los estudiantes que se interesaban por practicar el teatro.

REGLAMENTO PARA LOS GRUPOS DE TEATRO ESTUDIANTIL DE LA UNAM

I. DE LOS FINES

El Teatro Estudiantil de la UNAM, obedece a propósitos estrictamente culturales y de difusión para el estudiante universitario. Persigue, mediante el ejercicio de una actividad amena y constructiva, ofrecer al universitario los elementos necesarios de proyección artística y la formación de un público debidamente orientado hacia el buen teatro de nuestro país.

II. DE LA INTEGRACIÓN DE LOS GRUPOS

La integración de los grupos teatrales para el efecto, deberá hacerse con estudiantes que pertenezcan a las distintas facultades y escuelas de la UNAM en el año lectivo en curso. Los grupos teatrales constarán de: Director o Directores, Asistente o Asistentes de Director, Cuerpo de Técnicos (Escenógrafos, Tramoyistas), Actores. Se reconocen dos únicas ramas en el teatro de la UNAM: el Teatro Estudiantil Preparatoriano y el Teatro Estudiantil Universitario, con diferencias específicas en su integración. El Teatro Estudiantil Preparatoriano, por estar incluido en el programa de la ENP como una materia estética, se integra con estudiantes de diferentes planteles de la misma, conducidos por un maestro nombrado por la Dirección General de la Preparatoria. Dada la índole diferenciada de las dos ramas del TEUM, no podrán ser autorizados los grupos que se integren con estudiantes de una y otra.

III. DEL REGISTRO DE LOS GRUPOS

Integrado el grupo teatral se inscribirá en el Departamento de Teatro correspondiente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM con el registro del nombre del mismo grupo así como de: Nombre, Número de Cuenta, Carrera Profesional, Dirección de cada una de las personas que lo forman. También el nombre de la obra y su costo de producción o presupuesto detallado específicamente.

IV. DEL PRESUPUESTO

El presupuesto presentado en el Departamento de Teatro se turnará a estudio y dictamen para su aprobación. En caso de ser aprobado el presupuesto, el grupo empezará a recibir las partidas respectivas, a través de su director o directores y asistido por un delegado del Departamento

de Teatro. Cada partida presupuestal deberá ir respaldada por un recibo firmado por los directores o por el director y su asistente, y se comprobará la cantidad que ampare, mediante las notas correspondientes, en la oficina de contabilidad del Departamento. A partir de la erogación inicial, las partidas presupuestales se suministrarán a medida que se comprueben las anteriores.

V. DE LA PUBLICIDAD

Toda la publicidad de que sean objeto estas actividades, en cualquier fase de su desarrollo acreditará con precisión su carácter universitario (Teatro Estudiantil de la Universidad de México). La publicidad para cada grupo teatral de la UNAM consistirá en: Cartelera Teatral Periodística, Carteles a una o dos tintas en papel *tablet*, Tarjetas de invitación para la función de estreno, programas de reparto, fotografías de ensayo y de la función de estreno, inserciones en el calendario y en gacetillas de la *Gaceta Universitaria*, Boletín de Prensa y Radiofónico.

El movimiento de teatro estudiantil universitario iba cobrando fuerza poco a poco. A partir de 1958 cada año el Departamento de Teatro lanzaba una convocatoria para conformar los grupos que participarían en las temporadas teatrales correspondientes. Se convocaba a los estudiantes que quisieran participar ya fuera como dramaturgos, directores, actores o técnicos.

Lo siguiente fue buscar un teatro en el centro de la ciudad, desde el cual difundir mejor los trabajos escénicos universitarios. Así llegaron al Teatro del Caballito, donde el teatro estudiantil universitario asentó su sede durante más de cuatro años. Teatro que fue testigo de la consolidación del movimiento.

Capítulo III

III.1 Teatro del Caballito

III.2 Centro Universitario de Teatro

**III.3 *La Cabra*, Periódico Teatral
Universitario**

III.4 Compañía de Teatro Universitario

Teatro del Caballito

TEATRO DEL CABALLITO, lugar donde los estudiantes de la universidad y de las preparatorias se reunían con el teatro para sonreír al mundo, al calor grato de palabras que querían escaparse de la memoria de los hombres. TEATRO DEL CABALLITO, primeras tablas. Finalmente, TEATRO DEL CABALLITO árbol generoso caído en aras de una avenida del mundo donde ahora, por respeto y en memoria, la circulación de vehículos es muy escasa, y hay mucho silencio en esa banqueta de Rosales.

Fernando Delié, 1972

Como jefe del Departamento de Teatro, Héctor Azar propuso todo un proyecto para estructurar el teatro universitario. Este proyecto iniciaba con la idea de que la UNAM contara con un teatro propio en el centro de la ciudad, para que desde ahí los universitarios pudieran enviar sus “señales teatrales”. Fue entonces cuando la Universidad alquiló el Teatro del Caballito por 1500 pesos mensuales. Durante cuatro años esta sala se convirtió en la casa del teatro estudiantil. Desde su escenario se proyectó una verdadera transformación en el teatro mexicano, rompieron con viejas formas para sustituirlas por otras llenas de vitalidad y fueron capaces de cristalizar los ideales del teatro universitario.

El Teatro del Caballito era una casa estilo *Art Nouveau*, que se encontraba en la calle de Rosales número 26 -cerca de la antigua glorieta del Caballito- y había sido adaptada como sala teatral en 1949. Nació como Sala Guimerá de la Sociedad Orfeo Catalá. Siendo uno de los primeros teatros de bolsillo -contaba con menos de 200 butacas-, fue vendido en 1952 a una empresa privada que lo bautizó con el nombre de El Caballito en relación a su cercanía con la estatua de Carlos IV de Tolsá. Sin embargo, la empresa no tuvo mucho éxito y la actriz española Marilú Elizaga lo compró en 1955 para presentar ahí todo tipo de teatro. Se presentaban, entre otras cosas, espectáculos actuados por la propia Marilú Elizaga y dirigidos por Salvador Novo. Destacaban las presentaciones de Poesía en Voz Alta, que a partir de 1956 rentaba el teatro todos los martes.

Tiempo después, el Teatro del Caballito entra en crisis y es cerrado en octubre de 1958. En abril de 1959 vuelve a abrir sus puertas ya como teatro de la Universidad. Se desarrolló ahí la etapa más brillante del movimiento de teatro estudiantil universitario.

Ya con las actividades teatrales de los estudiantes bien reglamentadas y con una sede permanente, el teatro universitario se pudo consolidar y ampliar sus alcances.

...al través de un repertorio debidamente planeado y cimentado, se comunica el espíritu universitario dentro y fuera de la propia Casa de Estudios. Las experiencias condicionadas a un Reglamento para los Grupos de Teatro Estudiantil habrán de ser, como en años anteriores, no una actividad que distraiga al conglomerado de estudiantes sino que lo ayude a integrar una conciencia más sólida de su condición universitaria,

al complementar su preparación académica profesional con una práctica de tan múltiples alcances como es la del arte teatral.⁵⁰

El desempeño del arte teatral no requiere forzosamente un local fijo, como lo han probado en nuestro medio los grupos móviles de actores que, incluso, siguiendo una vieja tradición, han representado con éxito en escenarios naturales; pero, sin lugar a dudas, hay una multitud de problemas expresivos que sólo pueden resolverse con los instrumentos de que se dispone en un recinto cerrado y provisto de todo el material escénico imaginable. Desde otro punto de vista, la estabilidad geográfica de uno o varios grupos teatrales es indispensable cuando se proponen emprender el tratamiento de un ciclo dramático entero o, también, desenvolver sobre la escena las obras que conformen la revisión histórica del drama en una época determinada. En suma, desde el punto de vista académico, son obvias las ventajas de una sede fija para el trabajo teatral.⁵¹

"Los años del Caballito fueron los de una infancia intensa, agitada y muy feliz del Teatro de la Universidad"⁵². Su escenario fue un foro abierto para que se presentaran todo tipo de propuestas teatrales, desde grupos preparatorianos y de las distintas Facultades y Escuelas, hasta grupos que no eran de la Universidad.

La inauguración del Teatro del Caballito como espacio universitario se celebró con la presentación del grupo de Arquitectura con la obra *La hermosa gente* de William Saroyan, dirigida por Juan José Gurrola, con la actuación de Mauricio Herrera y Carmen Bassols. Para el segundo programa, en junio de 1959, se llevaron a escena dos obras cortas que acababa de escribir Héctor Azar: *La Appassionata* y *El Alfarero*, dirigidas también por Gurrola.

A lo largo de los cuatro años en los que el Teatro del Caballito perteneció a la Universidad, desfilaron por su escenario un sin número de puestas en escena. *Liliom*, dirigida por Eduardo García Maynez hijo; Teatro en Coapa con *Doña Endrina* y su VI función teatral compuesta por *Ensalada de Pollos* y *Diálogos del Pensador*; el teatro preparatorio con *Alcestes*

⁵⁰ *Teatro Estudiantil de la Universidad de México*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. XI, Num. 4, num. 482, febrero, 1964, p. 6.

⁵¹ *Inauguración del Teatro de la Ciudad Universitaria*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. VII, Num. 4, num. 284, enero, 1960, p. 1.

⁵² FARÍAS, Ma. del Carmen: *El Teatro de la Universidad de México Dinámica y Trayectoria*, en: *La Cabra*, año 2, num. 31-32, julio, 1972, p. 2.

dirigida por Rosa Furman y, posteriormente, la Temporada de Teatro Estudiantil Preparatorio en 1961; distintos grupos de la carrera de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, entre ellos, *Medida por Medida* coordinada por Fernando Wagner y Antonio López Mancera; *Las danzas de la muerte* en versión teatral de Miguel Sabido; *La máquina de sumar*, también dirigida por Eduardo García Máñez; *Julietta o la clave de los sueños*, dirección de Héctor Azar; grupos de otras universidades, como el de la Universidad Veracruzana, que presentó *Felicidad*; grupos no universitarios, como el del Centro Deportivo Israelita, dirigido por Seki Sano. Fueron estas algunas de las actividades que se llevaron a cabo en El Caballito.

Recuerda Gilberto Pérez Gallardo:

Se le dio oportunidad a todo el mundo, es decir, a los grupos que había en cada una de las Facultades. El maestro Azar, yo creo que ya tenía en mente hacer una Compañía profesional de teatro universitario, que fue la que al final de cuentas hicimos. Había muy poco dinero, pero todo lo que había estaba a disposición de los grupos. Entonces la hacíamos de escenógrafos, de costureros, de pintores.

Con las conexiones personales del maestro Azar con Toño López Mancera se consiguió el vestuario. Nos prestaron el vestuario que se usó en la primera representación que se hizo de *Romeo y Julieta* en Bellas Artes, para hacer la primera obra de Shakespeare que presentamos los alumnos que tomábamos clases con Fernando Wagner. Hacíamos *Medida por Medida*.

Y empezaron a venir las tías y los primos y las novias y los novios. Pero, una cosa importante, desde el principio el maestro Azar se opuso a que se regalaran los boletos; aunque fuera simbólico pero tenían que pagar, no sé, veinte centavos o un peso. La gente respondía muy lentamente.

Otra cosa es importante, que el teatro universitario salió de Ciudad Universitaria. El Caballito era un teatro pequesísimo, precioso. Pequeñito y no lo llenábamos. Pero se empezó a llenar con gente de la Universidad, con estudiantes. Nosotros mismos nos íbamos a la Zona Rosa, que era lo que ahora es Coyoacán, y ahí pegábamos posters y, a base de eso, el público empezó a ir a vernos. Y, aparte de eso, se organizaban otras cosas como un Club del Teatro, en el que se presentaban pláticas, por ejemplo, sobre teatro griego o mexicano, en fin, conferencias interesantes.

Y hubo muchos intelectuales de la época, como Rosario Castellanos, que avalaron nuestro trabajo; y empezaron a llegar críticos y periodistas. Se empezaron a impresionar con el despliegue de imaginación con tan pocos elementos materiales. Los de la Facultad de Arquitectura se metían

con la escenografía; muchos compañeros que estudiaban Arquitectura, como Virgilio Leos, estudiaban al mismo tiempo pintura en la Esmeralda, entonces se metían a diseñar vestuario. Otros venían de danza, entonces si se necesitaba una coreografía, ellos la trabajaban.

Los técnicos éramos nosotros mismos. Hubo quienes después se convirtieron en maestros de los técnicos. Los García Jiménez, por ejemplo. Además, si te dedicabas a manejar la música pero se necesitaba una *sombra que pasa*, pues dejabas tu música funcionando y te metías al escenario, decías tu parlamento y te regresabas.

Realmente se organizó un laboratorio y se nos llenó la cabeza con esas ideas de venir adelante, de amor al teatro y de que en el teatro lo que menos importa es el dinero. Si hay el interés, si hay el entusiasmo, si hay talento, se puede hacer y se puede hacer con lo que sea.

La acción en *El Caballito* no se limitó a lo escénico. La organización de cursos especializados y de ciclos de conferencias fue frecuente. Importantes especialistas en diversos temas relacionados con el teatro fueron parte de estas actividades. Francisco de la Maza, el Padre Ángel María Garibay, Max Aub, Miguel León Portilla, Rosario Castellanos, Víctor Rico Galán, León Felipe, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Juan Miguel de Mora, Francisco Ignacio Taibo, Fausto Castillo, Antonio Magaña Esquivel, Francisco Monterde, Marcela del Río, la China Mendoza, compartieron los más variados temas con los estudiantes. Desde las distintas etapas de la historia del teatro, el teatro contemporáneo, la crítica teatral, hasta el teatro latinoamericano y oriental. Se organizaban también lecturas literarias en la serie *Un Autor de Voz Viva*, en donde el propio creador leía su obra. También se hacían lecturas de obras teatrales, especialmente de tragedias en los *Lunes Trágicos*, organizados por Max Aub, en donde renombrados actores leían obras trágicas de distintas épocas.

Otra actividad importante fue la realización del Club del Teatro, coordinado por uno de los miembros del teatro estudiantil, Gilberto Pérez Gallardo. Era una serie mensual que tenía como objetivo propiciar un acercamiento “amistoso y cultural que reúna al estudiante que hace teatro mediante el intercambio de ideas y opiniones”. Se llevaba a cabo el último viernes de cada mes, con un tema determinado y amenizado con algún grupo musical.

La presencia del Teatro Estudiantil de la Universidad de México (TEUM) se extendió a otros medios de comunicación: el radio y la televisión. En abril de 1959 se inauguró el

programa radiofónico del TEUM, una serie dominical coordinada por Oscar Zorrilla, que incluía comentarios sobre la actualidad teatral, entrevistas, teatro radiofónico, panorama del teatro mundial, análisis de obras y personajes dramáticos, conferencias, cursos de historia del teatro y temas de teatro en general. Incluso se formó un grupo de teatro radiofónico dirigido por Juan Ibáñez. En televisión se presentaron dos series por el canal 4, en las que se representaban distintas obras teatrales de autores mexicanos y extranjeros.

En cuanto a las publicaciones, en esta etapa el TEUM producía la *Gaceta Teatral de Teatro en Coapa* y un *Boletín Mensual* informativo sobre el movimiento y temas relacionados con él. Además se editaban las conferencias y los cursos más interesantes.

En 1960 se inauguró la Librería Teatral Universitaria en el vestibulo del Teatro del Caballito.

El interés por el teatro, el trabajo experimental profesional de la escena, han venido exigiendo la creación de un expendio de libros que satisfaga la demanda, de información y lectura, que proviene de los elementos reunidos alrededor del espectáculo teatral. Es verdad: las numerosas librerías de la ciudad concentran ediciones mexicanas y extranjeras sobre el teatro y la teoría teatral del presente y del pasado; pero, por una parte, ese material disperso adolece de ciertas lagunas y, por otra, no siempre incluye las ediciones más autorizadas, convenientes y fáciles de adquirir económicamente. Con base en estas consideraciones, la Sección de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, a cargo del Mtro. Héctor Azar, tomó la decisión de crear la librería teatral. La librería se instaló en el propio local del Teatro de la UNAM y cuenta con servicios de cafetería, orientación bibliográfica y descuentos para estudiantes y actores.

La librería ha sido concebida, entonces, no como un comercio ordinario, sino como un órgano académico que se propone desempeñar, en la medida de sus fuerzas, esa labor informativa, de exploración del mercado y de selección, que permitirá a los estudiantes de la escena y a los aficionados disponer de los textos más útiles y valiosos.

La instalación de la Librería Teatral da al teatro de la UNAM el último toque que requería para completar su carácter de taller teatral y eficaz medio, experimental y profesional, de perfeccionamiento en tal sector de la cultura.⁵³

⁵³ *Librería Teatral*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. VII, Num. 26, num. 306, junio, 1960, p. 1.

Para este momento, la efervescencia en la actividad teatral de los grupos estudiantiles era tal, y su organización abarcaba tantas áreas, que su acción se extendió a distintos puntos.

En 1959 la Casa del Lago, un antiguo edificio porfiriano -ubicado en Chapultepec- que había albergado al Instituto de Biología de la UNAM, fue adscrito a la Dirección General de Difusión Cultural. En un principio fue entregada a Juan José Arreola para que organizara sus actividades y, a partir de 1967, a Héctor Azar. Funcionó como un instrumento de difusión extrauniversitaria, como un espacio de comunicación entre la Universidad y el público que asistía, sobre todo los fines de semana, al Bosque de Chapultepec; y como punto de reunión para los universitarios. Se desarrollaron ahí todo tipo de actividades culturales: exposiciones, conferencias, recitales, música de cámara, teatro guiñol, danza, cine, teatro, ajedrez. Destaca, entre las obras presentadas en este espacio, la puesta en escena de Juan José Gurroía, *Landrú* opereta de Alfonso Reyes.

En la Casa del Lago (1963). Era una mañana deslumbrante y Chapultepec estaba lleno de familias. Nos acomodamos con dificultad en el mínimo lunetario. Frente a nosotros solamente un piano. Fuera, las mamás con los niños, las lanchas, el sol dominical. En el piano se sentó un hombrecito flaco como duende: un duende que empezó a tocar desenfrenadamente. Y de repente -todavía no entiendo cómo- apareció un mundo maravillosamente sexual: cinco mujeres vestidas de *flapers* iban y venían por el escenario cantando y bailando de una manera como nadie lo había hecho antes en la ciudad de México. Los respetables textos de don Alfonso Reyes encontraban un doble y un triple y un cuádruple sentido.

(...) Al saber que el texto era de don Alfonso Reyes pensamos en un respetable festival poético, y en vez de eso nos encontrábamos con este maravilloso reino de lujuria. Apareció Landrú, el seductor. Y era un actor chaparrito -Carlos Jordán- casi enanito con una gigantesca panza y una mirada lúbrica y descarada. Pero no tan descarada y tan lúbrica como las de las maravillosas cinco mujeres. Y Rafael Elizondo -el músico- brincaba en el asiento del piano y la música brotaba como chorros innumerales de la enorme boca abierta del piano de cola, y enormes chorros de calor corrían por el salón como espíritus chinos o africanos lujuriosos. La absoluta audacia, el más absoluto y teatral descaro: "*De cuarenta para arriba no te mojes la barriga*", cantaban las mujeres viéndonos directamente a los ojos. Voltee y vi los rostros asombrados del público de la Casa del Lago que estaba acostumbrado a escuchar respetable poesía medieval en labios de los muy jóvenes Beatriz

Sheridan y Claudio Obregón. Todos estaban con la boca abierta, los ojos brillantes y la lujuria maquillándose la piel, lívida de asombro y terror.

(...) Aquella gloriosa orgía en que nos sumergió durante veintisiete minutos -uno de los espectáculos cumbres del teatro mexicano y dura apenas veintisiete minutos- pensé que nunca volvería a repetirse. Muchos críticos afirmaban que Gurrola era el más talentoso. Quizás tenían razón. La verdad es que yo creo que todos eran los más talentosos en ese momento mágico e irrepetible de la cultura mexicana.

(...) Y el recuerdo ferozmente lúcido de aquella mañana de domingo, sígue trayéndonos una sonrisa a todos los afortunados a los que Gurrola nos compró el boleto para entrar al paraíso.⁵⁴

Ahí mismo, en la Casa del Lago, se creó el Centro de Teatro Clásico dirigido por José Luis Ibáñez. Se buscaba ofrecer una orientación teórica y práctica a los interesados en este tipo de teatro. Se estudiaban y analizaban obras dramáticas clásicas, para después hacer ejercicios y experimentos prácticos que culminaban con la presentación al público de espectáculos conformados con los textos escogidos. Los estudiantes eran asesorados, además de por el propio José Luis Ibáñez, por especialistas en la materia: Sergio Fernández, Margo Glantz, Margarita Peña, Héctor Azar, Dolores Bravo y Hugo Margáin. Lo anterior se complementaba con conferencias, exhibiciones cinematográficas y audiciones de discos.

En 1960 se inauguró como sede alterna al Teatro del Caballito, el Teatro de la Ciudad Universitaria, que se encontraba en el anexo de la Escuela Nacional de Arquitectura. La primera obra que se presentó ahí fue *Despertar de Primavera* de Frank Wedekind, dirigida por Juan José Gurrola con el grupo de Arquitectura.

Para complementar los trabajos escénicos de los estudiantes, la Dirección del TEUM, con sede en el 10º piso de Rectoría, organizó una serie de concursos para impulsar la práctica del teatro en sus distintas áreas. Así, se organizaron concursos de creación dramática, de teatro breve y de crítica teatral, entre otros. Además, cada año se lanzaba la convocatoria para que los jóvenes participaran en los grupos de teatro estudiantil, ya fuera como autores, directores, técnicos o actores.

⁵⁴ SABIDO. Miguel; Gurrola, *el de Landrú*, en: *Excelsior*, El Búho, 9 de julio, 1995, p. 3.

Volviendo al Teatro del Caballito, en 1960 se estableció ahí el Centro de Investigación Teatral, que tenía como objetivo encausar el espíritu de búsqueda que el teatro estudiantil universitario que se estaba practicando había demostrado tener:

Esta búsqueda renovadora del trabajo teatral corre el riesgo, por una parte, de verse malograda ante la falsa conciencia descubridora de mediterráneos, y por la otra, de pasar inadvertida, sacrificada en aras de una moda caduca y sin raíces.

Es por eso que ante la inminencia de un peligro que sería inevitable, si insistimos en reiterar experiencias cuyo denominador común sería la improvisación, surge la inaplazable necesidad de fundar un Centro de Investigación Teatral desde donde obtendrían forma y contenido cada uno de los hallazgos que el teatro ofrece en su constante evolución.⁵⁵

Otro punto importante fue la organización de temporadas teatrales y festivales. Se llevó a cabo, por ejemplo, en 1962, la Primera Temporada de Teatro Latinoamericano; en ella se presentaron obras representativas del teatro de Brasil, Chile, Argentina, Puerto Rico, Ecuador y El Salvador. Las funciones teatrales se complementaban con conferencias sobre la cultura de cada uno de los países representados; el Club del Teatro abría un espacio para que se presentaran conjuntos musicales de cada país. Se realizó también un Concurso de Investigación Monográfica sobre la cultura de todas estas naciones; y el programa radiofónico del TEUM estuvo dedicado a tratar estos temas.

En fin, las actividades del teatro estudiantil estaban alcanzando, no sólo una alta calidad artística, sino una amplitud y constancia nunca antes vistas y, como consecuencia, estaban logrando atraer al público.

Como se sabe, una de las razones por las que el drama nacional español evolucionó con celeridad fue ésta: la constancia de las representaciones. El público no puede crearse ni para la literatura ni para el teatro, si no se mantiene con él un permanente diálogo. En buena parte, el genio proliferante de Lope de Vega produjo tal cantidad de comedias impelido por esa necesidad: la de alimentar un público teatral creciente.

⁵⁵ *Centro de Investigación Teatral*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. VIII, Num. 2, num. 334, enero, 1961, p. 4.

(...) El teatro debe hacerse, no sólo escribirse. En su hacerse el teatro funda su exclusiva posibilidad de desarrollo técnico. Sólo en la actividad teatral -se ha dicho demasiado- pueden formarse verdaderamente actores, escenógrafos, autores, directores y público de teatro. Pero -esto se ha dicho menos- sólo en la actividad sistemática y organizada.⁵⁶

Se estaban viviendo, sin duda, momentos brillantes para el teatro universitario.

El Caballito se convirtió en un espacio abierto para que los jóvenes directores experimentaran bajo el concepto del director de escena como creador, para que cada uno encontrara un estilo propio. Miguel Sabido, Carlos Castaño, Juan López Moctezuma, Alberto Dallal, Carlos Fernández, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, entre otros, se comprobaron en ese escenario. Con esta idea se formó el Seminario Experimental de Directores (SED), que funcionaba como un taller teatral en el que todos sus miembros tenían que participar en todas las tareas que implica una puesta en escena: tramoyistas, adaptadores, escenógrafos, iluminadores y actores.

El Caballito funcionó como un verdadero taller de experimentación, en donde los jóvenes podían trabajar libremente, exponer sus ideas, probarlas, experimentarlas en el escenario para encontrar un lenguaje propio y una forma de comunicarse teatralmente con su comunidad. Dice Miguel Sabido:

La proposición era abierta (...) si bien eran muchas las proposiciones, todas se referían al análisis de estilos, a probar teorías, a hurgar dentro del teatro en el escenario más pequeñito que podía imaginarse. Escenario que no tenía telón, fondo, salidas...

Se dio una distribución pareja del presupuesto. Todos teníamos oportunidad. Había una especie de disposición para que el que tuviera talento probara. Ese teatro fue un verdadero laboratorio.⁵⁷

El presupuesto con el que contaban era poco, pero se trataba de repartir de manera que se pudieran cristalizar las inquietudes de los distintos grupos. El trabajar con poco dinero los obligaba a explotar al máximo su creatividad y a que todos participaran en el diseño y la

⁵⁶ *Teatro Estudiantil de la Universidad de México*, en: *Ibid.*, vol. VII, Num. 32, num. 312, agosto, 1960, p. 1.

⁵⁷ CARBONELL, Dolores y Mier, Javier: *Tres crónicas del teatro en México*, México, Katún, 1988, p. 32.

fabricación de la escenografía, la utilería y el vestuario; en el manejo de la música y las luces; en atender la llegada del público, etc.

El último año de vida del Teatro del Caballito fue testigo de dos pasos muy importantes para el teatro universitario, que lo encaminarían a una anhelada estructura: la fundación del Centro Universitario de Teatro (CUT) en 1962 y la creación de la Compañía de Teatro Universitario, que nació en el seno del Caballito.

La última obra que se presentó en el Teatro del Caballito fue *Divinas Palabras* de Valle Inclán, obra que montara Juan Ibáñez con la Compañía de Teatro Universitario. Un año después, esta puesta en escena ganaría el Primer Premio del Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy, Francia.

En julio de 1963, el TEUM se despidió del Teatro del Caballito. El edificio tendría que ser derrumbado para abrir la calle y construir la prolongación del Paseo de la Reforma.

ADIÓS A EL CABALLITO

El Teatro de la Universidad de México despide al Teatro El Caballito, Rosales 26, como sede de sus actividades. Fue aquí donde, a partir de 1957, se cimentó el trabajo de los universitarios aficionados al teatro, hasta culminar en la creación de un grupo profesional, la Compañía de Teatro Universitario...

El Teatro de la Universidad de México deja esta sala con la íntima satisfacción de haber contribuido a dignificar el teatro de nuestro país. Sus puestas en escena, conferencias, conciertos y demás actos complementarios de una cultura teatral efectuados desde el ámbito entusiasta de El Caballito, seguirán el propósito marcado hacia la obtención de un trabajo cada vez más estable y trascendente. Vaya, pues, nuestro adiós a tan amable recinto, que ha sido testigo y compañero durante siete años de esfuerzo colectivo.⁵⁸

En una ceremonia especial lo despidieron los discursos de Salvador Novo, Héctor Azar y Marilú Elizaga, además de la música de don Antonio Pantoja y sus *villistas*.

⁵⁸ *Adiós a El Caballito*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. X, Num. 20, num. 453, junio, 1963, p. 1.

En las grandes capitales lo normal es que cuando el teatro se industrializa, se ha establecido como una industria, como una empresa consagrada, surjan una serie de *angry young men*, llenos de idealismos y juventud, que creen que van a revolucionar el teatro, y que en muchas ocasiones lo logran, sabiendo por lo menos que cambiarán el punto de vista del público teatral de que disponen, confían en que en el futuro este público no se deje engañar tan fácilmente. Y así progresa el teatro, el arte y la discusión.

Pero en México, al producirse esa "revolución", ¿contra qué lo hace?... Contra nada. En todo caso, contra la indiferencia, contra los teatros cerrados, más que contra los abiertos.⁵⁹

declararía Juan José Gurrola unos días después.

En el Teatro del Caballito se dio una actividad poco común para el teatro de nuestro país, por su intensidad, por su calidad, por su vitalidad y, sobre todo, por que empezó a crear un nuevo tipo de espectador. Atrajo al público hacia espectáculos distintos de los que podía ofrecer el teatro comercial y se dieron a conocer nuevas obras, nuevos actores y directores e ideas teatrales frescas. De esta labor tan importante, de las butacas llenas de estudiantes y no estudiantes, fueron testigos el caballo pintado por Juan Soriano que servía como telón de fondo, y el pequenísimo escenario donde quedó detenida una parte lúcida y vibrante de la historia del teatro mexicano.

Fue en El Caballito donde los estudiantes sostuvieron la gran batalla para la recaptura del público perdido. Teatro inolvidable, en cuyo muro frontal al escenario galopaba sensual y adolescente un hermoso caballo pintado por Juan Soriano. Teatro que pasó a ser un punto de enlace de las inquietudes juveniles; lugar de coincidencia de cientos y aún de miles de estudiantes comunicándose con su circunstancia y trascendiendo su grupo familiar, desde el centro mismo de su ciudad. Demasiado sublime todo ello para ser comprendido por la burocracia y la demagogia imperantes; demasiado útil para las mayorías como para propiciar su crecimiento. Teatro y mural cayeron bajo la picota modernista...⁶⁰

Para septiembre de ese mismo año, el teatro de la UNAM se mudaba a Avenida Chapultepec 409, al Teatro Arcos Caracol.

⁵⁹ GURROLA, Juan José, en: CARBONELL, Dolores: op. cit., p. 19.

⁶⁰ AZAR, Héctor: *Funciones...*, op. cit., p. 75.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Centro Universitario de Teatro

Bienvenidos al primer espacio teatral universitario, respiren ampliamente en él, hay olor a café, a libros, a gimnasio, a escenografía; hay aromas de gente, hay calor de público y las ropas y toda la piel están ungidas del filtro mágico del teatro.

TEXTO DE BIENVENIDA AL CENTRO UNIVERSITARIO DE
TEATRO, 1962

Y así, haciendo teatro los estudiantes, llegamos a los primeros años de los sesentas, “los fascinantes y los terribles sesentas”, en los que el teatro universitario alcanzó su punto culminante. Se cristalizaron acciones que se habían soñado años atrás y obtuvieron un reconocimiento general. Se dieron dos pasos definitivos: la creación del Centro Universitario de Teatro (CUT) y de la Compañía de Teatro Universitario.

*“Primero hay que proponer un concepto, luego comunicárselo a quienes participen de ese concepto y cuando ya tengas al grupo que participe de este concepto, darle casa”*⁶¹, cita el Mtro. Azar a Stanislawski y él, como jefe del Departamento de Teatro, había logrado ya los dos primeros pasos. Faltaba el último, darle casa. Y esa casa sería el Centro Universitario de Teatro.

El movimiento de teatro universitario tenía ya la necesidad de tener un lugar propio que fuera el punto de encuentro para los universitarios aficionados al teatro, e incluso, para quienes no siendo universitarios, tuvieran el mismo interés.

Para el 17 de junio de 1962, el periódico anunciaba: *“Mañana abre el Centro Universitario de Teatro, una hermosa realidad”*. Nació este Centro con la idea de integrar en un organismo a todos los elementos que participaban en el teatro estudiantil y, de esta forma, poder encausar sus esfuerzos y estimular el desarrollo del teatro con espíritu universitario. Héctor Azar, su fundador y primer director, lo planteaba como un centro de extensión cultural abierto a todos aquellos que se interesaran por el arte teatral; y, al mismo tiempo, como un espacio en el que los universitarios pudieran profundizar en el estudio, el análisis, la práctica y la experimentación teatral.

El CUT -único en su género- obedece a propósitos estrictamente culturales y formativos para el estudiante preocupado por la tarea teatral. Persigue, mediante el ejercicio de la investigación y el análisis, ofrecerle los elementos necesarios de proyección artística y ayudar a la formación de un público debidamente orientado hacia el buen teatro de nuestro país. No brinda títulos sino diplomas o constancias avaladas por el mismo centro y da la oportunidad a muchos artistas que sin ser

⁶¹ AZAR, Héctor: *Con la toma del Foro Isabelino me rompieron el alma*, en: *Tiempo Libre*, 4-10 marzo, 1993, p. 31.

académicamente universitarios, pueden afirmar su vocación encaminándola hacia el estudio, la investigación y el entrenamiento académico.⁶²

El Centro Universitario de Teatro se inauguró el 18 de junio de 1962, en la calle de Sullivan 43, en un local que originalmente se había destinado al proyecto del museo de arte moderno El Eco, propuesto por Matías Goeritz. Por falta de apoyo económico, el museo se convirtió en el cabaret El Eco, que más tarde fue clausurado por ser un centro de tráfico de drogas. Y permaneció abandonado hasta 1961, cuando la UNAM lo rentó por cinco mil pesos mensuales para instalar el CUT.

El día de la inauguración, Héctor Azar explicó los propósitos de la nueva institución:

El Centro Universitario de Teatro, reconociendo una necesidad, viene a realizar un viejo anhelo de más de dos años atrás, de estimular el esfuerzo por conocer lo que significa la tarea teatral. Apoyada su creación en el trabajo de los universitarios que han hecho del teatro de la Universidad un movimiento renovador y coherente, el funcionamiento del Centro -primero de su índole en nuestro país- nos indica el arribo a una etapa que deja atrás la improvisación y el autodidactismo, para afrontar con mayor seguridad los caracteres que el drama de la vida moderna nos impone. Pensamos en el teatro como una forma perfecta de servicio social.

Si nuestro objetivo ha sido hasta ahora la creación de un público que con sus ímpetus, rechace las formas caducas de los prevaricadores; ese propósito puede afirmarse que se ha logrado desde la sala que funciona en la calle de Rosales (El Caballito). La gente que acude a esas representaciones, tanto como los jóvenes estudiantes que las hacen posibles, son la razón fundamental de cualquier Teatro Universitario. Por ellos el empeño no ha sido en vano, ni la búsqueda infructuosa; son el sector capaz de entusiasmarse ante la nueva idea como una nueva posibilidad. Por eso, compartida con ellos también, la satisfacción es plena ahora que alcanzamos, con la fundación del CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO, una meta más para el teatro de México.⁶³

⁶² GOTTDIENER, Eloisa: *La Escuela de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el Centro Universitario de Teatro*, en: *La Cabra*, año 2, num. 31-32, julio, 1972, p. 7.

⁶³ *El Teatro de la Universidad de México*, México, UNAM, Anuario 3, 1962, p. 14.

El CUT arrancó sus actividades con un ciclo de conferencias sobre Teatro y Psicoanálisis, un tema muy poco tratado en ese momento en nuestro país. En este ciclo, pensado a manera de seminario, participaron destacados especialistas en la materia: los doctores Víctor Manuel Aíza, Fernando Cesarman, Santiago Ramírez, Ramón Parrés, José Luis González y José Remus. Cada uno se dedicó a analizar un autor teatral y a sus personajes desde el punto de vista psicoanalítico.

Con esto se sienta un precedente de capital importancia para nuestro teatro: el psicoanálisis como la posibilidad de tener una partitura emocional, donde cada una de las fibras sensitivas del actor obtuvieran una razón lógica y científica completamente definida. Al través del psicoanálisis del personaje, plantear la búsqueda de la justificación a la conducta y a los procesos emocionales que se desarrollan en la obra, la explicación a su lenguaje, a sus fobias, a sus afectos, a todo ese mundo interno que será la pauta de un trabajo bien llevado, hasta el momento de la proyección frente al público.⁶⁴

El día de la inauguración, mientras daba su conferencia el Dr. Santiago Ramírez ante 300 personas, llegaron unos inspectores a querer clausurar el Centro alegando que no había autorización para su funcionamiento. Sin embargo, la sesión, dice el Mtro Azar:

...no se vio frustrada a pesar de los sellos de clausura que colocó alguna certera oficina burocrática, porque no habíamos pedido permiso para instalar un centro de trabajo universitario en lo que recientemente clausurado había funcionado como uno de los antros más indecentes y siniestros de la ciudad (El Eco).

Posteriormente, a través de un curso piloto, se establecieron las bases sobre las que funcionaría el Centro; se manejarían tres cursos monográficos trimestrales al año, que abordarían distintos temas relacionados con el teatro:

- Revisión de temas y métodos a cargo de especialistas nacionales y extranjeros, que sustentaran cursos y planearan discusiones.
- Lecturas y puestas en escena, cuyo proceso habría de ser analizado por el creador y por la asistencia.

⁶⁴ DELIÉ, Fernando: *El Centro Universitario de Teatro, primer espacio teatral*, en: *La Cabra*, año 2, num. 31-32, julio, 1972, p. 3.

- Conferencias acerca de las relaciones del teatro con las diferentes disciplinas humanísticas, técnicas y científicas.
- Estudios dirigidos para la estructuración de un repertorio.
- Iniciación al conocimiento del teatro (Niños y Adolescentes)
- El teatro popular y el teatro político, las formas tradicionales y de vanguardia.

El Centro Universitario de Teatro dependía de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y funcionaba como Miembro Asociado de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale de Berna, Suiza.

Las instalaciones constaban de un Teatro de Cámara, una Sala de Conferencias, el Teatro Círculo Lope de Vega, un aula con servicio de librería, una Sala de Diseño y una Galería/Cafetería. Más adelante se estableció la Biblioteca del CUT, que contaba con más de 2500 volúmenes especializados; y la Fonoteca, con cerca de 100 discos con grabaciones de obras dramáticas realizadas por destacadas compañías teatrales a nivel internacional: el Teatro Nacional Popular de Francia, The Old Vic de Londres, la Comedia Francesa, etc. Cabe señalar que la Librería Teatral Universitaria se instaló, al cerrarse El Caballito, en el *lobby* del Teatro Arcos Caracol.

En los diez años que constituyeron la primera etapa del Centro Universitario de Teatro, se llevaron a cabo veintisiete ciclos a manera de seminarios, que tenían una duración trimestral. El objetivo de estos cursos era que los asistentes tuvieran un acercamiento al estudio de los distintos temas teatrales, para posteriormente entablar una discusión guiada por un especialista en la materia. Los temas tratados abarcaron desde el teatro griego hasta el contemporáneo y de vanguardia; didáctica teatral; técnicas y teorías escénicas; la crítica y la dirección. Se encargaron de sustentar los talleres importantes personalidades del teatro del momento y reconocidos especialistas en áreas afines al arte dramático.

Los cursos complementaban la teoría con la práctica escénica. Así, por ejemplo, los maestros Seki Sano y Ricardo Guerra analizaron a Bertolt Brecht y su teatro épico; entonces

Juan Ibáñez manejó conceptos brechtianos en su puesta en escena *Divinas Palabras*. Como consecuencia del seminario sobre Samuel Beckett, en el que se estudió el Teatro del Absurdo y el teatro de vanguardia, surgió la puesta en escena de *Jacobo o la sumisión* de Ionesco, dirigida por José Estrada. En el curso que coordinó Dimitrio Sarrás se montaron escenas de teatro norteamericano utilizando las ideas de Stanislawski. *Olimpica* de Héctor Azar, dirigida por Juan Ibáñez, se derivó del curso que él mismo impartió. Del seminario de expresión corporal que dio Colombia Moya resultaron el monólogo de *Hamlet*, presentado por Miguel Flores y varios fragmentos de *La voz humana* de Jean Cocteau, dirigidos por Fernando Delié. Las clases de dirección escénica a cargo de Alexandro Jodorowski produjeron una serie de ejercicios que experimentaban con teorías grotowskianas. María Elena Velazco, alumna de este curso, habla sobre las prácticas:

Se comenzó a trabajar pensando fundamentalmente en cambiar el escenario, eliminando todo obstáculo entre el actor y el espectador, lo que Grotowski llama “la destrucción de obstáculos”, o sea colocando a ambos en un mismo espacio escénico y prescindiendo, en la medida de lo posible, de los recursos tradicionales como son la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música, etc.

Entre los trabajos a nivel experimento más interesantes que se hicieron está el que hizo Federico Angulo con la obra *El cuatro*, escrita por él mismo. En ella, los elementos escenográficos se encontraban mezclados entre el público, de donde surgían los actores para entrar en escena, desarrollándose la obra entre maullidos, silencios, risas, el tic-tac de un reloj, etc. A mí me interesó principalmente la relación del público entre sí y con el actor, esto es: en el teatro tradicional puede darse la comunicación actor-espectador, en cambio entre un espectador y otro existe un divorcio, el público como tal permanece indiferente. Tratando de romper estas barreras, coloqué a los espectadores frente a frente y muy cercanos unos a otros. En medio de ellos el actor representaba tomando al público como otro personaje de la obra...⁶⁵

El CUT no seguía ninguna tendencia o técnica teatral específicas, si no que era un campo abierto para que se conocieran primero las distintas formas de abordar el teatro y de concebirlo para, después, iniciar una búsqueda escénica de acuerdo a las posibilidades y necesidades de cada quien.

⁶⁵ VELAZCO, Ma. Elena: *Experimentos de Vanguardia*, en: *ibid.*, p. 4.

Las actividades se conformaron desde un principio con la idea de que se pudiera proyectar, a través de ellas, un grupo estable compuesto por elementos del teatro estudiantil. Surge así, en 1963, como un primer producto del Centro Universitario de Teatro, la Compañía de Teatro Universitario. Su primer trabajo fue la exitosa puesta en escena de *Divinas Palabras*.

El CUT se encargó también de promover la edición de la colección *Textos del Teatro de la Universidad de México*, constituida por 27 volúmenes; y más adelante, la publicación del periódico teatral universitario *La Cabra*.

Por otro lado, la organización de concursos de obras teatrales para estimular a los jóvenes dramaturgos fue continua. Las mejores obras eran premiadas con dinero en efectivo, su publicación y, en ocasiones, su puesta en escena por alguno de los grupos universitarios.

Fue sin duda en esta última etapa, a partir de 1962, cuando el teatro universitario pudo entregar sus productos más acabados en las distintas áreas que el movimiento de teatro estudiantil abarcaba: puestas en escena, el Centro Universitario de Teatro y la Compañía de Teatro Universitario, publicaciones, programas radiofónicos, concursos, festivales y temporadas teatrales, entre otros aspectos.

A la par de las actividades que se realizaban en el Centro Universitario de Teatro y en el Teatro de la Universidad (Arcos Caracol), otros grupos universitarios trabajaban en otros puntos. Destacan las actividades de la Casa del Lago como un centro de extensión universitaria. Destacan también puestas en escena exitosas e innovadoras, como las presentadas en el Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria, que se inauguraba como espacio teatral: *Fausto* de Marlowe, dirigida por un joven director, Luwdik Margules; y *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, bajo la dirección de Héctor Mendoza.

Don Gil de las calzas verdes se convirtió en un montaje histórico para el teatro mexicano, fue un grito más de renovación. Alberto Dallal escribió en relación a esta obra:

La agilidad de la puesta en escena se refleja en la alegría del público, que plenamente satisfecho, permite que sus oídos se llenen de las palabras de Tirso y de la música que les sirve de acompañamiento, que sus ojos se

llenen de los vivos colores de la escenografía y el vestuario y que sus pensamientos divaguen, ante tan variados estímulos, sin oponer ninguna resistencia.⁶⁶

y Margo Glantz opinó:

Su puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes* ha sido escenario de controversias. ¿Es legítimo desvirtuar así a los clásicos? ¿Podemos quitarles sus jubones y tocas para desvestirlos a la *Courrege*? ¿No es una alevosía decir versos en tango, en mariachi y en twist? *Holiday on ice* de estudiantes, *gags* del cine mudo, grupos tipo beatle, sillas a caballo, corte de pelo geométrico, escaleras de electricistas se mezclan a *go-go*. ¿Es un sacrilegio o una revaloración?

(...) A mi juicio es una revaloración. (...) El enorme escenario del Frontón Cerrado despliega a los personajes y matiza los decorados de Arnold Belkin, especie de *tinker toys* que se arman y desarman para formar puentes, huertos geométricos, casas, jaulas, balcones y carruajes. Las graderías incómodas son como remedo de un viejo teatro griego símbolo del deporte.⁶⁷

Y el aún muy joven director, Héctor Mendoza, declaraba sobre su puesta en escena, presentada ante cerca de dos mil personas que, según las crónicas, brindaron al final un caluroso y prolongado aplauso:

Mucha gente se ha acercado a mí para preguntarme el porqué de este *Tirso a go-go*, como lo ha llamado la prensa capitalina. Es cierto que algunos elementos decorativos y un jerk que se baila en sustitución de un baile de la época dan la idea generalizada de esta moda reciente; pero, en realidad, lo que yo he querido hacer es aglutinar una serie de elementos que me iba sugiriendo el texto, sin pararme a contemplar su procedencia dentro del espacio o del tiempo. En fin, he querido situar la obra en un tiempo presente que contiene, al mismo tiempo, la asimilación del pasado. (...) No he querido mirar la obra, pues, como una pieza arqueológica, como texto de museo asequible sólo a los iniciados al estudio de la literatura clásica, sino como un elemento todavía operante en la civilización actual. Algo nuestro, de antier, de ayer, de hoy, de mañana, una y mil veces nuestro en cada momento.⁶⁸

⁶⁶ DALLAL, Alberto: *Don Gil de las calzas verdes*, en: *Revista de la Universidad de México*, vol. XX, num. 8, abril, 1966, p. 33.

⁶⁷ GLANTZ, Margo: *Don Gil de las calzas verdes*, en: *ibid.*, num. 9, mayo, 1966, p. 30.

⁶⁸ MENDOZA, Héctor, en: *Don Gil de las calzas verdes*, *Gaceta de la Universidad*, vol. XIII, Num. 15, num. 590, abril, 1966, p. 6.

Como respuesta al éxito de esta obra, la Dirección General de Difusión Cultural lanzó una convocatoria para que los estudiantes participaran en un concurso de ensayos sobre ésta.

Para 1964 el movimiento de teatro universitario había logrado crear una estructura que comprendía tres áreas distintas:

- **Teatro Estudiantil Preparatoriano**, con 16 grupos integrados por alumnos de los ocho planteles de la ENP.
- **Teatro Estudiantil Universitario**, con 13 grupos de las diferentes Facultades y Escuelas de la UNAM.
- **La Compañía de Teatro Universitario**, un grupo profesional de repertorio, formado por elementos del teatro estudiantil que ya habían decidido dedicarse al teatro y que eran entrenados para ello en el CUT.

Así, los años pasan entre una intensa actividad teatral. El trabajo de Teatro en Coapa, que continuó hasta 1964; las puestas en escena de la Compañía de Teatro Universitario; los cursos de teatro por radio; las actividades complementarias a los cursos del Centro Universitario de Teatro: proyección de películas, exposiciones, lectura de obras, audiciones de obras grabadas; publicaciones; las temporadas de teatro estudiantil, dedicadas alternativamente a la representación de obras en un acto, obras mexicanas, latinoamericanas, etc.; teatro con títeres; presentaciones de grupos de otras Universidades; y las puestas en escena de los distintos directores universitarios, fueron algunas de las acciones.

El premio que obtuvo la Compañía de Teatro Universitario en Nancy, en 1964, dio al movimiento de teatro estudiantil la seguridad y el reconocimiento necesarios para seguir desarrollándose. En 1967, dos grupos universitarios reciben el Premio Xavier Villaurrutia: la Compañía de Teatro Universitario por *Tripas de oro*, dirigida por Ignacio Sotelo y el grupo de la Preparatoria 2 por *La casa de té de la luna de agosto*, bajo la dirección de Gonzalo Correa.

1968 -año desgraciadamente marcado para la historia de nuestro país- inicia con la convocatoria para un concurso de obras de teatro con motivo del centenario de la Escuela Nacional Preparatoria. En marzo se convoca a los grupos interesados en participar en las temporadas teatrales de ese año. Los actos violentos se empezaron a hacer presentes en

Ciudad Universitaria. El movimiento de teatro estudiantil fue testigo y de alguna manera participe del grito que lanzaron los jóvenes en el 68 exigiendo libertad para expresarse.

A pesar de todo, 1968 fue un año importante para el Centro Universitario de Teatro. Con motivo de los Juegos Olímpicos que se llevaron a cabo ese año en la Ciudad de México, se organizaron las Olimpiadas Culturales. Gracias a éstas vinieron a México algunas personalidades del teatro a nivel mundial. En abril se realizó un coloquio con la presencia del dramaturgo norteamericano Arthur Miller y la participación de Margo Glantz, Salvador Novo, Emilio Carballido, Juan Ibáñez, Carlos Solórzano, Dimitrio Sarrás, Héctor Azar y José Luis Ibáñez. En julio se efectuó otro coloquio, esta vez con Eugene Ionesco y la Compañía de Jacques Mauclair.

IONESCO EN LA UNIVERSIDAD

En la Casa del Lago, Ionesco hizo una entrada afín al estilo de algunas de sus obras: entró por una de las puertas del sótano; pasó por un laberinto de trebejos y apareció en la sala principal. Un público numeroso y atento -estudiantes y algunos diplomáticos- le aplaudieron con entusiasmo:

(...) Dos actores, Jacques Mauclair y Tsila Chelton, leyeron pasajes de obras de Ionesco, desconocidas en nuestro país. Fue singularmente interesante para la sociedad, aún para quienes no entendían francés, una pieza sobre la pronunciación de la *r*.

Al día siguiente, el Foro Isabelino del CUT estaba cubierto de grandes paneles que representaban los diseños escenográficos de las más celebres puestas en escena de piezas de Ionesco. Su entrada al centro fue digna de un hombre de teatro: cruzó por un lado del foro y se dirigió, con apariencia discreta y sin importancia alguna, hacia donde se encontraba su esposa y su hija. Era de esperarse: el público, al descubrirlo, le aplaudió prolongadamente...⁶⁹

Más adelante visitaron el Centro otras importantes personalidades como Jerzy Grotowski y su grupo Teatro Laboratorio, también como parte del programa cultural de las Olimpiadas. Y, además de los ya mencionados Ionesco y Arthur Miller, Michel Podolski, Helen Hayes, Saulo Benavente, Narciso Yepes, Fernando Arrabal y Enrique Buenaventura, entre otros.

⁶⁹ *Ionesco en la Universidad*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. XVII, nva. Época, num. 14, julio, 1968, p. 15.

El 7 de agosto del mismo año, 68, en vísperas de la masacre de octubre, se inauguró el Foro Isabelino, la sala teatral del CUT, *“nombrado así por sus características particulares: tiene áreas de actuación en dos niveles -primero y segundo pisos- y su planta baja se prologa hasta quedar a escasos 50 centímetros del público, dándole la posibilidad visual de observar la escena desde tres perspectivas diferentes”*⁷⁰.

Se trataba de que el teatro universitario pudiera contar con una sala teatral construida específicamente para sus necesidades, que fuera transformable en su estructura y en sus recursos escénicos para permitir una mayor libertad en la búsqueda de nuevas formas. La propuesta escénica de este nuevo espacio era original, aprovechaba las estructuras metálicas que se habían utilizado para la adaptación del local del Centro Universitario de Teatro.

El Foro Isabelino como espacio conciliador entre público y actores ofreciendo tres perspectivas y tres aproximaciones, así como tres circunstancias. No más barreras entre público y actores, no más niveles de importancia humana.

El tono emocional se transmite poro a poro al público, cuyas fibras se estremecen o se extasían ante la proximidad inmediata del juego escénico; no hay posibilidad de truco, lo que ocurra desde aquí deberá ser tan genuino como la presencia creadora del público. El Foro Isabelino ofrece la oportunidad al director, actores y público de estar presentes en todo momento durante la representación.⁷¹

El Foro Isabelino se unió a otro nuevo espacio, el Foro Abierto de la Casa del Lago, que se inauguró ese mismo año. Ambos, espacios novedosos, se sumaban al movimiento universitario como posibilidades para la experimentación y difusión del teatro.

La inauguración del Foro Isabelino se celebró con la presentación de la obra *La higiene de los placeres y de los dolores*, escrita y dirigida por Héctor Azar, con la Compañía de Teatro Universitario: Gilberto Pérez Gallardo, Sergio Klainer, Gastón Melo, Marta Aura, Carlos Jordán, Susana Dosamantes, Marta Ofelia Galindo, Francisco Toledo, Tamara Francés, Argentina Morales, Jesús Lara, Ernesto del Valle, Roberto Trejo, Alejandro Aura y David Espinosa. La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Benjamín Villanueva.

⁷⁰ FARIAS, Ma. del Carmen, en: *art. cit.*, p. 8

⁷¹ DELIÉ, Fernando, en: *art. cit.*, p. 8.

El repertorio que se presentó a lo largo de la existencia del Foro Isabelino fue variado. Destacaron obras como *Juegos de Escarnio*, un experimento de teatro clásico integrado por obras de Quevedo, Lope de Vega y el Arcipreste de Hita, dirigido por Héctor Azar, con la actuación de Lilia Aragón y Sergio Klainer, entre otros; *El juego de Zuzanka* de Milos Macourek, dirigida por Julián Guajardo, con la Compañía de Teatro Universitario, que se estrenó en el Teatro Fundadores de Manizales, Colombia, dentro del III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario; *Rosencranz y Guildensten han muerto* de Tom Stoppard, bajo la dirección de Rubén Broido; *La danza del Urogallo Múltiple* de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Héctor Mendoza; *Juegos de Masacre* de Ionesco, dirección de Héctor Azar, que fue la presentación de un nuevo grupo estable: Teatro Espacio/15 de la UNAM; y *Herman o la vuelta del cruzado* de Fernando Calderón, bajo la dirección de Héctor Azar, que fue uno de los últimos espectáculos presentados en este espacio. Además de las representaciones teatrales, en el Foro Isabelino se llevaron a cabo conciertos, coloquios, cursos y ciclos de conferencias.

El Foro Isabelino representó el último paso para complementar la labor del CUT, que fue consiguiendo el reconocimiento del público en general y de los estudiantes que asistían cada vez en mayor cantidad y frecuencia.

Con motivo del interés que había por parte de Héctor Azar, como cabeza del teatro de la UNAM y del de el Instituto Nacional de Bellas Artes*, por conformar la Compañía Nacional de Teatro, se organizó en el CUT un ciclo de 27 conferencias con el tema: *¿Qué es una Compañía Nacional de Teatro?*. En ellas participaron importantes personalidades del teatro mexicano; su opinión sirvió como punto de partida para la organización y el funcionamiento de la Compañía, que nacería poco tiempo después.

A diez años de la fundación del Centro Universitario de Teatro, el trabajo y los resultados estaban a la vista.

* El Mtro Héctor Azar fue nombrado Jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1965.

Encontramos que se han difundido entre la gente de teatro un cúmulo de ideas ricas en teorías fundamentales, conceptos, experiencias, ejercicios, métodos, reglas y formas en la voz de directores, actores, psicoanalistas, literatos, maestros, escenógrafos y gente del pueblo teatral que en diálogo abierto han desmenuzado el sacratísimo cuerpo del teatro, para asomarse y sorprenderse con todo lo que en él ha existido.

En este tiempo y en este espacio, entre pasiones febriles y penosas necesidades de saber, han evolucionado muchos de los talentos que alientan hoy el movimiento teatral del momento.

(...) Fue aquí donde se aprendió el lenguaje escénico y donde el carácter académico teórico sufrió un cambio brusco para convertirse en actividad. Fue aquí donde el análisis alcanzó la importancia que ahora disfruta frente al texto, frente a cada uno de los personajes, para trabajar desde su esencia psíquica, física, social, ética y de género. Fue aquí donde los ejercicios físico y teórico alcanzaron un equilibrio dosificado y digerible. En este espacio -primer espacio teatral- se acomodó la necesidad del gran gusto escénico frente a la decadencia de formas del teatro establecido comercialmente.⁷²

dijo Fernando Delié.

Ha sabido aprovechar elementos humanos provenientes de diversas instituciones teatrales que persiguen fines diferentes a los nuestros, asimilándolos y orientándolos hacia el espíritu universitario que tiende a cambiar los esquemas tradicionales del teatro, enriqueciendo, con ello, las posibilidades de comunicación; ha emprendido investigaciones y experimentos a nivel profesional con la única compañía estable de teatro universitario, desarrollando en sus puestas en escena gran calidad artística; ha promovido y llevado a cabo una serie de cursos que, por la naturaleza de los mismos, van dirigidos a gentes que ya están definidas en su interés por alguna rama teatral y buscan la ampliación de sus conocimientos.⁷³

dijo la Mtra. Eloísa Gottdiener.

Una de las principales aportaciones ha sido renovar los ímpetus de los aficionados al teatro, permitiendo a todo tipo de personas una educación teatral.⁷⁴

dijo el Mtro. Salvador Novo.

⁷² DELIÉ, Fernando: *art. cit.*, p. 3, 8.

⁷³ GOTTDIENER, Eloísa: *art. cit.*, p. 5.

⁷⁴ NOVO, Salvador, en: *Terminó medio siglo de espera teatral*, *Revista Siempre*, México, septiembre, 1972, p. 44

La contribución principal del Centro ha sido efectuar investigaciones sobre los diferentes estilos teatrales, tipos de actuación y de puesta en escena.⁷⁵

dijo el Mtro. Fernando Wagner.

La aportación trascendente consiste en dar clases en forma de seminario sobre temas diversos de gran interés, a las personas interesadas en el teatro, sin importar su nivel académico.⁷⁶

dijo, finalmente, el Mtro. José Luis Ibáñez.

En los diez años que significaron su primera etapa de existencia, el Centro Universitario de Teatro cumplió con el propósito de ser un espacio de difusión teatral y cultural que promovió siempre el espíritu universitario. Integrando sus actividades a las de la Compañía de Teatro Universitario, logró darle solidez y estabilidad al movimiento de teatro estudiantil. A pesar de que no pretendió ser un centro formador de actores, ahí se formaron y crecieron muchos hombres y mujeres de teatro. Y todo esto, con un presupuesto que sólo alcanzaba para cubrir el sueldo de los maestros y la renta del local.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

La Cabra **periódico teatral universitario**

Después de haber caminado con seguridad y entusiasmo por los escenarios de varios países del mundo, La Cabra llega a la imprenta con el propósito de entablar la comunicación, el diálogo, siempre alrededor del teatro, su aposento.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL PRIMER NÚMERO DE
LA CABRA, FEBRERO DE 1971

Una rama de capital importancia para todo movimiento cultural es el fomento editorial; el teatro universitario también lo abarcó. Destaca la creación del periódico teatral *La Cabra* y una colección de libros sobre diversos temas relacionados con el teatro y obras dramáticas: *Textos del Teatro de la Universidad de México*.

Las publicaciones teatrales alentadas por la UNAM fortalecieron el movimiento de teatro estudiantil y le dieron la posibilidad de complementar el trabajo escénico.

Los *Textos del Teatro de la Universidad* dieron al teatro estudiantil un sustento académico, en una época en que las publicaciones sobre teatro eran sumamente escasas en México.

Crear un público asiduo, consciente amante del buen teatro, es algo que se propuso desde un principio el Teatro Universitario, y podemos decir que lo ha logrado. La sala Arcos-Caracol se ve, cuando hay función, llena noche a noche de un público exigente y apasionado que sigue atentamente la trayectoria del Teatro Universitario. Este mismo público exigía, si no tácitamente sí con el entusiasmo, una publicación que complementara, con información y prolongara con la edición de las puestas en escena, el gusto que como espectadores habían experimentado.

Sabida es la pobreza de material con la que cuenta el lector de literatura teatral en México, pero sobre todo es lamentable la falta de guías, por así decirlo, que orienten la capacidad crítica del público.

Pensando en estos problemas, el Teatro de la UNAM decidió publicar una colección -los *TEXTOS DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO*, que ha llegado ya a su décimo título- para llenar, dentro de lo posible, esta laguna dentro de la cultura teatral mexicana. Por otra parte se trataba de romper con el aislamiento, este provincialismo tradicional del teatro en México, y asomarnos, con una visión previa, a otras culturas y formas teatrales que nos permitieran formarnos un concepto claro y exento de prejuicios sobre nuestra propia situación teatral.⁷⁷

De 1961 a 1971 se publicaron 25 volúmenes que incluían desde algunas de las obras que había llevado a escena el teatro universitario: *El Periquillo Sarniento*, *Feliz como Larry*, *Juegos de Escarnio*, *El amor médico*, y *El juego de Zuzanka*. Teatro mexicano: *Cinco obras*

⁷⁷ MELO, Gastón: *Los Textos de Teatro de la Universidad*, en: *Gaceta de la Universidad*, vol. XI, Num. 27, num. 505, julio, 1964, p. 7.

para teatro de títeres de Pávlík, Lizi Arzubide, Zorrilla y Sánchez Sosa; *Tres piezas en un acto* de Santander, Ibarregüengoitia y Quiróz Medina; *Miralina*, *El hijo de trapo* y *Claudia y Arnot* de Marcela del Río; y *Cuestión de narices* de Maruxa Vilalta. Temas de teatro: *El teatro guignol* de Mireya Cueto; *Tres conceptos de la crítica teatral* de María Luisa Mendoza, Magaña Esquivel y Marcela del Río; *Molière y la comedia en Francia* de André Moreau; *Tennessee Williams y el teatro norteamericano* de Margo Glantz; *Los maestros del teatro alemán contemporáneo* de Eduardo García Máynez hijo; *Luz y sombra del antiteatro* y *El teatro judío moderno* de Malkah Rabell; *El carácter y el teatro* de Santiago Ramírez y Víctor Manuel Aíza; *Macbeth*, *Otelo* y *El Rey Lear* de Margarita Quijano y *El Brasil* de Pahlen, Landau, Barbosa Mello y Sodi. Y otros títulos como: *Tres obras teatrales* de Slawomir Mrozek, con la traducción de María Sten y Ludwik Margules; *Fausto, el hombre* de Jasmin Reuter; *Triángulo español* de Kurt Becsi; *Cuatro dramaturgos polacos* de Andrzejewski, Broszqiewicz y Mrozek; *Alcibíades* de Jorge Theotokas y *Segundo Concurso*, tres obras premiadas.

La Cabra, por su parte, le dio voz al teatro estudiantil, por medio de la cual sus integrantes podían comunicarse con los universitarios y no universitarios de la ciudad y aún del país. Tomó su nombre y su imagen de un dibujo de Pablo Picasso, que se convirtió en el símbolo del teatro universitario. Este periódico teatral apareció en 1971 y se constituyó en una de las pocas revistas especializadas en teatro en el país.

LA CABRA apareció como un ágil y esbelto tabloide diseñado por Vicente Rojo (ésta era la única liga que al célebre pintor le complacía conservar con el teatro); su aparición, entonces, fue saludada con alegría por propios y ajenos: por fin el medio teatrero contaba ya con una revista especializada, en la que empezaron a aparecer proposiciones y opiniones, discrepancias y afinidades de la cuestión teatral, más allá de las simpatías o antipatías, de los endémicos resentimientos que “la gente de teatro” suele cultivar en su ardua lucha por la supervivencia.

Como un tránsito inextinguible (el que contiene el verdadero teatro) nació *LA CABRA*, para salir del aula hacia la calle y ascender hasta los escenarios urbanos y hacer de ellos pesebres luminosos del mitológico cabro -trágon, tragodoi- aposentado en el espíritu de Sófocles, de Shakespeare, de Lope, de Brecht... proveedores de pan y surtidores de sonidos para la “bestia fiera” del maestro Ruiz de Alarcón. Asumida la *Cabra* en su cabal gracilidad e inmensa poesía de un Picasso que la

presta sin solicitud de permiso, para que fuera utilizada de símbolo de un movimiento teatrero y juvenil de genuina intensión renovadora que fue capaz de romper vicios, actitudes, dengues y arrogancias.⁷⁸

La Cabra, publicación quincenal, tenía sus oficinas en el Teatro Arcos Caracol y se imprimía en la Imprenta Madero. El Consejo Editorial lo formaron, en su primera etapa: Cesar Arias, Josefina Brun, Luz María Nájera y Nicolás Nuñez. Presentaba noticias importantes para el mundo del teatro, entrevistas, notas, editoriales y difundía los trabajos escénicos universitarios. Contaba con la colaboración de miembros del teatro estudiantil, así como de personalidades del teatro mexicano. Su distribución era a nivel nacional e incluso llegaba a algunos centros teatrales de otros países.

Un complemento de las publicaciones teatrales de la UNAM fue la Librería Teatral Universitaria, que se instaló por primera vez en el Teatro del Caballito y después pasó al Arcos Caracol. La Librería pretendía reunir material bibliográfico, que en ese momento era escaso y disperso, para ponerlo al alcance de los estudiosos del teatro.

⁷⁸ AZAR, Héctor: *Funciones...*, op. cit., p. 506.

Compañía de Teatro Universitario

La madurez de un movimiento en el arte se advierte por los productos y la permanencia de ellos. El teatro en México -el nuevo, el de ayer, el de siempre- requiere de estructuras mayores que lo doten de estabilidad. Es mucha la energía existente, los elementos humanos que día a día surgen y que se malogran por no tener un destino común, una agrupación en la cual apoyarse, un ente colectivo que les otorgue sentido y finalidad a su esfuerzo artístico. Nuestros actores y directores reflejan la debilidad endémica que ha caracterizado a nuestro medio teatral, condenado además a poseer mayores recursos humanos e imaginativos de los que puede utilizar. Signo grave de individualismo egocéntrico que padecen nuestros artistas es el encontrarse con la frustración al principio y al final de su carrera.

Sin la solidez que concede la estabilidad de un grupo no hay continuidad, ni desarrollo, ni esperanza de superación en los campos del arte. Tampoco la creación de un grupo estable que labore en el arte se produce por una decisión autoritaria que revele un único criterio artístico, sino que se deriva de las necesidades que determinan su existencia; surge mediante el consenso prudente de los participantes de esa colectividad, se ocasiona con la disposición al renunciamiento de la personalidad artificial y con la manifestación expresa de lo que significa generosidad y entrega en el arte.

La Cabra, Editorial, marzo, 1971

Una vez que el teatro estudiantil se estableció en el Centro Universitario de Teatro, y como primer producto de éste, se creó la Compañía de Teatro Universitario. El movimiento de teatro estudiantil había llegado a tal punto de madurez, que hacía posible pensar en la existencia de un grupo profesional que representara el último paso en la estructura de este movimiento.

Así pues, se conforma, en 1963, la Compañía de Teatro Universitario. Un grupo estable que funcionaría como enlace entre el teatro estudiantil y el teatro profesional universitario. Se encargaría de difundir extramuros de la Universidad un repertorio teatral que, de otro modo, difícilmente llegaría al público mexicano. Los integrantes eran jóvenes que habían participado en experiencias de teatro estudiantil y eran alumnos del CUT. Las puestas en escena eran dirigidas por importantes directores de distintas tendencias escénicas.

Héctor Azar, creador y director de esta Compañía, destaca sus objetivos:

...la estabilidad, permanencia, coherencia, continuidad en la acción, constancia repertorial, creación de un estilo que puede llegar a ser característico y representativo, fuente de trabajo permanente.
(...) Noción de grupo artístico; planteamiento de la lucha profesional, de la competencia leal; destierro del pleito y la rivalidad como constantes retentivas del teatro mexicano.⁷⁹

Este grupo se convirtió en el primer grupo estable con estas características que tenía la Universidad. Y fue un antecedente directo de la Compañía Nacional de Teatro, fundada en 1972. En el estreno de su primer programa, en mayo de 1963, así se presentó:

Con particular satisfacción presentamos esta Compañía de Teatro Universitario -primera en su índole en nuestra Universidad- integrada por personas que apoyan su formación en las experiencias del Teatro Estudiantil, así como en los conocimientos adquiridos en el Centro Universitario de Teatro.

Al mostrar a la digna consideración del público el propósito de esta Compañía por practicar un repertorio cuyo contenido humanista justifique la responsabilidad que ha adquirido, la sección de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM propone el

⁷⁹ en: De Mora, Juan Miguel: *Butaca 13, El Herald de México*, 29 de septiembre, 1972, p. 27 C.

concepto de equipo teatral que, como un ente colectivo, habrá de ser la idea rectora de sus experiencias.

Si esta Compañía de Teatro Universitario significa un anhelo de maduración respaldado por cinco años de labor constante de los universitarios a favor del teatro, los productos que a partir de ahora entregue habrán de llevar el signo que la vocación decidida y racionalmente canalizada, exige para las empresas trascendentes.

Un actor que recobre la dignidad perdida en aras de la improvisación -tan frecuente y tan funesta- que conduce al vedetismo; un director que, como un delegado previo del público a la obra, interprete sus alegrías y sus dolencias ayudándolo en la comprensión de las cosas de la vida; un técnico conocedor de las más recientes innovaciones de su oficio artístico; un autor penetrante y consciente del momento histórico que le tocó compartir con sus semejantes, en situaciones que vayan más allá de la riña evasiva -no la competencia leal- o de la pose magnífica. Un público, en fin, que sea congruente en el aplauso o en el rechazo del teatro que le exponga las múltiples alternativas de su existencia

Saludemos pues con el entusiasmo que suscita el advenimiento de un nuevo ser, a esta Compañía de Teatro Universitario, y compartamos con ella su fundamental esperanza de superación en el trabajo artístico.⁸⁰

Con la creación de la Compañía se cumplía con la última etapa de la estructura institucional que estaba logrando el teatro de la UNAM, que abarcaba distintos niveles y objetivos:

- TEATRO PREPARATORIANO, aprovecha al máximo todos los recursos que el teatro posee y los pone al servicio de la integración emocional del adolescente que lo practica. Es un teatro de estricto valor formativo.
- TEATRO ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO, es el teatro que realizan los estudiantes de las distintas carreras profesionales de la Universidad, *"que se acercan a él con la posibilidad de recoger los valores humanísticos que el teatro establece. Es el teatro que se utiliza para decirle a los demás el mensaje del conocimiento científico, técnico y humanista; que sale de las aulas más autorizadas de la educación de un país, para llegar hasta las personas que no han tenido la oportunidad de asistir a ellas"*⁸¹.
- CARRERA PROFESIONAL DE ARTE DRAMÁTICO, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras. Ofrecía una formación teórico-práctica dirigida sobre todo a la dirección escénica y la dramaturgia.

⁸⁰ Editorial: *La Cebra*, año 2, num. 31-32, julio, 1972, p. 1.

⁸¹ AZAR, Héctor: *Teatro y...*, op. cit., p. 19, 20.

- CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO, un centro de extensión cultural abierto a todos aquellos que se interesaran por el arte teatral, sin importar su nivel académico.
- COMPAÑÍA DE TEATRO UNIVERSITARIO, *"conformada con elementos de todos los niveles anteriores, le corresponde dedicarse al campo de la búsqueda artística, subsidiando a sus miembros con becas de estudio a fin de que respondan a las exigencias del trabajo profesional y queden al margen de ofertas económicas en aras de las cuales entregan muchos jóvenes artistas la dignidad que por su formación podrían restituir al teatro. Funciona como organización profesional dentro del Teatro Universitario, seleccionando un repertorio que cumple con su propósito de despertar el interés por el arte y la cultura, encontrando nuevos caminos de experimentación en el campo de la dramática"*⁸²

Las actividades de la Compañía de Teatro Universitario se integraban con las del Centro Universitario de Teatro, de manera que la formación teórica se complementara con el trabajo escénico. Los miembros de la Compañía recibían una beca mensual que los comprometía a asistir a los cursos que ofrecía el CUT.

Los resultados llegaron pronto. La primera obra que llevó a escena la Compañía fue *Divinas Palabras* de Valle Inclán. La dirección era de Juan Ibáñez que, aunque era muy joven, ya había ido a estudiar a Inglaterra y había trabajado como asistente de dirección de ópera. El grupo que participó en el montaje, que más adelante se convertiría en histórico para el teatro mexicano, lo conformaron: Elizabeth Montaut, María del Carmen Farías, Marisa Ibáñez, Marta Zavaleta, Leticia Gómez Rivera, Rosa Furman, Marisela Olvera, Magda Vizcaino, Patricia González Báz, Gilberto Pérez Gallardo, Pedro García Jiménez, Humberto Enriquez, Virgilio Leos, Carlos de Pedro, Javier Velásco, Ignacio Sotelo y Germán Castro. La escenografía era de Vicente Rojo; la realización escenográfica de Marcela Zorrilla; la música original de Mariano Ballesté y el coordinador del grupo era Oscar Zorrilla.

La obra se estrenó, con relativo éxito en mayo de 1963 en el Teatro del Caballito; fue la última obra que se presentó en esa sala. Ese año, Juan Ibáñez ganó el Premio Xavier Villaurrutia por su trabajo como director de la obra de Valle Inclán. La Asociación de Críticos de Teatro decidió no darle el premio al mejor director del año -otorgado a Manolo Fábregas

⁸² BRUN, Josefina, en. Azar, Héctor, *Teatro y...*, op. cit., p. 29.

por *El ojo público*- por considerar que dicho reconocimiento sólo debía darse a grupos profesionales (sic).

Gilberto Pérez Gallardo recuerda:

De todos los grupos que se fueron formando se hizo una selección para conformar un grupo ya profesional y dejarlo en manos de gente que ya había demostrado calidad en la dirección, como Juan José Gurrola y Juan Ibáñez. Y Juan tomó la iniciativa, es más, ni siquiera iba a hacer *Divinas Palabras*; primero iba a hacer una obra que se llamaba *Golden Boy*, sobre un boxeador, con Héctor Bonilla. Pero después Bonilla no pudo hacerlo, entonces Juan propuso *Divinas Palabras*. Nos citaron a todos, hicimos un trabajo de mesa durante mucho tiempo antes de saber qué papel iba a tener cada quien. Porque además no nos interesaba, nos habíamos acostumbrado a trabajar así, a hacer un trabajo de mesa exhaustivo. Todo el mundo trabajaba y opinaba sobre los personajes de la obra como si cada quien fuera a hacer cada personaje, pero sin ningún resentimiento de nada, sin ningún sentido de frustración. Cuando hicimos *Historia de Vasco* en el Teatro del Caballito -la dirigió el maestro Azar-, hasta quince días antes de que se fuera a estrenar, supe que yo iba a hacer el papel central, pero ya lo había ensayado todo. Ese fue un plan de trabajo. Todos nos sentíamos interesados, incluso nos echábamos la mano unos a otros. No competir, nos metieron entre ceja y ceja que la única vedete era la obra y nosotros al servicio de aquella vedete. Y así trabajamos siempre, yo creo que fue parte del éxito.

Casi un año después del estreno se anunció que *Divinas Palabras* representaría a México en el Primer Festival Mundial de Teatro Universitario que se realizaría en Nancy, Francia. Nancy, la ciudad más importante del Este francés, ciudad universitaria por excelencia, reuniría del 18 al 26 de abril de 1964 a veinticuatro grupos teatrales universitarios provenientes de veinte países: Francia, Austria, Alemania Federal, Checoslovaquia, Turquía, Camerún, Polonia, Senegal, Canadá, España, Portugal, Dinamarca, Inglaterra, Italia, Suecia, México, Holanda, Israel, Bélgica y Yugoslavia.

El 25 de abril, cuando la mayoría de los grupos ya se habían presentado y algunos habían llamado poderosamente la atención, tocó el turno al grupo mexicano en medio de la presentación de los grupos de la Universidad de Parma (Italia) con *La Mundrágora* de Maquiavelo y el Grupo de Teatro Antiguo de la Sorbona (Francia), con *Ajax* de Sófocles.

Unos días después, la prensa mexicana daba cuenta de una efemérides para el teatro mexicano: el jurado del Festival de Nancy -conformado por autoridades universitarias, críticos teatrales, estudiantes, representantes de la Academia y de la Comedia Francesa, y presidido por Jules Romains- había otorgado, por decisión unánime, el Primer Premio del Festival Mundial de Teatro Universitario a la Compañía de Teatro Universitario de México.

NUESTRO TEATRO EXPERIMENTAL OBTUVO EL MÁXIMO GALARDÓN EN EUROPA.

(Y una foto de Germán Castro, Rosa Furman y Virgilio Leos actuando):
Violencia, sensualidad, pobreza y tragedia bajo el símbolo de una corona de espinas.
(*Excelsior*, a ocho columnas)

CUANDO EL TEATRO ES NOTICIA

...Y el teatro salió hasta la primera plana. (...) el premio ganado por la Compañía que maneja Héctor Azar, primero en su tipo que México obtiene, ha necesitado de cuando menos diez años de trabajo.
(*Excelsior*, E. Deschamps)

TRIUNFO DE MÉXICO EN EL EXTRANJERO

El cable nos trae la noticia, que nos llena de alborozo, del triunfo de un grupo de artistas mexicanos en Nancy, Francia.
(...) Yo puedo asegurar que el laudo me causa alborozo, aunque no sorpresa. Vi la presentación de Divinas Palabras por ese conjunto el 18 de mayo de 1963 en el desaparecido teatro El Caballito y eché las campanas a vuelo gratamente sorprendido.
(Foto): *El Baldadino ha muerto. El coche ha dejado de dar vueltas. Tres mujeres, tres expresiones. La mano de Baldadino recuerda fácilmente la expresión lograda por Orozco en una de sus obras.*
(*Excelsior*, Francois Bagriet)

EL TEATRO UNIVERSITARIO DE MÉXICO, PREMIADO EN FRANCIA

Fue extraordinaria la presentación de *Divinas Palabras* de Inclán, en Nancy.
(*Excelsior*)

El segundo lugar del Festival fue compartido por tres grupos: Compañía Disk de Praga (Checoslovaquia) por *El carrito de arcilla*, drama hindú del siglo IV; Estudio Escénico de la

Universidad de Hamburgo (Alemania Federal) por *Antígona* de Brecht-Holderlin-Sófocles; y el Teatro de Pantomima de Worclaw (Polonia) con un espectáculo titulado *La elocuencia del silencio*. Además, el grupo canadiense Sociedad de Arte Dramático de la Universidad de Ottawa que presentó *La cantante calva* de Ionesco, recibió un premio especial de la Federación Francesa de Teatro de Aficionados.

La versión mexicana de la tragicomedia de aldea de Valle Inclán impactó al medio teatral francés y al público asistente a la representación. El Mtro. Azar recuerda la experiencia:

Mientras nuestras jóvenes actrices tapizaban materialmente los escaparates de la ciudad con los hermosos carteles que anunciaban la obra, los actores, conducidos una vez más por su director de escena, armados de serruchos y martillos, realizaron diestramente esa inmensa corona que como símbolo esencial del drama a representar, gravita sobre el escenario. La llegada inesperada y cordial de Vicente Rojo permitió que el aparato escénico se concluyera en los términos que el nuevo espacio -tres o cuatro veces mayor que el nuestro- imponía. Agregados de material, algún nuevo matiz que resistiera la distancia, precisar el color rojo del telón de fondo, todo a la orden del maestro pintor que recibió como suya la primera ovación cerrada de la noche al levantarse el telón para dar comienzo a la representación.

Después y en el transcurso de la obra, el público interrumpió aplaudiendo entusiasmado -y angustiado, quizá- durante once veces. Y al descender lentamente el telón sobre la sombra del *Baldado* muerto, los compases de esa música definitiva que para la obra escribió Mariano Ballesté, se vieron ahogados por la ovación más estruendosa y de más larga duración que hasta entonces se había escuchado. Nuestro grupo, agradecido, se alineaba respetuoso frente a ese público que golpeaba, aplaudía y gritaba en voces interminables cada vez más intensas.

De la calidad de la obra, de la insuperable interpretación que de ella hicieron actores y actrices, de la dirección de Juan Ibáñez que supo penetrar hasta lo más profundo del intrincado problema humano que la obra contiene, de la inefable visión escénica que supo romper la barrera del idioma y apoderarse del público con la violencia y el horror, de todo eso, digo, hablen más las crónicas aparecidas en los periódicos de Nancy, que nosotros. Sí es preciso comunicar que 16 veces subió y bajo el telón entre la audiencia enardecida y nuestra Compañía. El encargado de manejarlo se negó a subirlo una vez más, pues la disposición del escenario para la obra siguiente debía hacerse pronto, razón por la cual el grupo tuvo que hacer ante la insistencia del público, una salida de ópera, quiero decir, cruzó el telón para agradecer desde el proscenio. Al día siguiente, domingo veintiséis de abril, se clausuró el festival con la

entrega del Gran Premio, en una recepción en el Palacio de Gobierno y con la asistencia de las mismas altas personalidades de la apertura. En un paréntesis del baile se inició la ceremonia con las palabras del Rector Paul Imbs, para concluir con las de Jules Romains, quien hizo la formal declaración de que el Gran Premio del Primer Festival Mundial de Teatro Universitario correspondía al Teatro Universitario de México.

La emoción hasta entonces apresada, vuelta vertiginoso remolino en nuestro pecho y en nuestro corazón, rompió los diques para vertirse y confundirse con las expresiones jubilosas de los asistentes a esa fiesta.⁸³

Como representantes del grupo, Héctor Azar y Juan Ibáñez recibieron el Premio, consistente en un diploma, tres mil francos en efectivo y un tapiz persa donado por la Embajada de Irán.

LE 1er PRIX DU FESTIVAL VA AU MEXIQUE QUI ATTEINT LES SOMMETS DE L'ART AVEC DIVINES PAROLES DE VALLE INCLÁN

La représentation des DIVINES PAROLES de Don Ramón del Valle Inclán, par la compagnie du Théâtre universitaire de Mexico, n'a pas fini de faire du bruit. Ainsi, Mme. Béatrix Dussane, sociétaire honoraire de la Comédie-Française et professeur au Conservatoire national d'art dramatique, a-t-elle vécu là "un des cinq meilleurs moments théâtraux" de sa carrière.

Une représentation qui a presque fait oublier toutes les autres! Au niveau des plus grandes réussites de théâtre professionnel! ¡Les Mexicains de la COMPAGNIA DE TEATRO UNIVERSITARIO DE MEXICO ont présenté, samedi soir, au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy, avec les DIVINES PAROLES de Don Ramón del Valle-Inclán, un spectacle d'une exceptionnelle qualité, déchainant l'enthousiasme du public, qui, debout, lui fit une ovation.

Placée dans un cadre scénique qui faisait immédiatement penser à Goya et Bunuel, cette "tragi-comédie" a atteint un degré de sublime dans l'horreur qui fit l'admiration de tous. Une mise en scène très recherchée, utilisant de nombreux effets lumineux (d'ombres notamment); Un décor sobre, mais puissamment révélateur; une interprétation aussi brutale que sensible; tout cela au service d'un texte admirable! Le triomphe de la Compagnie mexicaine n'a pas fini de faire rêver les amateurs, et de faire réfléchir nombre de professionnels.

(Republicain, Francia, 28 avril, 1964)

⁸³ Héctor Azar habla del Festival de Nancy, en: *Revista Sientpre*, México, num. 570, mayo, 1964, p. VI.

EL PRIMER PREMIO DEL FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO UNIVERSITARIO CORRESPONDIÓ A MÉXICO

... los mexicanos acababan de hacer volar en pedazos todo lo que, en el curso de las jornadas precedentes, había podido dirigir el juicio. No se trataba ya de "amateurismo", ni de vocación universitaria, ni de análisis detallado, ni de polémicas alrededor de tal o cual detalle, sino de un verdadero acontecimiento teatral, digno de los más grandes escenarios del mundo, de un momento extraordinario prolongado por los interminables aplausos mezclados a los bravos que gritaban los espectadores puestos de pie, exigiendo que el telón se levantara, diez, doce, quince veces...

... ¡Qué actores, qué equipo y qué arte prodigioso de la puesta en escena! La sola escenografía, llevada a su más simple expresión, imponía el contenido de la obra con sus dominantes rojos y oscuros. En cuanto a la iluminación, que encendía al sol, acrecentaba la rigurosidad del muro de fondo, modificaba los colores de la inmensa corona de espigas bajo la que se representaba esta nueva "pasión" de noche y sangre, era de una calidad fascinante.

!Nadie podría esperar que en ocasión de este Primer Festival Mundial -pleno de revelaciones, sin embargo-, Nancy iba a poder vivir lo que la misma Mme. Dussane (Sociétaire de la Comédie Française) calificaría, a la salida del espectáculo, como "uno de los cuatro o cinco más hermosos momentos teatrales" de toda su carrera.

(*L'Est Republicain*, Yolande Thiriet, Francia, 27 abril, 1964)

El medio teatral mexicano también reaccionó con entusiasmo ante la noticia:

Dr. Ignacio Chávez (Rector de la UNAM): *El éxito logrado por México en el Festival de Teatro, enaltece nuestra corriente cultural y pone de relieve el creciente desarrollo que se está alcanzando en las bellas artes.*

Jaime García Terrés (Jefe del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM): *Esto no ha sido creado de la noche a la mañana. Representa 10 años de esfuerzo. Para mí, que he seguido paso a paso la vida del Teatro Universitario, su triunfo en Nancy se ha convertido en una emoción centuplicada. Objetivamente se demuestra que para triunfar se necesita apoyo, y en este caso, los muchachos lo han encontrado en las autoridades de la Universidad. Este triunfo comprueba la necesidad de hacer más elásticas y flexibles las exigencias sindicales y de otros factores que pesan sobre el teatro profesional. Sin descontar que el teatro profesional no está a la altura del teatro experimental por falta de rigurosa disciplina cultural.*

Los muchachos del Teatro Universitario han sido sometidos a un entrenamiento intenso y a cursos de información mediante conferencias,

pláticas y mesas redondas. Y el trabajo de esta manera realizado ha culminado con la creación de un Centro Universitario de Teatro donde participan, junto a especialistas de teatro, varios médicos, maestros, siquiatras y profesionales que amplían el horizonte cultural de los jóvenes actores.

Esto no es más que una escala en un ascenso que debe ser interminable.

Salvador Novo: *Yo trabajo con ellos. En enero pasado puse FELIZ COMO LARRY. A Héctor Azar, cuya energía admiro, lo he seguido todos estos años y he palpado las cualidades de estos jóvenes. Son ideales, no se "roban" escenas y están sometidos a una disciplina de información.*

Este triunfo es un gran ejemplo de que estas cosas no se deben llevar improvisadas al exterior. En teatro no se improvisa.

Héctor Azar llevó algo que ya había probado con el público de México, que había ensayado y vuelto a estudiar, había que esperar este resultado halagador. (...) no queda sino desear que nuestro público ascienda a la sensibilidad del de Europa y las exija en todos los escenarios de la ciudad de México.

André Moreau: *Estoy contento de que mi país, Francia, haya conocido por lo menos una vez, el valor cultural de los mexicanos.*

Fernando Wagner: *Es un gran triunfo. Yo los conozco. Algunos de esos muchachos fueron mis alumnos y, claro, estoy satisfecho.*

Héctor Mendoza: *Estoy emocionadísimo, y no, no me sorprendió. Todos estamos seguros del buen teatro que se hace en la Universidad. ¿Su significado para el teatro mexicano? Pues, no lo sé. Es la primera vez que ganamos aquí un premio internacional. Lo único de lo que estoy seguro es de que estoy contentísimo.*

Después de una escala en Nueva York, llegó a México el grupo triunfador, y fueron recibidos en el aeropuerto con porras, "goyas" y mariachis por cientos de estudiantes y por las autoridades universitarias encabezadas por el Rector, el Dr. Ignacio Chávez.

IMPRESIONANTE Y CARIÑOSA BIENVENIDA SE DIO ANOCHE EN EL AEROPUERTO INTERNACIONAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO, AL GRUPO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, QUE OBTUVO EL PRIMER LUGAR EN EL FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO UNIVERSITARIO

(...) Sonrientes descendieron del *jet* de Air France, vuelo 707, los concursantes que dieron a México uno de los triunfos más resonantes en el ambiente internacional del Teatro Universitario.
(*Excelsior*, 3 de mayo, 1964)

En la recepción que se les organizó en la Rectoría de la UNAM -con la presencia del Dr. Ignacio Chávez, Jaime García Terrés, Max Aub (en ese momento, Director de Servicios Coordinados de Radio, Televisión y Grabaciones de la UNAM), André Moreau y Salvador Novo-, Héctor Azar se refirió al teatro universitario como:

...el esfuerzo más coherente y racional por afirmar el teatro como un trabajo colectivo que estructura y orienta. Al través de la persistencia en la calidad artística de nuestras actividades, se ha llegado a obtener no sólo el respeto sino el reconocimiento de la crítica teatral a los grupos experimentales. El Teatro Universitario se ha significado como el elemento renovador del teatro de la ciudad de México. Apoyado en el entusiasmo y la entrega desinteresada de los estudiantes que lo hacen, el Teatro Universitario de México tiene en su haber las experiencias más conmovedoras y trascendentes, por la dignidad, limpieza y valores artísticos que animan sus representaciones.

Javier Velásco, actor de la obra, dijo:

Ha sido la satisfacción más grande de mi vida ver cómo un grupo de teatro universitario de mi país pudo superar en técnica dramática y dirección escénica a grupos de más de una veintena de países. Todo esto ha sido consecuencia de la coordinación de nuestros esfuerzos; nada individual, fue el logro de una acción colectiva.
(*Excelsior*, *ibid.*)

Gilberto Pérez Gallardo recuerda a más de treinta años de distancia:

El golpe al tiro de gracia fue ganar el Primer Premio, porque cuando estrenamos *Divinas Palabras* en México, yo creo que había diez personas en aquel teatrillo. Nos dijeron que íbamos a representar a México en Francia y para qué te platico, el maestro Azar tuvo que empeñar su carro y el negocio de su hermana para juntar para el pasaje. Nosotros no podíamos corresponder a ese sacrificio, que además no se hacía a espaldas nuestras, estaba a la vista. Yo creo que gran parte de los tropezos del maestro Azar a lo largo de su vida, no sólo en esa ocasión,

han venido de luchar para que no haya corrupción en el manejo del dinero que va para la cultura.

Cuando regresamos, inmediatamente nos contrataron para el Teatro del Bosque.

Mariano Ballesté, elemento importante del teatro universitario por su trabajo como musicalizador de muchas de las puestas en escena de esa etapa -*Los cuatro doctores de la iglesia, Picaresca, El amor médico, El Periquillo Sarniento y Divinas Palabras*, entre otras-, habla sobre su participación:

Personalmente, considero la música escrita para esa obra (*Divinas Palabras*) como de lo mejor que he hecho, es, *leitmotívica* y empleé mucho de música concreta, ya que el ruido está usado constantemente por necesidades del dramatismo de la pieza. Por otra parte, fue una satisfacción muy grande para nosotros haber ganado el Premio del Teatro de las Naciones. Y aunque después de nueve años ya me había adaptado al estado de "sorpresa" en el que el teatro me tenía, y aparte de que ya no me consideraba sólo músico, sino parte integral de una realización total; viviendo intensamente la trama, aprendiéndome los diálogos, conociendo al centavo el movimiento de la tramoya, la acción total, la iluminación, etc. ¡Esto, del triunfo en Nancy fue una sorpresa mayúscula!⁸⁴

El éxito que tuvo la Compañía de Teatro Universitario a través de la puesta en escena de *Divinas Palabras* significó el punto culminante del movimiento de teatro estudiantil universitario -que cumplía ya diez años de vida- y la cristalización del trabajo exhaustivo durante todos esos años. Significaba también un alto en el camino para, a partir de la experiencia vivida junto a grupos de otros países, evaluar lo que se había logrado, lo que hacía falta hasta ese momento y proyectar lo que seguiría después del premio.

Contamos -y permítaseme afirmarlo una vez más- con el llamado y la decisión que las grandes aventuras artísticas requieren, pero también llevamos a costas el fardo de las terribles carencias materiales que frenan nuestra trayectoria: carecemos de un local propio, verdadero Centro Universitario de Teatro, con todos los recursos teatrales que el teatro moderno posee. Debemos tenerlo.

(...) No contamos ni con el respaldo económico oficial, ni con un estímulo de la iniciativa privada, indiferente a estos trabajos que tanto fortalecen los lazos culturales entre los pueblos. Nuestro panorama

⁸⁴ Mariano Ballesté (*Entrevista*), en: *La Cabra*, nva. época, num. 39, noviembre, 1973, p. 9.

teatral contemporáneo es confuso y su orientación anárquica. No debemos permitir que lo de Nancy quede congelado en un dato histórico hueco sin ninguna consecuencia; es el momento de compartir experiencias y de extender seguridades. De otra manera, veríamos una vez más cómo se frustra una continuidad en la acción de la que mucho necesita nuestra patria.⁸⁵

declaró el Mtro. Azar a su llegada a México.

Por su parte, Josefina Brun escribió varios años después:

Antes de Nancy fue una tarea incesante, seguida por la respuesta joven y la tenacidad convertida en obsesión; cuando todo fue un descubrimiento por madurar y una vez maduro impuso la necesidad de luchar por la validez del teatro experimental, en un tiempo en que se respiraba el aire estático de los años que precedieron al gran estallido cultural de nuestros días. Después de Nancy, el movimiento universitario parece que quedó con la cara vuelta hacia atrás, caminando sin moverse, como las bíblicas estatuas de sal, convirtiéndose en algo como un gran barco cargado de riqueza artística pero azotado por la tormenta. Sirva esta metáfora para anunciar que el mal tiempo ha pasado y en la calma el navío vuelve sobre su ruta, sobre todo enriquecido por la experiencia de la gran prueba que pasó.⁸⁶

Sin embargo, el logro incuestionable de la Compañía de Teatro Universitario con el triunfo en Nancy fue conseguir que los ojos del mundo teatral voltearan hacia el teatro experimental, que anteriormente había sido desdeñado.

La segunda obra que montó la Compañía fue *Historia de Vasco* de Georges Schehadé, dirigida por Héctor Azar. Posteriormente Salvador Novo, como director huésped, dirigió *Feliz como Larry* de Donagh Mac Donagh; seguida inmediatamente por *El amor médico* de Molière, bajo la dirección de André Moreau, también como director huésped. A fines de 1964 se estrenó *Olimpica* de Héctor Azar, dirigida por Juan Ibáñez en el Teatro Arcos Caracol. Al año siguiente, la escenografía diseñada por Benjamín Villanueva para esta obra ganó el premio a la mejor escenografía del año; así mismo, en 1965, la Compañía de Teatro

⁸⁵ Héctor Azar habla del..., art. cit., p. VI.

⁸⁶ BRUN, Josefina, en: Azar, Héctor: *Teatro y...*, op. cit., p. 2.

Universitario participó como invitada de honor en el Segundo Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy con *Olimpica*, y debido al premio que habían obtenido el año anterior fueron invitados al Primer Ciclo de Búsqueda del Teatro de las Naciones.

Continuaron con *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe, bajo la dirección de Ludwik Margules; *La colección* de Harold Pinter, dirigida por Ruben Broido; *Ubu Rey* de Jarry, dirigida por José Estrada; *Tripas de oro* de Crommelink que, bajo la dirección de Ignacio Sotelo, obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1966; *El Mayor General hablará de teogonía* de José Triana, dirigida también por José Estrada; *Vida e morte severina* de Joao Cabral de Melo Neto y *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, ambas dirigidas por Benjamin Villanueva; *Juegos de Escarnio* del Arcipreste de Hita, Lope y Quevedo, dirigida por Héctor Azar; finalmente, *El juego de Zuzanka* de Milos Macourek, dirigida por Julián Guajardo, que participó en 1970 en el III Festival de Teatro de Manizales, Colombia. En aquella ocasión Héctor Azar fue invitado, como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM, a formar parte del jurado del Festival junto con Jerzy Grotowski, Enrique Buenaventura, Saulo Benavente y Jorge Díaz.

En 1965, Jaime García Terrés, que como director de Difusión Cultural de la UNAM había impulsado el movimiento de teatro estudiantil, deja su cargo para irse como Embajador a Grecia, quedando en su lugar al Arq. Raúl Henríquez Inclán.

Además del Grand Théâtre de Nancy, la Compañía de Teatro Universitario se presentó en diferentes escenarios internacionales: Théâtre Municipal de Reims y Théâtre Montparnasse Gastón Baty de París, ambos en Francia; Teatro Judío de Varsovia, en Polonia; Trinity University de San Antonio, Texas, EUA; y Teatro Fundadores de Manizales, Colombia.

Gilberto Pérez Gallardo, Carlos de Pedro, Selma Beraud, María del Carmen Fariás, Fernando Delié, Javier Velásco, Marta Zavaleta, Norberto García Jiménez, Patricia González Báz, Jesús Lara, Pedro García Jiménez, Ignacio Sotelo, Gastón Melo, Leticia Gómez Rivera, Elizabeth Montaut, Magda Vizcaino, Beatriz Báz, Virgilio Leos, Rosa Furman, Marisela Olvera, Humberto Enriquez, Luis Macouzet, Benjamín Villanueva, Cesar Arias, Beatriz Moya,

Miguel Flores y Víctor Toledo como actores, además de Mariano Ballesté, Marcela Zorrilla, Ana María Sosa, Juan Ibáñez y Carmen Conroy, fueron miembros constantes de la Compañía.

En 1971 Héctor Azar formó, bajo el amparo de la Universidad, el grupo Teatro Espacio/15, como una segunda época de la Compañía de Teatro Universitario. Esta nueva agrupación hizo su presentación con *Juegos de Masacre* de Ionesco, obra que alcanzó más de 200 representaciones. Continuaron con *Herman o la vuelta del cruzado* de Fernando Calderón, que también rebasó las 200 representaciones y obtuvo el premio al mejor grupo de búsqueda y el premio a la revelación masculina en 1972. Después montaron *Inmaculada* de Héctor Azar, que con más de 100 representaciones ganó el Premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra inédita de autor nacional y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por la mejor obra, también en 1972. Con el espectáculo *Concierto Breve*, recital de poemas de Carlos Pellicer y con *Diálogos de amor*, conferencia-espectáculo, Teatro Espacio/15 concluyó su trabajo como grupo de la Universidad para convertirse en un grupo independiente. El inicio de esta nueva etapa se dio con la puesta en escena *La pícaro Justina*, versión teatral de Héctor Azar de la novela de Francisco López de Ubeda. Participaron en este grupo Marta Ofelia Galindo, Selma Beraud, Cesar Arias, Francisco Toledo, María del Carmen Farias, Eloísa Gottdiener, Carlos de Pedro, Carlos Vázquez, Fernando Delié, María Elena Velazco, Pilar Paz, Odiseo Bichir, Silvia Garduño, Nicolás Núñez, Adalberto Parra y Gilberto Pérez Gallardo y, en la parte musical, Mariano Ballesté.

La Compañía de Teatro Universitario respondió a una de las más grandes deficiencias del teatro mexicano: la falta de grupos estables que mantengan una actividad constante. Aunque desgraciadamente esta Compañía universitaria no tuvo la continuidad deseada -cosa que aún seguimos adoleciendo-, mostró un posible camino a seguir para el teatro universitario, que tuvo su proyección a nivel nacional con la Compañía Nacional de Teatro.

"La Compañía de Teatro Universitario no es mala, mejor dicho, es muy buena. Es la primera vez en años que me encuentro un grupo de 20 actores con un mismo estilo" opinó Jorge Ibergüengoitia. Y no se trataba de uniformidad. Si estilo es, como dice Octavio Paz, "un

espíritu en busca de su forma", se trataba de una búsqueda común y de un espíritu común. Y ese espíritu era universitario.

Gilberto Pérez Gallardo concluye:

Pienso que fuimos una generación afortunada, y no sólo nosotros desde dentro del teatro, también gran parte del público que se hizo público, que se formó, que se acostumbró.

Creo que el gran mérito fue llegarle a la juventud, hacer que los jóvenes les hablaran a los jóvenes. Y si tienes un tantito de inteligencia y no el interés de hacer dinero con los jóvenes, les muestras algo interesante, algo valioso.

Si algún mérito gigantesco tuvo el maestro Azar es que no usó a la juventud. No éramos un grupo de jóvenes tratando de medrar con la juventud. Nos hizo trabajar para mostrarles a nuestros compañeros que era el teatro, qué balcón tan gigantesco para que se asomaran a la vida, qué barda maravillosa era. Y nos decía: *"Asómense, no se agachen porque se van de cabeza. Nada más asómense... y dejen que otros se asomen"*.

EPÍLOGO

El 16 de enero de 1973 se estrenó en el Foro Isabelino *El canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss, dirigida por el venezolano Carlos Giménez. Días después, este mismo grupo tomaría por la fuerza las instalaciones del Foro Isabelino, para más adelante formar junto con otros grupos independientes el CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística), y adueñarse definitivamente de ese espacio. Lo que siguió, no corresponde a este trabajo analizarlo; quizá bastaría con preguntarnos qué ha sido de un espacio que por nacimiento y por derecho era universitario.

No es el propósito de este trabajo entrar en discusiones que son tan frecuentes en el teatro mexicano. Implacablemente los hechos y el tiempo hablan por sí mismos.

La toma del Foro Isabelino marcó el final de una etapa que tantos frutos había dado al teatro universitario. A raíz de lo sucedido, el Mtro. Héctor Azar presentó su renuncia como jefe del Departamento de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. En su lugar entraría el Mtro. Héctor Mendoza para iniciar otra etapa en la historia del teatro de nuestra Universidad.

CONCLUSIONES

1. El movimiento de teatro estudiantil universitario que se inicia en los años cincuentas tiene como antecedente una actividad teatral esporádica y poco organizada en la Universidad. Únicamente interrumpida por el trabajo de Julio Bracho con su grupo Teatro de la Universidad, como pionero del teatro universitario, y posteriormente por las brillantes aportaciones de maestros como Fernando Wagner y Enrique Ruelas, fundadores del teatro preparatorio y de la Carrera Profesional de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras.
2. El movimiento de teatro estudiantil universitario abarcó dos áreas: el teatro preparatorio y el teatro con estudiantes de las distintas Facultades y Escuelas de la UNAM. Aunque en ambos había actividades anteriormente, a partir de 1955 cobran forma, organización y proyección.
3. El grupo Teatro en Coapa, dirigido por Héctor Azar y conformado con estudiantes y maestros de la Preparatoria nº 5, enfocó su búsqueda teatral hacia la formación personal del adolescente. Los espectáculos presentados por este grupo de jóvenes y su mecánica de trabajo mostraron nuevos caminos, que fueron de gran trascendencia para el teatro mexicano:
 - a) demostraron que el teatro preparatorio, aunque centra su atención en la formación personal del adolescente, puede alcanzar un alto nivel artístico.
 - b) lograron que el medio teatral, tan afecto a despreciar todo lo que no sea profesional, volteara sus ojos hacia el teatro con adolescentes.
 - c) sentó las bases para un trabajo teatral preparatorio bien organizado, disciplinado y con objetivos bien definidos: aprovechar los valores formativos del teatro para ayudar al crecimiento integral del adolescente.
 - d) demostró que la falta de presupuesto y de locales para presentarse no era una limitante: más aún, esto fue el impulso para conseguir los elementos indispensables para las funciones y para buscar distintos espacios teatrales fuera de las instalaciones escolares: plazas, claustros, jardines y diversos sitios públicos de la capital y de provincia. Las carencias económicas fueron suplidas con creatividad.
 - e) conformó una mecánica de trabajo para el teatro con preparatorios que ha trascendido hasta la actualidad.

4. La organización de las primeras temporadas de teatro estudiantil, a cargo de Héctor Mendoza, fue muy importante para el desarrollo del teatro universitario, ya que en ellas se reunieron las inquietudes por hacer teatro de los estudiantes de las distintas carreras profesionales de la UNAM.
5. El trabajo del grupo Poesía en Voz Alta mostró a los jóvenes el camino para romper definitivamente con formas teatrales anquilosadas que se venían arrastrando. El incontenible talento de los miembros de Poesía en Voz Alta, vitalizó el teatro mexicano y marcó el inicio del teatro francamente experimental en nuestro país.
6. Héctor Azar, como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM, se convirtió en el funcionario teatral capaz de organizar y darle forma a la efervescencia y energías de tantos jóvenes que querían hacer teatro. Reglamentó las actividades teatrales de la Universidad, distinguiendo los objetivos del teatro preparatoriano de los del teatro estudiantil, logrando darles estructura y proyección.
7. El pequeño escenario del Teatro del Caballito se convirtió en un verdadero laboratorio teatral, en donde se formaron actores y directores de gran capacidad que han continuado trabajando para el teatro mexicano.
8. La acción del teatro estudiantil universitario no se limitó al escenario. Se extendió a otras expresiones: publicaciones como los *Textos del Teatro de la Universidad* y el periódico teatral *La Cabra*; la creación de la Librería Teatral Universitaria; programas radiofónicos; concursos; ciclos y conferencias dictados por destacados especialistas; creación de nuevos espacios escénicos, entre otras cosas.
9. Los dos frutos más importantes del movimiento de teatro estudiantil fueron el Centro Universitario de Teatro y la Compañía de Teatro Universitario. Su creación representó el último paso dentro de la estructura propuesta para el teatro de la UNAM.

10. El Centro Universitario de Teatro se creó como un centro de extensión cultural abierto a todos los interesados en acercarse al teatro o en profundizar en él, sin importar su nivel académico.

Aunque el Centro Universitario de Teatro sigue existiendo, ahora como un centro de formación de actores, la idea original no fue continuada. La Universidad carece actualmente de un centro que, lejos de concretarse a formar grupos reducidos de actores, sea un verdadero difusor del arte teatral. La Universidad está obligada, por un lado, a buscar la excelencia pero por otro -igualmente importante- a acercar el conocimiento y, en este caso, las actividades artísticas a quienes no tienen acceso a ellas. La UNAM tendría que tener un espacio en donde puedan confluír las inquietudes teatrales de una comunidad tan grande como la nuestra, e incluso que sus beneficios se extiendan a los no universitarios. Eso fue originalmente el Centro Universitario de Teatro.

Ante la tendencia actual de las instituciones de enseñanza teatral de limitar sus alcances y cerrar su círculo de alumnos -elegidos bajo criterios subjetivos y que responden a intereses teatrales de grupos también reducidos-, cabría preguntarnos ¿quién va a cumplir en México la tarea de acercar el teatro y sus beneficios a la población sin importar la edad, el nivel académico o posible "talento"? ¿quién se va a encargar de abrir las puertas del teatro ante los ojos de todos como el maravilloso fenómeno de expresión y comunicación humana que es?

11. La gran importancia del Centro Universitario de Teatro fue su apertura ante las distintas formas de ver el teatro; su búsqueda consistía en que cada alumno recibiera información y formación de maestros con muy diferentes sistemas y conceptos escénicos, además de los puntos de vista de especialistas en otras materias. El mosaico era amplio y cada persona, libre y críticamente, escogía un camino.
12. El Centro Universitario de Teatro introdujo la idea de estudiar la relación de materias afines con el teatro. A través de cursos monográficos abarcó el estudio de temas importantes que habían sido poco tratados en nuestro país.

13. La Compañía de Teatro Universitario fue el punto de enlace entre el teatro estudiantil y el teatro profesional universitario. Se constituyó como la posibilidad de articular y estabilizar el teatro de la Universidad.
14. La Compañía de Teatro Universitario fue planteada como el último punto en la estructura que había alcanzado ya el teatro universitario. Representó la oportunidad de plantear un teatro de alta calidad que reflejara los valores universitarios, pues estaba conformada con los elementos de más experiencia, que ya habían pasado por otras instancias del teatro estudiantil y estaban estudiando en el Centro Universitario de Teatro.
15. La obtención del Gran Premio del Festival de Teatro Universitario de Nancy por la Compañía de Teatro Universitario, mostró que el esfuerzo consistente de los universitarios había rendido frutos: un teatro de alta calidad capaz de trascender no sólo los límites universitarios sino también los nacionales. Y eso sólo era la corona de una actividad abierta a un gran número de estudiantes. Actividad continua, coherente y bien planeada.
16. El Premio de Nancy puso en evidencia la común costumbre mexicana de otorgar reconocimiento a las cosas sólo después de que se les reconoce en el extranjero. Práctica, ésta, que ha frenado el desarrollo del teatro mexicano y ha restado reconocimiento y apoyo a quienes lo merecerían.
17. La Compañía de Teatro Universitario no sobrevivió mucho tiempo y la idea nunca fue retomada. La Universidad no ha vuelto a tener un organismo de tales características.
18. Ni el teatro universitario ni el mexicano fueron capaces de absorber suficientemente las experiencias que dejaron todos estos años. A pesar de que las enseñanzas del movimiento de teatro estudiantil universitario no han sido aplicadas consistentemente, muchas de sus propuestas sí han logrado trascender hasta nuestros días. El teatro mexicano actual no podría entenderse sin el movimiento de teatro estudiantil de aquellos años. Si analizáramos a fondo

las propuestas que fueron fructíferas y fuéramos capaces de aprender de la historia, podríamos proyectar mejor nuestro teatro.

19. Muchas de las personas que de distintas formas participaron en el movimiento de teatro estudiantil, fueron después pilares importantes para la construcción del teatro mexicano. Otros, en cambio, fueron absorbidos por la maquinaria comercial o se alejaron de un medio teatral que no supo aprovechar sus capacidades y su experiencia. Desgraciadamente son la mayoría de los casos.

20. Cuando hablamos de teatro con frecuencia nos limitamos a destacar las cualidades de los actores, directores y dramaturgos, pero nos olvidamos de la importancia de que haya una cabeza capaz de organizar, concebir, canalizar, apoyar e impulsar el que hacer teatral. Héctor Mendoza como organizador de las primeras temporadas de teatro estudiantil y Héctor Azar como el impulsor y creador de la estructura del movimiento de teatro estudiantil, mostraron la trascendencia de la figura de un promotor teatral eficaz y sensible.

Seguramente el teatro de nuestro país más que carecer de actores o de directores brillantes, ha carecido de autoridades capaces de canalizar tantas energías existentes para proyectarlas.

21. Mencionamos algunos de los logros más importantes de este movimiento:

- a) rompió con las formas escénicas rígidas y caducas para transitar por caminos de búsqueda.
- b) se proyectó como nunca la verdadera importancia, alcance y principios del teatro universitario.
- c) liberó del porrismo al teatro universitario.
- d) reglamentó y estructuró el teatro estudiantil.
- e) extendió la actividad teatral a los estudiantes de las diversas carreras universitarias.
- f) en él se formaron brillantes actores, dramaturgos, escenógrafos, directores, técnicos y maestros de teatro.
- g) fue formando un nuevo público interesado en las nuevas propuestas teatrales.

- h) demostró que el teatro no es un privilegio de grupos de “elegidos”, rompiendo con el concepto elitista que frecuentemente se atribuye al teatro universitario.
- i) el teatro fue un medio de expresión ideal para una generación deseosa de proponer nuevas formas y de expresarse libremente.
- j) consiguió el reconocimiento del medio teatral mexicano y difundió entre los jóvenes el llamado teatro experimental.
- k) en aquella etapa el teatro universitario fue hecho por universitarios y visto por universitarios.
- l) se creó un discurso teatral propio que interesó a la comunidad.
- m) fue un teatro basado en el estudio teórico-práctico.
- n) sentó una tradición para el teatro mexicano.
- o) fue un ejemplo a escala de lo que podría ser el teatro de nuestro país. Se demostró que cuando la creatividad se aplica a la organización y la planeación de la cultura, la creatividad artística individual se proyecta.

22. El movimiento de teatro estudiantil universitario debió haber sido el primer paso para consolidar un teatro universitario fuerte y estructurado. No ocurrió así. Ante la falta de continuidad y la burocratización, el teatro de la Universidad se desarticuló y se fueron desdibujando sus principios y sus alcances. Con esto el teatro mexicano perdió a la única institución capaz de albergar y proponer un teatro que marque un rumbo y un sentido al de todo el país. Pero eso es tema para otro estudio...

BIBLIOGRAFÍA

- 1) ARGUDÍN, Yolanda: *Historia del teatro en México*, México, Panorama Editorial, 1985.
- 2) AZAR, Héctor: *Cómo acercarse al teatro*, México, SEP, 1988.
- 3) AZAR, Héctor: *Funciones teatrales*, México, SEP/CADAC, 1982.
- 4) AZAR, Héctor: *Teatro y educación*, México, SEP/INBA/UNAM, 1971.
- 5) AZAR, Héctor: *Zoon Theatrykon*, México, UNAM, 1977.
- 6) CANTÓN, Wilberto: *Teatro de la Revolución mexicana*, México, Aguilar, 1982.
- 7) CARBONELL, Dolores; Mier Vega, Javier: *Tres crónicas del teatro en México*, México, Katún, 1988.
- 8) *Conferencias y discursos sobre la autonomía*, vol. XIV, México, UNAM, 1979.
- 9) ECO, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca S.A., 1972.
- 10) *Educación y Universidad*, México, ITAM, 1990.
- 11) GÁLVEZ, Marina: *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988.
- 12) GÓMEZ Rogil, José: *Teatro estudiantil preparatorio*, México, UNAM, 1980.
- 13) GOTTDIENER, Eloisa: *La reforma educativa y la actividad artística en la educación media básica y superior*, Tesis profesional, México, UNAM, 1976.
- 14) *Guía Universitaria*, México, UNAM, 1992.
- 15) *Historia general de México*, México, Colegio de México, 1981.
- 16) HUTCHINS, Robert: *La Universidad de la utopía*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.
- 17) JIMÉNEZ, Sergio; Ceballos, Edgar: *Teoría y praxis del teatro en México*, México, Gaceta, 1988.
- 18) MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio: *Breve historia del teatro mexicano*, México, Ediciones Andrea, 1958.
- 19) MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio: *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 5, México, FCE, 1980.

- 20) MENDOZA, Margarita: *Teatro mexicano del siglo XX*, México, IMSS, 1987.
- 21) PETERS, R. S.: *El concepto de educación*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- 22) RABELL, Malkah: *Decenio de Teatro*, México, Publicaciones Mexicanas S.C.L., 1986.
- 23) RABELL, Malkah: *Luz y sombra del antiteatro*, México, UNAM, 1970.
- 24) SELIGSON, Esther: *El Teatro, festín efímero*, México, UAM, 1989.
- 25) SOLÓRZANO, Carlos: *Testimonios del teatro en México*, México, UNAM, 1979.
- 26) *Teatro contemporáneo mexicano*, México, Aguilar, 1972.
- 27) *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, México, CNCA, 1972.

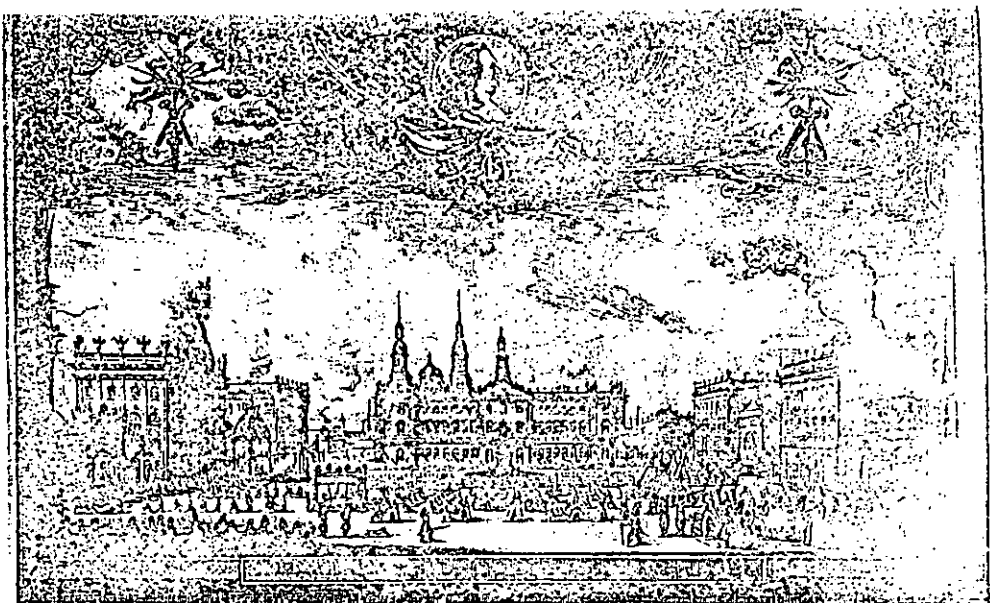
REVISTAS, PERIÓDICOS Y DOCUMENTOS

- *Boletín Filosofía y Letras*, UNAM, México, año 3, num. 13, agosto-septiembre, 1977
- *Catálogo del teatro mexicano contemporáneo*, SEP/INBA, México, 1960.
- *Etcétera*, México, abril, 1993.
- *Escénica*, UNAM, México, num. 6, nva. época, julio-agosto, 1959.
- *Escénica*, nva. época: "Historia del teatro de la Universidad", vol. I, num. 2, junio, 1989.
- *Escénica*, nva. época, num. 7, septiembre-octubre, 1991.
- *Gaceta Teatral Teatro en Coapa*, UNAM, México, nums. 1-4, 1958-1960.
- *Gaceta de la Universidad de México*, UNAM, México, 1955-1973.
- *La Cabra*, UNAM, México, 1971-1973.
- *La Cabra*, III época, septiembre, 1978.
- *La Cabra*, III época, abril, 1979.

- *Revista Prisma*, México, 1996.
- *Revista de la Universidad de México*, UNAM, México, 1955-1972.
- *Siempre*, México, 1955-1972.
- *Periódico Humanidades*, “Historia del Teatro Universitario”, UNAM, México, 1992-1993.
- *Excelsior*, El Búho, México, 11 junio-16 julio, 1995.
- *El Heraldillo de México*, 29 septiembre, 1972.

Las citas que aparecen en el texto sin referencia bibliográfica corresponden a:

- Entrevista realizada al Dr. Manuel González Casanova en noviembre de 1996.
- *Teatro Universitario, charla con Gilberto Pérez Gallardo*, en el Centro de Arte Dramático (CADAC), abril, 1997.
- *Club del Teatro, charla con el Mtro. Héctor Azar*, en el Centro de Arte Dramático (CADAC), agosto, 1997.



Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy

Le Jury du Festival Mondial du Théâtre Universitaire,
réuni à NANCY le 26 Avril 1964,
sous la Présidence de Monsieur Jules ROMAINS,
de l'Académie Française

a décidé d'attribuer le *Premier Grand Prix*

à
Teatro Universitario de Mexico

Le Président d'Honneur du Festival

Monsieur le Recteur IMBS

Le Président du Festival

Jack LANG

Le Président du Jury

Jules ROMAINS