



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

**LA SITUACIÓN ACTUAL DEL TEATRO EN MÉXICO.
LA SUBSISTENCIA ENTRE EL DESCUIDO Y EL ABANDONO
INSTITUCIONAL**

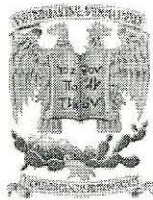
TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN CIENCIAS POLITICAS Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA
(ESPECIALIDAD EN ADMINISTRACIÓN PÚBLICA)**

PRESENTA:

CRISTINA MORALES VILLAVICENCIO



MÉXICO, D.F.

2010



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.

Agradecimientos

A mis hijos, Leo y André que gracias a ellos toque el cielo

A mi esposo, Enrique Zurita por el amor y todo su apoyo que me ha brindado

A mis padres, por su lucha ante la vida

A mi hermana que es como mi hija

A mi hermano que sé que siempre contaré con él

Al CUT y todas las personas que lo hacen posible, por que me brindaron la oportunidad de conocer el Teatro del cual me enamoré y lucharé siempre por él.

ÍNDICE

	Páginas
Introducción	1
CAPÍTULO PRIMERO	
MARCO LEGAL, INSTITUCIONAL Y CONTEXTO NACIONAL QUE TIENE EL TEATRO EN MÉXICO	
1.1 Contexto nacional.	
1.1.1 Estado, gobierno y Administración Pública	5
1.2. Marco legal alusivo al ámbito cultural en México	
1.2.1. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos	11
1.2.2. Ley Orgánica de la Administración Pública Federal	13
1.2.3. Ley General de Educación	14
1.3. Instituciones de la Administración Pública que tienen que ver con el teatro en México:	
1.3.1. Secretaría de Educación Pública	15
1.3.2. Instituto Nacional para las Bellas Artes	16
1.3.3. Consejo Nacional para Cultura y las Artes (CONACULTA)	18
1.3.4. Escuela Nacional de Arte Teatral	20
CAPÍTULO SEGUNDO	
ANTECEDENTES SOBRE LA IMPORTANCIA QUE SE LE HA DADO AL TEATRO EN DIVERSAS CULTURAS	
2.1. Grecia	26
2.2. Roma	28
2.3 Teatro Medieval	31
2.4 Teatro en el Renacimiento	32
2.5 Desarrollo del teatro en Francia	34
2.6 Teatro inglés	35
2.7 Teatro español del Siglo de Oro	37
2.8 Teatro en el siglo XVIII	40
2.9 Teatro en el siglo XIX	41
2.10 Teatro en el siglo XX	43
2.11 Desarrollo histórico que ha tenido el teatro en México	
2.11.1 Etapa prehispánica	46
2.11.2 Nueva España	55
2.11.3 Siglo XIX	58
2.11.4 Siglo XX	60

CAPÍTULO TERCERO
ANÁLISIS SOBRE LA PROBLEMÁTICA ACTUAL
QUE TIENE EL TEATRO CULTURAL

3.1. El teatro como área de estudio social	68
3.2. La función del teatro y sus géneros	
3.2.1. El teatro universitario	69
3.2.2. El teatro comercial	69
3.2.3. El teatro cultural	70
3.3. Valores fundamentales del teatro Universitario	71
3.4. Las políticas oficiales actuales con respecto al teatro	74
3.5. La importancia educativa y económica que otorga la Universidad Nacional Autónoma de México al teatro universitario	79
3.6. Problemas económicos, políticos, organizativos e ideológicos por los que atraviesa el teatro cultural en la actualidad	81
3.7. La necesidad del teatro dentro de la sociedad	83
3.8. El futuro del teatro universitario	84

CAPÍTULO CUARTO
SITUACIÓN DEL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

4.1. Evolución del teatro cultural en la Universidad Nacional Autónoma de México	85
4.2. Situación actual	90
4.3. El Centro Universitario de Teatro (CUT)	
4.3.1. Estructura orgánica	92
4.3.2. Funciones	94
4.3.3. Políticas y programas estratégicos	94
4.3.4. Problemática	95
4.4. Facultad de Filosofía y Letras	
4.4.1. Colegio de Literatura Dramática y Teatro	97
4.5. La Dirección de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural	106
Conclusiones	110
Bibliografía	114

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es determinar que dentro de las sociedades modernas, la gente gradualmente le ha prestado mayor importancia a los logros materiales, y por consiguiente, se ha ido insensibilizando, a tal grado que ven a las diversas expresiones culturales, tales como la música, la pintura, el teatro o la danza, como si se trataran simplemente de un pasatiempo o como si fueran actividades de esparcimiento, o propios para la gente de estrato socioeconómico alto; por tales circunstancias, los planes de actividades de gobierno, se menciona que la cultura es de importante trascendencia, sin embargo, en la realidad se nota que tales ámbitos se desenvuelven con precarios o limitados recursos económicos o no tienen la infraestructura adecuada para desarrollarse. Tal situación se agrava en los círculos del teatro cultural, ya que éste se desarrolla con escasos recursos, lo que genera dificultades para difundirse, y resulta obvio mencionar que dicho universo, no recibe la remuneración económica adecuada por sus funciones, entre otros aspectos.

Cabe aclarar que la inquietud de realizar este tema, obedece en razón a mi experiencia profesional, por el trabajo que actualmente desempeño en el Centro Universitario de Teatro (CUT), dependiente de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya que he tenido una relación directa con la situación que guarda este rubro educativo o cultural no solo dentro de la comunidad universitaria, sino como con la sociedad en general; por tal circunstancia resulta contradictorio observar como desde una perspectiva institucional pareciera ser que el teatro cultural tiene un enorme apoyo y difusión por parte de las autoridades de gobierno, ya sean estas federales, estatales o municipales, toda vez que las mismas, en su discursos plantean que el ámbito cultural (en donde debe ubicarse el teatro) es de enorme prioridad en sus agendas de trabajo.

Sin embargo, en la realidad denoto que el teatro cultural, se desarrolla con una compleja problemática, tales como la falta de recursos económicos, algunas otras

por falta de infraestructura, la integración y remuneración de sus recursos humanos; situaciones que determinan que sus actividades se realicen más por una auténtica vocación de los alumnos y profesores, que por una adecuada planeación institucional que permita su desarrollo, tarea que debería asumir cualquier administración pública eficiente.

Ya que para el efecto, se cuenta con la normatividad aplicable al caso concreto, que parte de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, como de la Ley Orgánica de la Administración Pública, Reglamentos Internos tanto de la Secretaría de Educación Pública, del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otros, en donde se establece un vasto y sustentable marco jurídico en donde el ámbito de la promoción de la cultura debe ocupar un lugar importante en este país, ya que se cuenta con las orientaciones y los mecanismos legales para que se le brinde el apoyo y atención necesarias a ésta actividad, sin embargo, la práctica demuestra otra cosa muy distinta.

Para el desarrollo de esta tesis, es necesario mencionar que la misma se estructuró en cuatro capítulos, que son los siguientes: en el capítulo primero se expone el marco legal e institucional, en la cual se encuentra la actividad teatral en nuestro país. El segundo capítulo abarca la historia del nacimiento de la actividad teatral, desde la antigua Grecia, hasta principios del siglo XX, particularmente en México. En el tercer capítulo se hace un análisis sobre las modalidades y la problemática del teatro cultural, detectada en las principales instituciones de México que lo desarrolla. En el capítulo cuarto se analiza el Centro Universitario de Teatro, su creación e importancia como formador de actores y directores jóvenes, vanguardistas, que impulsan el desarrollo, tanto del teatro universitario como del teatro en general en el país, motivo principal de esta investigación, destacando al final las conclusiones de este trabajo.

Las hipótesis que se estableció para esta investigación fueron las siguientes:

- La reestructuración de programas en todos los niveles educativos: primaria, secundaria, preparatoria y profesional, mediante la impartición de contenidos en asignaturas relativas al ámbito cultural, lo que permitirá que más personas se muestren interesadas en cursar profesionalmente carreras, tales como el teatro, danza, artes plásticas, etc.
- El Estado mexicano debe establecer los mecanismos institucionales, económicos y legales para que todas las manifestaciones del hombre, en este caso las culturales puedan contar con la debida asistencia, y así estén en posibilidades de desarrollarse óptimamente en beneficio de la colectividad.
- El teatro en México, es visto como algo secundario que no merece la importancia institucional debida, y por ello, se ha dejado al azar o en el abandono a este universo cultural. Personalmente creo, que un país culto tiene mejores y mayores oportunidades de desarrollo, y por ello, actividades tales como las que se manifiestan en el teatro no deberían sufrir las continuas o comunes limitaciones en las que se desenvuelve, no solo en esta administración de gobierno, sino que lo anterior en México se ha notado ya de forma sistemática y consuetudinariamente a través del tiempo.
- Daré a conocer que la situación actual del teatro cultural en nuestro país, se debe no solo a que el Estado mexicano ha descuidado este rubro, no únicamente desde un plano económico, sino que su escaso desarrollo se debe también a cuestiones de índole social e institucional, toda vez que no existe la infraestructura adecuada para sostenerlo óptimamente, lo anterior se debe a que desde temprana edad no se nos inculca constantemente el aprecio por ninguna disciplina cultural, lo cual a la larga trasciende en que el teatro no tenga ni los apoyos, ni los adeptos para que se incremente su nivel en nuestro país, ya que se ve a esta únicamente como una actividad de esparcimiento.

Se confirma que a pesar de que aunque existen las escuelas de iniciación artística en el sector educativo, propiamente en el Instituto Nacional de Bellas Artes, la población mexicana no ha logrado un desarrollo integral en su formación educativa, ya que no se han integrado materias y actividades artísticas, como parte de una educación integral, que permitan en un futuro proteger y desarrollar estas disciplinas.

Bajo el anterior contexto, considero que la disciplina cultural del teatro, bajo una administración adecuada, podría lograr el objetivo deseado.

CAPÍTULO PRIMERO MARCO LEGAL E INSTITUCIONAL QUE TIENE RELACIÓN CON EL TEATRO EN MÉXICO

El objetivo principal de este capítulo es exponer el marco legal e institucional que orienta las acciones referentes a la práctica y educación del teatro en nuestro país. En el análisis del universo de ordenamientos jurídicos, se comprueba de que existe una extensa normatividad legal en materia cultural en México, pero la atención que ésta presta al ámbito específico del teatro es mínima. En lo concerniente al régimen institucional, se ve como a pesar de hay un multiplicidad de instituciones estatales que deberían prestar atención al teatro, este sector se haya sumergido actualmente en una crisis.

1.1 CONTEXTO NACIONAL.

1.1.1 ESTADO, GOBIERNO Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA.

a) Estado. El concepto de Estado y lo que significa han dado origen a las más importantes cuestiones debatidas en la filosofía política. No obstante la enorme importancia que tiene el ente estatal sus tratadistas no se han puesto de acuerdo sobre su naturaleza, origen, funciones y fines. Muchas son las disciplinas que se ocupan del Estado. Algunas lo consideran

“...una comunidad política desarrollada, consecuencia natural de la evolución humana; otras como la estructura del poder político de una comunidad; otras ven en el Estado el cuadro geográfico donde se escenifican las aspiraciones nacionales. Unas veces se le identifica con la sociedad, como la totalidad del fenómeno social; otras se le contrapone a sociedad. Unas veces se le equipara con la nación; otras con el poder”.¹

¹ Instituto de Investigaciones Jurídicas, *Enciclopedia Jurídica Mexicana*, tomo III, segunda edición, Universidad Nacional Autónoma de México-Editorial Porrúa, México, 2004, p. 812.

En este espacio, el concepto del Estado se aborda teniendo fundamentalmente en cuenta su aspecto jurídico; lo anterior, no quiere decir que no existan otros aspectos importantes. No obstante, se considera que los aspectos jurídicos son particularmente relevantes en una descripción del Estado. Una apropiada descripción de dicho ente, presupone un claro entendimiento de los problemas jurídicos que le son inherentes.

El Estado constituye un conjunto de funciones de diversa índole, como son las administrativas, las jurídicas, las sociales y las culturales. El Estado crea derecho, aplica una Constitución; representa a sus nacionales, tiene jurisdicción, ejecuta sanciones; celebra tratados, es sujeto del derecho internacional; por tanto no resulta aventurado manifestar que el Estado, en suma, es titular de derechos y obligaciones.

b) Gobierno. “En el lenguaje usual, (el término Gobierno) es sinónimo de dirigir, regir, administrar, mandar, conducir, guiar, etc. Es el agrupamiento de personas que ejercen el poder. Es la dirección o el manejo de todos los asuntos que condenen de igual modo a todo el pueblo”.²

Cuando hablamos en el ámbito de cualquiera de las disciplinas que estudian el fenómeno del poder, generalmente vinculamos al gobierno con vocablos tales como: autoridad política, régimen político, conjunto de órganos del Estado, conjunto de poderes del Estado, dirección del Estado, parte del Estado, etc., y, en verdad, algo de todo esto configura al gobierno.

El gobierno, como acción y efecto de la conducción política, agrupa al conjunto de órganos que realizan los fines de la estructura global del orden jurídico, denominada comúnmente como Estado.

² Andrade Sánchez, Eduardo, *Introducción a la Ciencia Política*, segunda edición, Editorial Oxford, México, 2003, p. 237.

Según la preeminencia de alguno de los poderes que conforman a un Estado, la forma de gobierno podrá ser: parlamentaria o presidencial. En el primer caso, el poder legislativo es el predominante, el ejecutivo se encuentra bifurcado: así como tenemos a un jefe de Estado, quien tiene a su cargo los actos meramente protocolarios, y en cuya persona recae la conducción nacional, encontramos también a un jefe de gobierno en tanto que representante de la nación, y verdadero gobernante. Este último recibe distintos nombres: primer ministro, canciller, presidente del gobierno, etc. El primer ministro es el líder del partido político que obtiene mayoría en el Senado y encabeza el gabinete, que se integra con aquellos miembros del parlamento que lideran al partido mayoritario (o a la coalición, en su caso).

El poder legislativo se integra por el cuerpo colegiado denominado comúnmente parlamento. Este supervisa la administración pública; dentro de sus facultades está el pedirle la renuncia al primer ministro, a su vez, éste podrá disolver el parlamento; el parlamento, además, puede emitir un voto de censura o bien un voto de confianza al primer ministro; puede ser finalmente, unicamaral o bicamaral. En el régimen parlamentario, se le llama gobierno al conjunto de funcionarios que integran el consejo de ministros, encabezados por el primer ministro.

En el régimen presidencial, en cambio, el poder ejecutivo generalmente se encuentra sobre el poder legislativo. En nuestro país, el poder ejecutivo se encuentra representado por el presidente de la República, quien es electo directamente por el pueblo, y en él se reúnen las funciones de jefe de Estado y de jefe de gobierno; tiene la facultad discrecional de nombrar y remover libremente a sus colaboradores. El poder legislativo, en un régimen presidencial, también puede ser unicamaral o bicamaral. Su propósito fundamental es discutir y aprobar las iniciativas de ley que le son presentadas por el ejecutivo.

Cuando hablamos de formas de Estado, involucramos a la totalidad de la estructura política del orden social, a la forma total de la entidad denominada Estado. Generalmente se habla de dos formas de Estado: la república (democrática o autocrática central o federal) y la monarquía (absoluta o constitucional).

c) Administración Pública. Por Administración Pública se entiende aquella "...parte del Poder Ejecutivo a cuyo cargo está la responsabilidad de desarrollar la función administrativa. De esta manera, la Administración Pública puede entenderse desde dos puntos de vista; uno orgánico, que se refiere al órgano o conjunto de órganos estatales que desarrollan la función administrativa, y desde el punto de vista formal o material, según el cual debe entenderse como la actividad que desempeñan este órgano o conjunto de órganos".³

Con frecuencia, suele identificarse a la función administrativa, como la actividad de prestación de servicios públicos tendentes a satisfacer las necesidades de la colectividad.

La Administración Pública aparece desde que el hombre se organiza en sociedades, más o menos complejas, en las que se distingue la presencia de una autoridad, que subordina y rige actividades del resto del grupo, y que se encarga de proveer la satisfacción de las necesidades colectivas fundamentales.

El maestro Miguel Acosta Romero, relaciona "...la existencia de estructuras administrativas en sociedades como la del antiguo Egipto, en donde, bajo el régimen de Ramsés, existía un *Manual de Jerarquía*; en China, 500 años a.C., existió un *Manual de organización y gobierno*. En Grecia y en Roma, también existieron estructuras administrativas".⁴

³ Delgadillo Gutiérrez, Luis Humberto, *Elementos de Derecho Administrativo*, Editorial Limusa, México, 1999, p. 168.

⁴ Acosta Romero, Miguel, *Compendio de Derecho Administrativo, Parte General*, Editorial Porrúa, México, 2002, p. 93.

La Administración Pública, como parte del aparato estatal se rige por el principio del Estado de derecho y en virtud de su actividad, se encuentra subordinada al mandato de la norma jurídica.

El artículo 90 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos vigente, establece que la Administración Pública federal será centralizada y paraestatal conforme a la ley orgánica que expida el Congreso de la Unión, la que distribuirá los negocios del orden administrativo que estarán a cargo de las Secretarías de Estado y Departamentos administrativos y define las bases generales de creación de las entidades paraestatales. Dicha normatividad es la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1976, y la cual ha tenido diversas modificaciones, principalmente la acontecidas en los años de 1994, 1996, 1997, 1999, 2000, 2002 y 2003.

De esta manera, conforme a las disposiciones legales aplicables, el Ejecutivo Federal se auxilia, para cumplir con sus funciones administrativas, de las dependencias de la administración centralizada y las entidades de la paraestatal. En la primera categoría encontramos a la Presidencia de la República, las Secretarías de Estado, los Departamentos administrativos y la Procuraduría General de la República.

Por otra parte, los organismos descentralizados, las empresas de participación estatal, las instituciones nacionales de crédito (hoy sociedades nacionales de crédito, instituciones de banca múltiple o de banca de desarrollo), las organizaciones auxiliares nacionales de crédito, las instituciones nacionales de seguros y fianzas y los fideicomisos, integran la Administración Pública paraestatal.

1.2 MARCO LEGAL ALUSIVO AL ÁMBITO CULTURAL EN MÉXICO

En tanto que la cultura nacional, es un elemento fundamental en el proceso de transformación de la sociedad mexicana, la política cultural tiende a representar una alta prioridad como factor generador de acciones identificadas con los más elevados intereses o valores nacionales. La cultura y la educación son cada vez más, factores fundamentales dentro de las políticas gubernamentales.

“La era de la globalización se sustenta en una economía planeada que se significa, entre sus características esenciales, por un avance exponencial de la información y del conocimiento. Este proceso se ha visto acompañado de la necesidad de identificación de los grupos sociales. Se han reivindicado así las tendencias de agrupación regional, y la defensa de las peculiaridades culturales. Por lo tanto, la cultura y la educación constituyen hoy en día elementos fundamentales de identidad”.⁵

En los últimos tiempos, los medios de comunicación, de acopio y transmisión de la información han sido objeto de una revolución tecnológica de alcances imprevistos a escala mundial. Los nuevos medios de reproducción mecánica, electrónica, e informática de objetos y bienes artísticos y culturales se han convertido en recursos de un vasto potencial, desde el punto de vista de una amplia socialización de la cultura, así como en poderosos auxiliares educativos.

Dada esta perspectiva, las instituciones culturales requieren una política de apoyo adecuada. En tal sentido, en México habrán de considerarse las particularidades de las instancias culturales locales, así como las de los grupos y de los artistas que en lo particular realizan una promoción de su obra.

Para llevar adelante estos objetivos, y conseguir la puesta en práctica de los principios generales de la política cultural del Estado Mexicano, existe una amplia legislación específica. La cual está compuesta tanto por artículos constitucionales,

⁵ Matilla, Luis, *La aventura del teatro*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, España, 1999, p. 81.

como por disposiciones sobre administración cultural y diversas leyes y reglamentos que rigen normativamente a dicho ámbito, régimen normativo que a continuación nos permitiremos mencionar:

1.2.1 CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

Primeramente, es menester indicar que la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos contiene numerosos artículos que hacen referencia referidos a la educación y la cultura. Su artículo 3° establece, como una obligación del Estado, alentar el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura. “Esto se complementa con la facultad y responsabilidad de las universidades y demás instituciones de educación superior a las que la Ley otorga autonomía para difundir la cultura, conforme con los principios del propio precepto constitucional en comento”.⁶

Además, tenemos que en materia de la composición pluricultural de la nación mexicana, en el artículo 2° de nuestra norma suprema se señala que la Ley protegerá y promoverá el desarrollo de las lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social de los pueblos indígenas.

Respecto a la libertad de expresión, establecida en el artículo 6°, se garantiza la libertad de difundir el producto de la creación, mientras que el artículo 7° garantiza la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia, es decir, de difundir el producto de la creación escrita.

Por otra parte, en el artículo 28 se prevé que no constituyen monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras. En este caso, se reconoce la propiedad del producto de la creación cultural, y se enuncian los principios para su producción.

⁶ Delgado Moya, Rubén, *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos Comentada*, vigésima edición, Editorial Sista, México, 2004, p. 11.

Conforme al artículo 73 del ordenamiento enunciado en este inciso capitular, el Congreso de la Unión puede legislar en materia de industria cinematográfica, de escuelas de bellas artes, de museos, bibliotecas y demás institutos concernientes a la cultura general de los habitantes de la Nación; también sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, cuya conservación sea de interés nacional. Además, el citado Congreso tiene competencia para establecer, organizar y sostener en toda la República, instituciones como las anteriormente mencionadas.

Al remitirnos al contenido de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, encontramos que la misma expresamente no refiere apartado alguno con respecto a la temática del teatro, sin embargo, se cree oportuno hacer referencia a la fracción VII del artículo 3º de la norma suprema, que a la letra indica lo siguiente:

Artículo 3º.

VII.- Las universidades y las demás instituciones de educación superior a las que la ley otorgue autonomía, tendrán la facultad y la responsabilidad de gobernarse a sí mismas; realizarán sus fines de educar, investigar y difundir la cultura (...).

Sobre la transcripción anteriormente realizada, se nota que aunque la Constitución mexicana no hace una regulación expresa sobre el teatro, de manera implícita al referirse a la cultura en general, es ahí donde se puede inferir que cabría el universo teatral. Máxime si se tiene en cuenta, que al hablar de cultura se hace referencia a lo siguiente:

“...conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo determinado. El término ‘cultura’ engloba además modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias. A través de la cultura se expresa el hombre,

toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden”.⁷

Ahora bien, al señalar que la cultura se refiere al arte, entonces es ahí donde encaja lo referente al teatro, toda vez que según definición de este término, el teatro “...es un conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. Es el arte de componer obras dramáticas, o de representarlas”.⁸

Por tanto, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos al referirse al apoyo que deben prestar las instituciones de grado universitario a la cultura, hace alusión indirecta a la cultura en general, y es en este último ámbito es donde encuadra la temática relativa al teatro.

1.2.2 LEY ORGÁNICA DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA FEDERAL

Para saber la regulación que hace esta normatividad en relación con el teatro, es menester hacer referencia a las facultades que tiene delegadas la Secretaría de Educación Pública, las cuales quedan contenidas en el artículo 38 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, dicho precepto normativo se transcribe textualmente a continuación, aclarando que únicamente se hace referencia a los aspectos que tienen que ver directa o indirectamente con el teatro, a saber:

Artículo 38. A la Secretaría de Educación Pública corresponde el despacho de los siguientes asuntos:

II.- Organizar y desarrollar la educación artística que se imparta en las escuelas e institutos oficiales, incorporados o reconocidos para la enseñanza y difusión de las bellas artes y de las artes populares.

⁷ *Diccionario Akal de Teatro*, Editorial Akal, México, 1995, p. 211.

⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, tomo 10, vigésima segunda edición, Editorial Espasa, Madrid, España, 2001, p. 1456.

IX.- Patrocinar la realización de congresos, asambleas y reuniones, eventos, competencias y concursos e carácter científico, técnico, cultural, educativo y artístico.

X.- Fomentar las relaciones de orden cultural con los países extranjeros, con la colaboración de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

XIV.- Estimular el desarrollo del teatro en el país y organizar concursos para autores, actores y escenógrafos y en general promover su mejoramiento.

XXII.- Organizar exposiciones artísticas, ferias, certámenes, concursos, audiciones, representaciones teatrales y exhibiciones cinematográficas de interés cultural.

Como se puede apreciar de lo anterior manifiesto, en gran parte de la Ley que ocupa nuestra atención en este inciso, al igual que como se vio en la norma suprema de este país, ambos ordenamientos hacen referencia genérica sobre la cultura, nuevamente se analiza que en dicho ámbito queda ubicado el teatro. Aunque también hay que reconocer que en las fracciones XIV y XXII ya se hace una especificación más directa sobre la atención y apoyo que debe brindar la Secretaría de Educación Pública en dicho universo artístico.

1.2.3 LEY GENERAL DE EDUCACIÓN

Esta disposición legal contiene en su precepto 2º lo siguiente:

Artículo 2º. “La educación es medio fundamental para adquirir, transmitir y acrecentar la cultura; es proceso permanente que contribuye al desarrollo del individuo y a la transformación de la sociedad, y es factor determinante para la adquisición de conocimientos y para formar al hombre de manera que tenga sentido de solidaridad social”.

Artículo 14. “Adicionalmente a las atribuciones exclusivas a que se refieren los artículos 12 y 13, corresponden a las autoridades educativas federal y locales, de manera concurrente, las atribuciones siguientes:

...
IX.- Fomentar y difundir las actividades artísticas, culturales y físico-deportivas en todas sus manifestaciones.

...”.

Sobre esta ley, se observa que al igual y como sucede con el contenido incluido en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, el apoyo que tiene que realizar el Estado mexicano lo hace más bien refiriéndose al ámbito de la cultura en general, por lo que nuevamente se insiste que es en este punto es donde puede verse incluido el teatro.

Por tanto, dentro de las tres normatividades antes descritas se observa que la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, si hace una mención expresa sobre el teatro, mientras que las otras dos normatividades sólo la refieren de una manera indirecta, entendiendo que queda incluido dentro del ámbito de las artes.

1.3 INSTITUCIONES DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA QUE TIENE QUE VER CON EL TEATRO EN MÉXICO:

1.3.1 SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA (SEP)

Es a la Secretaría de Educación Pública, la que de manera preponderante asume el universo del teatro. Bajo este contexto, se concibe que: “La práctica teatral contribuye a la formación integral de los estudiantes y coadyuva a hacer de ellos mejores personas y seres humanos”.⁹

“Ante tales circunstancias, se nota que la SEP tiene a su cargo, el Programa denominado Teatro Escolar, el cual comenzó a funcionar a partir de 1949 a iniciativa de Salvador Novo, creándose así, una tradición que continúa hasta el día de hoy. Cabe destacar que en este Programa han participado personalidades del medio, entre los que se pueden destacar los siguientes: Alejandro Luna, José Solé, León Felipe, Clementina Otero, Emilio Carballido y Juan José Gurrola, entre otros”.¹⁰

⁹ Información recopilada de internet en la dirección <http://www.sep.gob.>, consultada el miércoles 3 de enero de 2006, en el Portal Google México.

¹⁰ León, María Teresa, *Teatro*, Editorial Renacimiento, México, 1998, p. 154.

Mediante el denominado Programa Teatro Escolar se ha intentado acercar a los alumnos de Educación Básica al conocimiento de la dramaturgia nacional y universal a través de montajes escenificados por directores, actores y escenógrafos experimentados, y en donde se han presentado obras tales como: *El Fausto*, de Goethe, una pieza sobre la vida y obra de Moliere, otra sobre el *Lazarillo de Tormes* y un *Quijote de la Mancha* para niños de preescolar, entre otras.

“Así también, año con año, la SEP incentiva la realización de la Gran Muestra Teatral, la cual se verifica desde hace veinticuatro años, y cuyo objetivo es promover y acercar las actividades teatrales entre los alumnos y premiar las mejores puestas en escena”.¹¹ La Gran Muestra Teatral fomenta la lectura entre los adolescentes para que descubran en la dramaturgia universal el acontecer de ayer y hoy, tal evento se ha consolidado como una disciplina artística que favorece el trabajo en equipo y desarrolla una sensibilidad característica de quienes entran en el ambiente del arte.

1.3.2 INSTITUTO NACIONAL DE LAS BELLAS ARTES (INBA)

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura es una entidad de la Secretaría de Educación Pública, y dentro de sus funciones se encuentran las siguientes:

- El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura.
- “La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal. Para la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de la finalidad a que se contrae

¹¹ Azar, Héctor, *Cómo acercarse al teatro*, Editorial Plaza y Valdés, México, 1998, p. 137.

este punto, se creará un Consejo Técnico Pedagógico como órgano del INBA, que bajo la presidencia de su director se integrará con representantes de las dependencias técnicas correspondientes de la Secretaría de Educación Pública y con representantes de las dependencias también técnicas del propio Instituto”.¹²

- El fomento, la organización y la difusión de las Bellas Artes, inclusive las letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general, y en especial hacia las clases populares y la población escolar.
- El estudio y fomento de la televisión aplicada a la realización, en lo conducente, de las finalidades del INBA.

Dentro de la actual administración, presidida por el presidente de la República Felipe Calderón Hinojosa, se ha tenido la idea de que las escuelas, instituciones y servicios, que en el futuro cree el Gobierno Federal con finalidades semejantes a las comprendidas en párrafos anteriores, quedarán a cargo y bajo la dependencia del INBA. Igualmente, las subvenciones que otorgue el gobierno federal, así como los trabajos que encargue o patrocine para el fomento de actividades de la misma naturaleza son propias del Instituto, deberán ser otorgadas, encargados o patrocinados por éste, razón por la cual, tales funciones ya no serían ejercidas directamente por la SEP.

Para su funcionamiento, el Instituto en cita se compondrá de las direcciones, departamentos, establecimientos técnicos y dependencias administrativas y docentes que su reglamento determine, y entre otros se compondrá del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela de Danza, de la Escuela de Pintura y Escultura, del Palacio de Bellas Artes, del Departamento de Música, del Departamento de Artes Plásticas, del Departamento de Teatro y Danza, así como de las demás dependencias de estos géneros que sean creadas en lo futuro.

¹² Información recopilada de internet en la siguiente dirección: <http://72.14.253.104/search?q=cache:l-BUq03VegEJ:www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193.pdf+instituto+nacional+para+las+bellas+artes+teatro&hl=es&gl=mx&ct=clnk&cd=4>, consultada el día jueves 4 de enero de 2007, en el Portal Google México.

El INBA está regido por un Director y un Subdirector Generales nombrados por el Secretario de Educación Pública, sus funciones serán las que señale el Reglamento correspondiente y serán designados escogiéndose entre personas que hayan realizado en la rama artística de su especialidad obra de notoria importancia y de mérito superior. Los directores, jefes de departamento y en general los técnicos del Instituto deberán tener la misma calidad y serán designados por el Secretario de Educación Pública, a propuesta del Director General del Instituto, debiendo tener en todo caso el carácter de empleados de confianza.

1.3.3 CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (CONACULTA)

Las principales disposiciones referentes a la administración cultural gubernamental se refieren en la actualidad fundamentalmente, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La estructura administrativa y jurídica con la que comenzó a operar el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, respondía en lo esencial, a una agrupación de dependencias gubernamentales surgidas en momentos diferentes y con atribuciones diversas.

Es por ello que el marco jurídico del Subsector Cultura reviste, aún hoy, una gran complejidad. La acción de los organismos que coordina el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes está regida por un conjunto de nueve leyes, cinco reglamentos, veintiocho decretos y veintiún acuerdos, alrededor de otras trescientas disposiciones que contienen referencias sobre el arte o la cultura.

Dentro del CONACULTA destaca para nuestra investigación la Coordinación Nacional de Teatro, "...organismo que presenta lo mejor de la dramaturgia clásica y contemporánea cuidando su adecuada difusión para todo tipo de públicos y por toda la República Mexicana. Promueve teatro de alta calidad tanto para la

población general como infantil y juvenil, por medio de producciones teatrales de obras clásicas y contemporáneas tanto de México como de otros países”.¹³

La coordinación mantiene relaciones de intercambio con organismos similares en el país y en el extranjero, con el fin de mejorar y promover el buen teatro. Organiza, conferencias, exposiciones y encuentros sobre teatro para la comunidad teatral mexicana, con la colaboración de embajadas, centros culturales, centros de investigación y casas de cultura.

Además, cuenta con el Departamento de Teatro Infantil que tiene como meta acercar a los niños al teatro mediante la producción y la supervisión de puestas en escena infantiles por todo el país, apoyando a grupos de teatro de esta especialidad.

Se ha dedicado también a rescatar y promover el desarrollo del teatro para títeres, contando para ello con la colección de títeres y marionetas más importante de todo el país.

La coordinación cuenta con cuatro foros estables que se utilizan para las producciones de la Compañía Nacional de Teatro y para los departamentos de teatro escolar e infantil; éstos también sirven para prestar apoyo a los distintos grupos y producciones de teatro independientes de México. Estos teatros son:

a) Teatro Julio Castillo. “Originalmente llamado Teatro del Bosque, fue inaugurado en 1956 por la actriz española Margarita Xirgu representando varias obras de Federico García Lorca. Como sede principal de la Compañía Nacional de Teatro, en el ahora llamado Teatro Julio Castillo se presenta lo más destacado del teatro nacional por medio de todo tipo de obras”.¹⁴

¹³ Martínez, Alegría, *Así es el teatro*, CONACULTA, México, 2001, p. 44.

¹⁴ Información consultada en internet, en la dirección: www.proceso.com.mx/getfileex.php?, consultada el día lunes 4 de junio de 2007, en el Portal Google México.

b) Teatro El Granero. “Este foro de tipo arena fue inaugurado en septiembre de 1956 con la obra *Los desarraigados*, escrita por Humberto Robles y dirigida por Xavier Rojas. Presenta obras de géneros variados y de producción pequeña”.¹⁵

c) Teatro El Galeón. “Originalmente el teatro El Galeón era un galerón; fue transformado en teatro por el maestro Abraham Oceransky, quien lo estrenó en 1972. En este mismo foro se fundó el Centro de Experimentación Teatral, y desde entonces ha sido uno de los principales centros para desarrollar nuevas propuestas estéticas”.¹⁶

d) Teatro Julio Jiménez Rueda. “Se inauguró el 22 de noviembre de 1965 con la obra *Adán y Eva*, de Salvador Novo, estelarizada por Silvia Pinal. Fue reinaugurado en 1988 con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes interpretando conciertos de Antonio Vivaldi”.¹⁷

1.3.4 ESCUELA NACIONAL DE ARTE TEATRAL (ENAT).

La Escuela Nacional de Arte Teatral responde, en el momento de su fundación, a una necesidad de formación actoral organizada, ya que hasta ese momento la profesionalización de un teatrista estaba enfocada a la práctica misma del oficio. Los fundadores de la Escuela fueron, entre otros, los poetas Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, así como Clementina Otero quienes pertenecían al grupo denominado *Los Contemporáneos*, y habían fundado el *Teatro Ulises*.

En 1946 es inaugurada la escuela antes referida y, en 1949, abre una nueva carrera que contempla otro de los aspectos teatrales: la escenografía, convirtiéndose en la primera escuela en Latinoamérica que imparte dicha

¹⁵ Información consultada en internet, en la dirección: www.museosde_mexico.org/museos/inex.php?, consultada el día lunes 4 de junio de 2007, en el Portal Google México.

¹⁶ Información consultada en internet, en la dirección: www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index, consultada el día lunes 4 de junio de 2007, en el Portal Google México.

¹⁷ Información consultada en internet, en la dirección: www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subella, consultada el día lunes 4 de junio de 2007, en el Portal Google México.

especialidad. Finalmente, en noviembre de 1994, se integra a las instalaciones del Centro Nacional de las Artes.

“Su objetivo es formar profesionales del teatro a nivel licenciatura en las carreras de actuación y escenografía, ambas de cuatro años de duración, a través de un sistema de enseñanza basado en la experimentación continua, y en la práctica del quehacer teatral. Dicha práctica demanda, cada vez más, profesionales completos, creativos y preparados para desenvolverse en un medio exigente y difícil”.¹⁸ Dentro de los planes de estudio que tiene la Escuela Nacional de Arte Teatral, encontramos que es conveniente mencionarlos por áreas, a saber:

a) Actuación. El plan de estudios comprende tres fases: Introdutoria, Sustantiva y de Especialización.

I. Fase introductoria (dos semestres): Esta fase está diseñada para que el alumno adquiera las herramientas teóricas y técnicas básicas de su trabajo y reconozca las habilidades esenciales que lo acerquen a las disciplinas teatrales, haciendo énfasis en la investigación y la autoformación. A continuación, enlistamos algunas de las materias que comprende esta fase:

- El actor y sus herramientas.
- Técnica básica de la danza.
- Educación de la voz.
- Técnica de movimiento corporal.
- Historia del teatro.
- Construcción dramática.
- Cultura integral (apreciación estética).

¹⁸ Información recopilada de internet en la siguiente dirección <http://www.cenart.gob.mx/escuelas/teatro/index.htm>, el día sábado 6 de enero de 2006, en el Portal Google México.

II. Fase sustantiva (cuatro semestres). En esta etapa se plantea y estudia un amplio panorama de tendencias, estilos, concepciones, métodos y técnicas que enriquezcan el lenguaje teórico práctico del actor, conduciéndolo a la construcción de personajes y a la experimentación en las formas de crearlos, así como a la realización de prácticas escénicas. Algunas de las materias que se imparten son:

- Carácter y acción (actuación).
- Técnicas de movimiento corporal: acrobacia, pantomima, danza y esgrima.
- Historia del teatro.
- Taller de práctica escénica (actuación).
- Música y canto.

III. Fase de Especialización (dos semestres). Se propicia el dominio de los conocimientos y destrezas de la profesión actoral. El alumno debe trabajar en una puesta en escena coordinada por un docente-director profesional, realiza un trabajo de investigación, así como su servicio social. Algunas de las materias son:

- Taller de puesta en escena.
- Coreografía y movimiento escénico.
- Asesoría técnica vocal.
- Metodología de la investigación.
- Seminario de producción.
- Taller de concentración complementaria.

b) Escenografía. El plan de estudios comprende tres fases: Introdutoria, Sustantiva y de Especialización.

I. Fase sustantiva (cuatro semestres). Se desarrolla el manejo del espacio-tiempo dentro de la acción dramática. Se realiza un proyecto escenográfico que contemple los aspectos técnico-materiales y estéticos en proyectos y prácticas

escénicas de danza y teatro. Algunas de las materias de estudio que comprende esta fase son:

- Dibujo de figura humana.
- Taller de diseño y realización de vestuario.
- Literatura dramática y teatro.
- Pintura.
- Taller de prácticas escenográficas.
- Lenguaje dramático de la luz.
- Maquillaje.
- Taller de procesos técnicos y realización escenográfica.

II. Fase de especialización (dos semestres). En ella se aplican los conocimientos escenográficos a diferentes lenguajes artísticos, además de realizar un proyecto de puestas en escena en forma interdisciplinaria con la licenciatura en actuación. A continuación, se enlistan algunas de las materias de estudio de esta fase:

- Taller de prácticas escenográficas.
- Historia de las artes escénicas.
- Taller de análisis de texto operístico.
- Literatura dramática y medios alternativos de comunicación artística.
- Taller de investigación y comportamiento de los materiales.

Los estudiantes de la ENAT participan además en los proyectos y programas que el Centro Nacional de las Artes ofrece a su comunidad, como son los cursos de Extensión Académica impartidos por destacados especialistas; los concursos para la obtención de apoyos y estímulos a proyectos de perfeccionamiento, producción y titulación; los cursos curriculares de carácter interdisciplinario y la vinculación al medio artístico, por medio del contacto con reconocidos maestros invitados y el desarrollo de sus presentaciones en espacios profesionales.

I. Fase introductoria (dos semestres). En esta fase, el alumno reconoce sus capacidades perceptivas, se propicia el desarrollo de las capacidades expresivas y se fomenta el análisis de la realidad. Se introduce además al alumno en el manejo de la representación gráfica. A continuación, enlistamos algunas de las materias que cursarán en esta fase:

- Dibujo de imitación.
- Taller de escenografía.
- Taller de exploración de herramientas y materiales.
- Historia de la vestimenta.
- Historia del arte.

II. Fase sustantiva (cuatro semestres). Se desarrolla el manejo del espacio-tiempo dentro de la acción dramática. Se realiza un proyecto escenográfico que contemple los aspectos técnico-materiales y estéticos en proyectos y prácticas escénicas de danza y teatro. Algunas de las materias de estudio que comprende esta fase son:

- Dibujo de figura humana.
- Taller de diseño y realización de vestuario.
- Literatura dramática y teatro.
- Pintura.
- Taller de prácticas escenográficas.
- Lenguaje dramático de la luz.
- Maquillaje.
- Taller de procesos técnicos y realización escenográfica.

III. Fase de especialización (dos semestres). En ella se aplican los conocimientos escenográficos a diferentes lenguajes artísticos, además de realizar un proyecto de puestas en escena en forma interdisciplinaria con la licenciatura en

actuación. A continuación, se enlistan algunas de las materias de estudio de esta fase:

- Taller de prácticas escenográficas.
- Historia de las artes escénicas.
- Taller de análisis de texto operístico.
- Literatura dramática y medios alternativos de comunicación artística.
- Taller de investigación y comportamiento de los materiales.

Los estudiantes de la ENAT participan además en los proyectos y programas que el Centro Nacional de las Artes ofrece a su comunidad, como son los cursos de Extensión Académica impartidos por destacados especialistas; los concursos para la obtención de apoyos y estímulos a proyectos de perfeccionamiento, producción y titulación; los cursos curriculares de carácter interdisciplinario y la vinculación al medio artístico, por medio del contacto con reconocidos maestros invitados y el desarrollo de sus presentaciones en espacios profesionales.

CAPÍTULO SEGUNDO ANTECEDENTES SOBRE LA IMPORTANCIA QUE SE LE HA DADO AL TEATRO EN DIVERSAS CULTURAS

Este capítulo abarca la historia del nacimiento de la actividad teatral, desde la antigua Grecia, hasta principios del siglo XX, particularmente en lo que atañe a México.

2.1 GRECIA

En la antigua Grecia, el género más representativo en el teatro fue el denominado tragedia, el cual tuvo su máximo esplendor en el siglo VI a.C., y cuya mejor representación se dio con la obra *Poética* (330 a.C.) de Aristóteles. “Aristóteles sostenía que la tragedia griega se desarrolló a partir del ditirambo, himnos corales en honor del dios Dionisio que no solamente lo alababan sino que a menudo contaban una historia”.

¹⁹ Según la tradición, Thespis, el director de un coro del siglo VI a.C., creó el drama al separar en un ditirambo el papel del personaje principal del resto del coro: él hablaba y el coro respondía. Según Aristóteles, desde ese hecho sólo había que dar un pequeño paso hacia la evolución del drama como forma independiente con la incorporación de otros actores y personajes. Pero el desarrollo espontáneo hacia el drama trágico, un género muy elaborado y sin precedentes, es difícil de documentar.

La tragedia griega floreció en el siglo V a.C. con autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las obras eran solemnes, escritas en verso y estructuradas en escenas (episodios) entre personajes (nunca hay más de tres actores hablando en una escena) e intervenciones del coro en forma de canciones (odas).

Las historias están basadas en su mayoría en mitos o antiguos relatos, aunque el objetivo no fuera simplemente volver a contar esas historias (sobre las que los

¹⁹Guzmán Guerra, Antonio. *Introducción al teatro griego*, 4ª edición, Editorial Alianza, México, 1989, p. 71.

poetas se tomaban frecuentes libertades), sino hacer consideraciones sobre el carácter de los personajes, el papel de la humanidad en el mundo y las consecuencias de las acciones individuales. Por lo general, eran obras de poca acción y los hechos se relataban a través de diálogos y canciones del coro.

Las obras se representaban en festivales en honor de Dionisio; entre estos festivales se encontraban el Gran Dionisiaco de Atenas, en primavera; el Dionisiaco Rural, en invierno; y la Lenaea, también en invierno tras el Rural. Se seleccionaban las obras de tres poetas para su representación. Aparte de tres obras trágicas (una trilogía), cada poeta tenía que presentar una sátira y una farsa, a menudo atrevida parodia sobre los dioses y sus mitos. Después se representaba la comedia, que se desarrolló hacia la mitad del siglo V a.C.

Las comedias más antiguas que se conservan son las de Aristófanes. Tienen una estructura muy cuidada derivada de los antiguos ritos de fertilidad. Su comicidad consistía en una mezcla de ataques satíricos a personalidades públicas del momento, atrevidos chistes escatológicos y parodias aparentemente sacrílegas de los dioses. Para el siglo IV a.C., la comedia había sustituido a la tragedia como forma dominante de expresar el teatro griego.

“Con la expansión de la cultura griega, a raíz de las conquistas de Alejandro Magno, las comedias literarias y basadas en tópicos, así como las tragedias filosóficas, pasaron a ser poco apropiadas y dejaron paso a un tipo de comedia local, muy abundante, llamada nueva. *El misántropo* es la única obra completa que se conserva de Menandro, el gran autor de comedias nuevas. La trama gira alrededor de una complicación o situación que tiene que ver con amor, dinero, problemas familiares y similares. Los personajes son típicos e identificables, tipos socialmente simples, como el padre miserable o la suegra molesta”.²⁰

²⁰ Gassman, Vittorio, *Sobre el teatro*, Editorial El Acantilado, México, 1996, p. 44.

En cuanto al teatro como estructura, se tiene que generalmente la forma del recinto teatral griego evolucionó durante dos siglos; es interesante observar que los teatros permanentes de piedra, algunos de los cuales aún hoy sobreviven, no se construyeron hasta el siglo IV a.C.; es decir, tras el periodo clásico.

“Los teatros al aire libre pueden haber constado de una orquesta, un área circular y plana utilizada para las danzas del coro, detrás un escenario elevado para los actores, y una zona de asientos más o menos semicircular construida en torno a la orquesta aprovechando la pendiente de una colina. Tenían un aforo de 15,000 a 20,000 espectadores. Con el aumento de la importancia de los actores y la disminución de la del coro, los escenarios se agrandaron y elevaron invadiendo parte del espacio de la orquesta”.²¹

Los actores, todos hombres, iban vestidos con la ropa al uso, pero portaban máscaras que permitían la visibilidad y ayudaban al espectador a reconocer la característica del personaje. En grandes teatros, los gestos sutiles y las expresiones faciales, de las que tanto dependen los actores modernos, habrían sido inútiles. El movimiento era aparentemente formal y estilizado, y se ponía gran énfasis en la declamación. La música acompañaba a las danzas. Una antigua producción griega estaba probablemente más cerca de la ópera que del teatro moderno.

2.2 ROMA

Con la expansión de la República de Roma en el siglo IV a.C., se absorbieron territorios griegos y con ellos, naturalmente, el teatro griego. El teatro propiamente romano no se desarrolló hasta el siglo III a.C. Aunque la producción teatral se asociaba en principio con festivales religiosos, la naturaleza espiritual de estos acontecimientos se perdió pronto; al incrementarse el número de festivales, el teatro se convirtió en un entretenimiento. Por eso, no es de extrañar que la forma más popular fuera la comedia.

²¹ Azar, Héctor, *Op. cit.* p. 129.

“El gran periodo de creación dramática romana empezó en el siglo II a.C. y estuvo dominado por las comedias de Plauto y Terencio, que eran adaptaciones de la comedia nueva griega. Las obras se basaban en una intriga de carácter local, aunque las de Terencio también aportaban un valor didáctico. La estructura de las piezas era muy dinámica y del gusto del público, y además solían cantarse muchas partes de la obra”²².

Aunque durante este periodo se representaban tragedias romanas y griegas, en la actualidad se conservan y conocen las de Séneca, que fueron escritas para ser recitadas o leídas y no representadas, ya que en el siglo I el interés del público por la tragedia había decaído. Las obras de Séneca estaban basadas en mitos griegos, pero tendían a destacar los aspectos sobrenaturales, la violencia sangrienta y la pasión obsesiva más propias del melodrama. El contenido, la forma y los recursos de la producción de Séneca, tienen una estructura en cinco actos que contienen soliloquios y discursos poéticos, éstas obras tuvieron una gran influencia en el Renacimiento, principalmente en lo que al ámbito literario se refiere.

La construcción de los teatros romanos y los griegos se desarrollaron al final del periodo clásico. Se debió en buena parte a que los romanos pensaban que podían ofender a un Dios al construir un teatro en honor de otro, por lo que solamente existieron tres teatros en la ciudad de Roma.

La proliferación de la estructura en forma de arco como elemento arquitectónico. permitió la construcción de edificios independientes y prescindir del uso de las colinas para emplazar las gradas como sucedió con las construcciones de los griegos. Como la aparición del coro había terminado por ser insignificante, el área destinada a él había sido reducida a un pequeño semicírculo. “El gran escenario, entre 24 y 30 metros de ancho, tenía detrás un decorado fijo, el *frons scaenae*: un muro con nichos, arcos y tres puertas adornado con tres pisos de columnas; la

²² Guzmán Guerra, Antonio, *Op. cit.* p. 13.

mayoría de las comedias romanas se desarrollaban en la calle frente a tres casas. Como en el caso de los griegos, el decorado era mínimo y sugerente”.²³

Más o menos al final del siglo II d.C., el teatro literario había entrado en declive y fue sustituido por otros espectáculos y entretenimientos más populares. Incluso las luchas de gladiadores se organizaban de forma teatral, con una trama superficial, vestuario y decorados.

“La Iglesia cristiana emergente atacó el teatro romano, en parte porque los actores y actrices tenían fama de libertinos, y en parte porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos. Estos ataques contribuyeron al declive del teatro, así como a considerar a las personas que participaban en él como inmorales. Con la caída del Imperio romano en el 476 d.C., el teatro clásico decayó en Occidente; la actividad teatral no resurgió hasta 500 años más tarde. Sólo los artistas populares, conocidos como juglares y trovadores en el mundo medieval, sobrevivieron y proporcionaron un nexo de continuidad”.²⁴

Los teatros romanos aparecieron por primera vez al final del periodo republicano. Constaban de un alto escenario junto a un foso semicircular (*orchestra*) y un área circundante de asientos dispuestos en gradas (*cávea*). A diferencia de los teatros griegos, situados en pendientes naturales, los teatros romanos se construyeron sobre una estructura de pilares y bóvedas, y de esta manera pudieron ubicarse en el corazón de las ciudades.

Los teatros fueron populares en todos los lugares del Imperio. “Podemos encontrar ejemplos impresionantes en Orange (principios del siglo I d.C., Francia) y en Sabratak (finales del siglo I d.C., Libia). Los teatros de Itálica y de Mérida fueron realizados en tiempos de Augusto y de Agripa, respectivamente”.²⁵ El segundo de ellos, aunque presenta diferentes fases constructivas, destaca por su pórtico a

²³ Gassman, Vittorio, *Op. cit.* pp. 45 y 46.

²⁴ Hadas, Moses, *La Roma Imperial*, traducción E.S. Bosh, Editorial Time-Life, Amsterdam, Países Bajos, 1981, p. 87.

²⁵ *Ídem.*

modo de gran fachada trasera del escenario (*frons scaenae*) del siglo I d.C. y por su *orchestra* semicircular.

Cabe destacar que los teatros romanos se construyeron sobre una estructura de pilares y bóvedas. En tanto que los anfiteatros (literalmente, teatros dobles) tenían planta elíptica con una pista (arena) central, donde se celebraban combates entre gladiadores y animales, y un graderío alrededor similar al de los teatros. El anfiteatro más antiguo conocido es el de Pompeya (75 a.C.) y el más grande es el Coliseo de Roma (80 d.C.), que podía albergar a unos 50,000 espectadores sentados, más o menos la capacidad actual de los estadios deportivos.

2.3. TEATRO MEDIEVAL

Irónicamente, el teatro en forma de drama litúrgico renació en Europa en el seno de la Iglesia católica romana. Con idea de extender su influencia, la Iglesia católica adoptó con frecuencia festivales que tenían un marcado carácter pagano y popular, muchos de los cuales tenían elementos teatrales.

“En el siglo X, los diferentes ritos eclesiales ofrecían posibilidades de representación dramática; de hecho, la misa misma no estaba lejos de ser un drama. Algunas festividades se celebraban con actividades teatrales, como las procesiones del Domingo de Ramos. Las antífonas, responsos, salmos, motetes y horas canónicas sugerían un diálogo. En el siglo IX, los adornos antifonales, conocidos como tropos, fueron añadidos a los complejos elementos musicales de la misa. Un tropo pascual de tres versos con un diálogo entre las tres Marías y los ángeles en la tumba de Cristo se considera desde el 925 el origen del drama litúrgico. Para el 970 ya existía un manual de acotaciones para esta pequeña obra, incluyendo elementos de vestuario y gestos físicos”.²⁶

El drama litúrgico se fue desarrollando en el transcurso de los doscientos años siguientes a partir de varias historias bíblicas en las que actuaban monaguillos y

²⁶ Maz, Rouquette, *El gran teatro*, Editorial Herder, Barcelona, España, 1998, pp. 51 y 52.

jóvenes del coro. Al principio, bastaban las vestiduras propias para la celebración de la misa y las formas arquitectónicas de la iglesia como decorado, pero pronto se organizó de modo más formal. El escenario se dividió en mansión y platea. La mansión consistía en una pequeña estructura escénica, un tabladillo, que sugería de forma emblemática un lugar en concreto, como el jardín del Edén, Jerusalén o el Cielo; la platea era un área neutra frente a la mansión que era utilizada por los actores para la interpretación de la escena.

Con la evolución del drama litúrgico, muchas historias bíblicas temáticamente relacionadas se representaban como un ciclo; por ejemplo, desde la creación hasta la crucifixión. Estas obras se denominan de diversos modos, obras de pasión, milagros o loas, entre otras. Se construían mansiones al efecto alrededor de la nave central del templo, con el cielo del lado del altar y la boca del infierno, una elaborada cabeza de monstruo, en el otro lado.

2.4 TEATRO EN EL RENACIMIENTO

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo y dinámico teatro profano ocupó su lugar. Aunque los autos y los ciclos con su simplicidad parezcan estar muy lejos de los dramas de Shakespeare y Molière, los temas de la baja edad media sobre la lucha de la humanidad y las adversidades, el giro hacia temas más laicos y preocupaciones más temporales y la reaparición de lo cómico y lo grotesco contribuyeron a la nueva forma de hacer teatro. Además, la participación de actores profesionales en las obras fue sustituyendo poco a poco a los entusiastas aficionados.

El Renacimiento empezó en diferentes momentos dependiendo del lugar de Europa, y no fue nunca un cambio repentino, sino un lento proceso de evolución en las ideas y valores de la época. El teatro supuso un intento de recrear el drama clásico. Como los métodos de producción y representación clásicos no se conocían perfectamente, el teatro del Renacimiento tomó una forma totalmente

nueva con algunos visos de clasicismo. Esta fórmula se conoce generalmente como neoclasicismo.

Las primeras muestras de teatro renacentista en Italia datan del siglo XV. Las primeras obras eran en latín, pero acabaron por escribirse en lengua vernácula. Solían estar basadas en modelos clásicos, aunque la teoría dramática derivaba del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles.

Este teatro no fue una evolución de las formas religiosas, ni siquiera de las prácticas populares o dramáticas ya existentes; se trataba de un proceso puramente académico. Eran obras pensadas para ser leídas —aunque fuera por varios lectores y en público— y con fines didácticos. La mayoría de ellas, por su carga erudita y clasicista, no tuvo éxito ni en su época —a no ser en cenáculos restringidos, festivales cortesanos o academias— ni después. Sin embargo, algunas obras lograron un éxito considerable, y unas pocas, como la farsa cínica de Maquiavelo *La mandrágora* (1524), se representan hoy día.

Mención especial merece la obra *La Celestina* del dramaturgo español Fernando de Rojas. Desde el principio tuvo un gran éxito de público y se sigue representando desde entonces. Durante mucho tiempo, se ha especulado sobre si era una novela dialogada o una pieza teatral. La dificultad para que encajara en esta segunda categoría, era el número elevado de actos (24) y el cambio constante de escenarios. Si se valora la obra como comedia humanista, desaparece el problema de clasificación y se justifica la cantidad de referencias cultas a la literatura clásica en boca de Calixto y el monólogo de Pleberio al final de la obra. En esta obra aparecen los elementos que conformarán el teatro español del llamado Siglo de Oro. Sin tener en cuenta el mérito de estas obras en particular, las formas y reglas desarrolladas en este periodo dieron forma a gran parte del teatro europeo durante varios siglos.

El concepto teatral más importante del Renacimiento fue el de verosimilitud (la apariencia de verdad). Esto no significaba que hubiera que realizarse una copia servil del mundo real, se trataba más bien de eliminar lo improbable y lo irracional, para destacar lo lógico, lo ideal, el orden moral adecuado y un sentido claro del decoro; por tanto, comedia y tragedia no podían ser combinadas, los coros y soliloquios fueron eliminados, el bien recompensado y el mal castigado, los personajes eran delineados como ideales más que como individuos con sus particularidades. Las tres unidades de tiempo, espacio y acción, debían ser respetadas. Basándose en un pasaje de Aristóteles, los teóricos crearon reglas estrictas: una obra sólo podía contener una trama, la acción debía desarrollarse en un periodo de veinticuatro horas y en un sólo lugar. El fundamento de estas reglas era que el público del teatro, sabiendo que debía permanecer sentado en un lugar durante un tiempo, no creería que una obra pudiera desarrollar su acción durante varios días y en varios sitios (una obra de semejantes características habría desafiado el orden y la verosimilitud). Se creía que el respeto a estas normas determinaba la calidad de la obra más que la respuesta del público. Aunque estas reglas se formularon en Italia, fueron adoptadas también en numerosos países europeos.

2.5 DESARROLLO DEL TEATRO EN FRANCIA

A finales del siglo XVI era popular en Francia un tipo de comedia similar a la farsa. Este fenómeno dificultó el establecimiento total del drama renacentista. En aquel tiempo no existían en París edificios expresamente dedicados al teatro; se utilizaban con ese propósito recintos destinados al juego de pelota. La fuerte influencia italiana en Francia llevó a popularizar representaciones parecidas al *intermezzo*, que fueron denominados *ballets*.

“Hasta la década de 1630-1640, con las obras de Pierre Corneille y, más tarde, de Jean Baptiste Racine, no se estableció plenamente el drama neoclásico. Bajo la influencia ejercida por el cardenal de Richelieu, las normas neoclásicas fueron

rígidamente aplicadas, y la obra de Corneille *El Cid* (1636 o 1937), aunque extremadamente popular, fue condenada por la *Académie Française* por violar los principios del decoro y la verosimilitud. Las obras de Racine combinan con éxito la belleza formal de la estructura y el verso clásicos con temas mitológicos para crear obras austeras de elevado estilo”.²⁷

Molière está considerado como el gran dramaturgo francés. Sus farsas y comedias de costumbres reciben en su mayoría una influencia directa de la *Commedia dell'arte*, pero generalmente van más allá de su objetivo específico y podrían considerarse como observaciones sobre las limitaciones y errores del género humano.

Molière fue también un actor cómico de excepción en su tiempo, y trabajó con el objetivo de alterar el estilo histriónico y ampuloso que entonces dominaba la escena francesa. Hizo que los miembros de su compañía, para quienes escribía papeles a la medida en sus obras, adoptaran un estilo más coloquial y se movieran de un modo más natural. “Aunque tuvo gran éxito con sus producciones, el estilo grandioso sobrevivió en Francia hasta principios del siglo XIX. Unos años después de su muerte, acaecida en 1673, su compañía teatral fue fusionada por orden de Luis XIV con otras de París. De esta fusión surgió en 1680 la *Comédie-Française*, la compañía de teatro estable más antigua del mundo aún en activo”.²⁸ Durante el siglo siguiente, el teatro francés estuvo dominado por los actores y no hubo producciones notables hasta finales del siglo XVIII. Los teatros de bulevar y feria tomaron gran auge a lo largo de esta época.

2.6 TEATRO INGLÉS

El teatro renacentista inglés se desarrolló durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI. En aquel tiempo, se escribían tragedias academicistas de carácter

²⁷ Segovia, Rafael, *El gran teatro de la política*, Editorial Cal y Arena, México, 1992, p. 106.

²⁸ *Ídem*.

neoclásico que se representaban en las universidades; sin embargo, la mayoría de los poetas isabelinos tendían a ignorar el neoclasicismo o, en el mejor de los casos, lo usaban de forma selectiva. A diferencia del teatro continental (creado con el objetivo de ser presentado ante un público de elite) el teatro inglés se basó en formas populares, en el teatro medieval, y en las exigencias del público en general. Bajo la influencia del clima de cambio político y económico en la Inglaterra isabelina, así como de la evolución de la lengua, dramaturgos como Thomas Kyd y Christopher Marlowe dieron lugar al nacimiento de un teatro dinámico, épico y sin cortapisas que culminó en el variado y complejo trabajo del más grande genio del teatro inglés, William Shakespeare.

Las obras seguían una estructura clásica en lo relativo a actos y escenas; se empleaba el verso (aunque a menudo se intercalara la prosa); se recogían recursos escénicos de Séneca, Plauto y la *Commedia dell'arte*; se mezclaban tragedia, comedia y pastoral; se combinaban diversas tramas; las obras extendían su acción a través de grandes márgenes de tiempo y espacio; convivían personajes de la realeza con los de las clases bajas; se incorporaba música, danza y espectáculo; se mostraba violencia, batallas y sangre. Los temas de la tragedia solían ser históricos más que míticos, y la historia era utilizada para comentar cuestiones del momento. Las comedias eran frecuentemente pastoriles, e incluían elementos como ninfas y magia. Dramaturgos ingleses posteriores a esta época, en especial Ben Johnson, observaron de forma más estricta los preceptos neoclásicos.

Las obras se representaban durante los meses más cálidos en teatros circulares y al aire libre. El escenario consistía en una plataforma que invadía parcialmente el equivalente al actual patio de butacas, por entonces un área para estar de pie destinada a las clases bajas. En los meses más fríos, las obras se montaban en teatros privados para un público de elite. El estilo de interpretación en los principios del teatro isabelino era exagerado y heroico como las obras mismas pero, ya en tiempos de Shakespeare, actores como Richard Burbage habían

empezado a modificar su trabajo hacia un estilo más natural y contenido, tal y como se refleja en el famoso discurso a los intérpretes en la obra de Shakespeare Hamlet. El decorado era mínimo, y constaba de algunos accesorios o paneles. Las localizaciones eran sugeridas, y por tanto quizá cobraban más vida en la propia mente de los espectadores por la poesía de las obras.

Tras la muerte de la reina Isabel, el teatro, como reflejo del clima político y social cambiante, se volvió más oscuro y siniestro, mientras que la comedia, especialmente la de Johnson, se tornó más cínica. Asimismo, también se desarrolló un elaborado teatro de corte, la mascarada. Parecida a los *intermezzi* italianos y a los *ballets* franceses, las mascaradas presentaban historias alegóricas —con frecuencia eran tributos a la realeza— con música y danza. Johnson fue el principal escritor de este tipo de espectáculos, mientras el arquitecto Inigo Jones diseñaba el escenario y la maquinaria con un estilo fantástico e italianizante.

2.7 TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

El Siglo de Oro español acota uno de los periodos más fértiles de la dramaturgia universal, si bien la propia forma de denominar esta época ha sido conflictiva de unos países a otros.

Mediado el siglo XVIII, se elaboraron en España diversos tratados historiográficos que aspiraban sobre todo a replicar desde presupuestos estéticos y doctrinarios la proclamada superioridad artística de la Italia humanista y del *grand siècle* de Luis XIV de Francia, el rey Sol. La iniciativa emprendida no despertó adhesiones incondicionales, pues las corrientes ilustradas de la época apreciaron en ese empeño una forma encubierta de exaltación del rey Felipe II y del espíritu de la Contrarreforma, una exculpación histórica de los excesos de la Inquisición, así como un medio de combatir la leyenda negra española, promovido por el clero y con marcados tintes jesuítcos.

Por estos motivos pervivió durante mucho tiempo la discrepancia sobre la franja cronológica concreta que podía delimitar los orígenes y la conclusión de la edad dorada del denominado renacimiento español (concepto que adquiere vigencia a principios del XIX), pues mientras algunos estudiosos disociaban la poesía y el teatro del XVI respecto a las innovaciones que introdujeron Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, los teóricos del romanticismo negaban esta distinción, para situar el Siglo de Oro entre las postrimerías del reinado de Felipe II y Felipe IV. Más tarde, esta interpretación sufriría sucesivas revisiones, desde las que englobaban a los Reyes Católicos hasta las que identificaban o confrontaban todos los conceptos en presencia (Renacimiento, Siglo de Oro, barroco).

Ello ha llevado a los teóricos de la literatura, en estudios recientes sobre la cuestión (sobre todo a partir de la recuperación de la figura de Luis de Góngora a partir de 1927), a inclinarse por delimitaciones más amplias que convertirían el Siglo de Oro en la época que se desarrolla entre el Renacimiento y desemboca en el barroco, lo que a efectos prácticos se traduce en el periodo comprendido entre principios del XVI y finales del XVII (por convención se adopta la fecha de la muerte de Calderón en 1681 como punto de referencia). Asimismo, numerosos estudiosos, con el objeto de superar tales disputas y perfilar de un modo más preciso la cultura de la época, han optado por hablar de Siglos de Oro, poniendo en cada caso énfasis en la creación en prosa, en la poesía o el teatro.

Si bien el estudio del teatro del Siglo de Oro suele estructurarse partiendo de la personalidad de los máximos dramaturgos de la época, corresponde a Lope de Vega, junto a los múltiples hallazgos y aciertos que le caracterizaron como prolífico autor, la responsabilidad y el mérito de haber integrado en su loa *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), las líneas matrices que regirán en el teatro de su época, que denomina comedia nueva española.

Es en la búsqueda de la diversidad y en la forma de la comedia donde se apoyan los puntales de este empeño innovador del teatro que plantea y cultiva Lope de Vega.

“Su propósito fundamental consiste en enriquecer la escena española, alejándola de las formas dominantes heredadas de los autos religiosos y profanos procedentes de los siglos XV y XVI. La influencia italianizante, introducida en España por Juan del Encina y Lope de Rueda, lleva a Lope de Vega a centrar en la comedia de tres actos, en un sistema de diferentes métricas y en su inagotable fuente de recursos, el instrumento idóneo para alcanzar sus objetivos, en tanto contempla la tragedia como un medio de realizar recreaciones de carácter histórico o profano (*Los comendadores de Córdoba, Contra valor no hay desdicha, La Serrana de la Vera o La corona trágica* son claros ejemplos de ello), aunque tampoco desestima, en consonancia con la escuela de Ludovico Ariosto, el género épico ni la alegoría mitológica (*La Dragontea, La Jerusalén conquistada, La Circe, Roma abrasada o La Filomena*), ámbito donde cosechó duros ataques y desprecios por parte de otros autores”.²⁹

También debe resaltarse la gran variedad de personajes que las obras de Lope de Vega convierten en arquetipos que perdurarán en el teatro español: el caballero, el bobo, el capitán, el gracioso, etc., que le permitirán conducir su escritura con una gran libertad para representar los más variados conflictos de la sociedad de su tiempo.

No obstante, según sus propias palabras, en el teatro de Lope de Vega predomina una intención que se vincula de una parte con el escenario físico donde solían representarse sus obras, los patios o corralas de los grandes edificios: deleitar aprovechando al público, principio que se convertiría en un dogma para su discípulo Tirso de Molina; y, por otra parte, una irónica reivindicación de la libertad del creador respecto a las líneas clásicas y neoclásicas que ciñen en géneros caracterizados de modo muy estricto.

²⁹ Mac Gowan, K. y W. Meltz, *Las edades de oro del teatro*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 44.

Apelando a un fin didáctico, que debe extraerse de cada obra escrita, Lope de Vega instrumenta la necesidad de que la escena se encuentre siempre ocupada por los personajes, lo que permite la introducción de algunos episodios cómicos o satíricos entre los actos, reforzando el naturalismo que envuelve todo su trabajo teatral. Estos puntos de vista tendrían consecuencias muy profundas para la dramaturgia española, no sólo por lo que suponía desplazar hacia el pueblo el gusto del teatro —por regla general, privilegio de monarcas, nobles y gentes adineradas que representaban las comedias en recintos privados—, sino por afirmar la ruptura de las unidades de tiempo y acción que restaban movilidad y riqueza al desarrollo argumental de las comedias. La acción y el tema debían imponerse a los personajes, por lo común ya bastante caracterizados por su propio papel.

2.8 TEATRO DEL SIGLO XVIII

El teatro del siglo XVIII era, básicamente, y en gran parte de Europa, un teatro de actores. Estaba dominado por intérpretes para quienes se escribían obras ajustadas a su estilo; a menudo estos actores adaptaban clásicos para complacer sus gustos y adecuar las obras a sus características. Las obras de Shakespeare, en especial, eran alteradas hasta no poder ser reconocidas no sólo para complacer a los actores sino, también, para ajustarse a los ideales neoclásicos.

A *El rey Lear* y *Romeo y Julieta*, por ejemplo, se les cambiaron los finales trágicos por unos felices, anulando por lo tanto la intencionalidad del autor. Sin embargo, también se produjo una reacción contra el neoclasicismo y un creciente gusto por lo sentimental; esto se debió en gran parte a la aparición de una pujante clase media. Dramaturgos como el alemán Gotthold Ephraim Lessing, el francés Pierre de Marivaux, George Lillo y Richard Steele en Inglaterra, escribieron obras sobre las clases media y baja en situaciones realistas pero simplistas, en las que el bien

triunfaba de forma invariable. Este tipo de obras se conocía bajo los nombres de drama doméstico o drama sentimental.

En España, seguía pertinazmente viva la tradición del teatro del Siglo de Oro, sobre todo el de Calderón de la Barca, pero ya exenta de los valores de sus creadores y primando todo lo truculento y artificioso. La tragedia del modelo francés de Racine no se produjo. Pero, en cambio, se desarrolló un teatro de tipo popular que resaltaba los aspectos castizos, por lo general de Madrid, de los plebeyos. Está analizado como una reacción al despotismo ilustrado, al que se sumó tanto la aristocracia como el pueblo en general. El pintor Francisco de Goya retrató este ambiente en el que las fiestas de barriada, los tonadilleros y toreros sustituyen las fiestas en salones palaciegos y conciertos y óperas. Leandro Fernández de Moratín reacciona contra estos extremos, y en sus obras realiza una crítica a la sociedad, al estilo de Molière, preocupándose por la puesta en escena de las obras, decorados y realismo. El contrapunto sainetesco y popular lo puso Ramón de la Cruz.

2.9 TEATRO DEL SIGLO XIX

A lo largo del siglo XVIII ciertas ideas filosóficas fueron tomando forma, y finalmente acabaron fusionándose y adoptándose a principios del siglo XIX, en un movimiento llamado romanticismo.

En su forma más pura, el romanticismo proponía en el plano espiritual que la humanidad debía trascender las limitaciones del mundo físico y el cuerpo alcanzar la verdad ideal. La temática se extraía de la naturaleza y del hombre natural. Quizá uno de los mejores ejemplos de teatro romántico sea *Fausto* (Parte I, 1808; Parte II, 1832) del dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe. Basada en la clásica leyenda del hombre que vende su alma al diablo, dicha obra de proporciones épicas retrata el intento de la humanidad por controlar conocimiento y poder en su constante lucha con el universo.

Los románticos se centraron más en el sentimiento que en la razón, sacaron sus ejemplos del estudio del mundo real más que del ideal, y glorificaron la idea de artista como genio loco liberado de las reglas. Así, el romanticismo dio lugar a una amplia literatura y producción dramáticas que con frecuencia ignoraba cualquier tipo de disciplina.

“El romanticismo apareció en primer lugar en Alemania, un país con poca tradición teatral antes del siglo XVIII, aparte de rústicas farsas. Alrededor de 1820, el romanticismo dominaba el teatro en la mayor parte de Europa. Muchas de las ideas y prácticas del romanticismo eran ya evidentes en un movimiento de finales del siglo XVIII llamado *Sturm und Drang*, liderado por Goethe y el dramaturgo Friedrich von Schiller. Estas obras no tenían un estilo en particular, pero sí eran emocionales en extremo y, en su experimento formal, abonaron el terreno para el rechazo del neoclasicismo”.³⁰

Las obras del dramaturgo francés René Charles Guilbert de Pixérécourt abrieron el camino para el romanticismo francés, que previamente sólo tenía un punto de referencia en el estilo interpretativo de François Joseph Talma en las primeras décadas de siglo XIX. *Hernani* (1830) de Víctor Hugo es considerada la primera obra romántica francesa.

El teatro romántico español buscó la inspiración en los temas medievales y presenta a un héroe individual dominado por las pasiones, ya sean éstas virtuosas o viciosas. Se recuperan las formas y estructuras del teatro del Siglo de Oro, pero con una maquinaria escénica y efectos escenográficos suntuosos y aparatosos. La voz engolada y el verso rotundo triunfa en el teatro romántico español. Su gran figura es José Zorrilla, el autor de *Don Juan Tenorio*. El tema del burlador es retomado con gran libertad por Zorrilla y en su entusiasmo romántico hace que sea el amor quien redime al seductor. La fuerza y encanto de este personaje y obra ha conseguido que nunca haya dejado de representarse en algún teatro

³⁰ Mann, Thomas, *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Editorial Alba, México, 1999, p. 92.

español. Pero el que tuvo un gran éxito en su época y se le considera el introductor del romanticismo en España es el duque de Rivas, autor de menor valía, pero al que se le debe la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* sobre la que años después Giuseppe Verdi compuso su ópera *La forza del destino*. La aparatosidad escénica de Don Álvaro era tan grande que en la escena final en medio de una tormenta se producen cuatro muertes violentas mientras unos monjes cantan un miserere de fondo.

2.10 TEATRO DEL SIGLO XX

Desde el Renacimiento en adelante, el teatro parece haberse esforzado en pos de un realismo total, o al menos en la ilusión de la realidad. Una vez alcanzado ese objetivo a finales del siglo XIX, una reacción antirrealista en diversos niveles irrumpió en el mundo de la escena.

Muchos movimientos, normalmente agrupados bajo el término vanguardia, intentaron sugerir alternativas a la producción y al teatro realista. Varios teóricos pensaron que el naturalismo presentaba solamente una visión superficial y por tanto limitada de la realidad, que podía encontrarse una verdad o realidad más importante en lo espiritual, en el inconsciente. Otros sentían que el teatro había perdido el contacto con sus orígenes, y por tanto no tenía sentido para la sociedad moderna más que como forma de entretenimiento. Alineándose con los movimientos artísticos modernos, se dio un giro hacia lo simbólico, la abstracción, lo ritual, en un intento de revitalizar el teatro.

El impulsor de muchas ideas antirrealistas fue el compositor de ópera alemán Richard Wagner. Él pensaba que el trabajo del dramaturgo/compositor era crear mitos, y al hacerlo, el autor de teatro estaba presentando un mundo ideal en el que el público compartía una experiencia común, quizás tal y como se había hecho en la antigüedad. Intentó representar el "estado del alma", o fuero interno, de los personajes más que los aspectos superficiales o realistas. Además, Wagner

estaba descontento con la falta de unidad entre las artes que constituían el teatro. Su propuesta era el *Gesamtkunstwerk*, u "obra de arte total", en la que se integrarían todos los elementos dramáticos, preferiblemente bajo el control de un único creador artístico.

A Wagner también se le atribuye haber reformado la arquitectura teatral y la presentación dramática con su *Festspielhaus* en Bayreuth (Alemania), terminado en 1876. El escenario de este teatro era similar a otros del siglo XIX, incluyendo a aquellos mejor equipados, pero Wagner sustituyó los palcos y plateas y puso en su lugar una zona de asientos en forma de abanico sobre un suelo en pendiente, dando así igual visión del escenario a todos los espectadores. Un poco antes de empezar la función, las luces del auditorio reducían su intensidad hasta la oscuridad total, una innovación radical para la época.

El primero en adoptar las ideas de Wagner fue el movimiento simbolista en Francia en la década de 1880. Los simbolistas hicieron una llamada a la 'desteatralización' del teatro, que se traducía en desnudar el teatro de todas sus trabas tecnológicas y escénicas del siglo XIX, sustituyéndolas por la espiritualidad que debía provenir del texto y la interpretación.

Los textos estaban cargados de simbología de difícil interpretación, más que de sugerencias. El ritmo de las obras era en general lento y semejante a un sueño. La intención era provocar una respuesta inconsciente más que intelectual, y retratar los aspectos no racionales del personaje y los episodios en escena. Las obras simbolistas del belga Maurice Maeterlinck y el francés Paul Claudel, muy conocidas entre la última década del XIX y principios del XX, son raramente representadas hoy día. Sin embargo, pueden hallarse claramente elementos simbolistas en las obras de Chéjov y en los últimos trabajos de Ibsen y Strindberg. La influencia simbolista es también evidente en las obras de dramaturgos estadounidenses como Eugene O'Neill y Tennessee Williams y el inglés Harold Pinter, impulsor del 'teatro del silencio'.

También con influencias de Wagner, el teórico de la escena suizo Adolphe Appia y el diseñador inglés Gordon Craig introdujeron nuevos avances en las técnicas de escenificación e iluminación que supusieron una reacción contra los decorados realistas pintados. En su lugar, propusieron una decoración sugerente, abstracta, que creara a través de elementos escénicos y lumínicos la ilusión de un lugar real.

En 1896 un teatro simbolista de París produjo la obra de Alfred Jarry *Ubu rey*, una obra desconcertante y provocadora para su tiempo. Vagamente basada en *Macbeth*, de Shakespeare, la obra presenta unos personajes con características de títere en un mundo desprovisto de decencia. La obra está llena de humor y lenguaje escatológico.

Su relevancia ha de buscarse quizá en el desconcierto que provoca y en la destrucción de casi todas las normas y tabúes del teatro contemporáneo. *Ubu rey* da al autor libertad de exploración en cualquier dirección. Asimismo, sirvió de modelo para futuros movimientos dramáticos de vanguardia, y para el teatro del absurdo de la década de 1950.

Un ejemplo similar revolucionó la escena española dominada por el teatro realista y costumbrista: la figura de Ramón María del Valle-Inclán y su creación del esperpento. Para Valle-Inclán, el teatro debe ser ambiguo. Su técnica consiste en tomar un argumento de la vida social contemporánea y mediante la exageración hiperbólica y grotesca del tema y los personajes, deformarlo todo de una manera sistemática e irónica, lo que proporciona una absoluta libertad en el uso del lenguaje, registros, estilos, y en la crítica feroz de la realidad histórico-social de su época.

El público reacciona como si se encontrara ante un espectáculo de marionetas, no ve una situación cercana —porque ha funcionado el distanciamiento— y se ve conducido a reflexionar sobre el discurso crítico y artístico expuesto. *Luces de*

bohemia (1920) o *Los cuernos de don Friolera* (1921) son buenos ejemplos de este teatro.

2.11 DESARROLLO HISTÓRICO QUE HA TENIDO EL TEATRO EN MÉXICO:

2.11.1 ETAPA PREHISPÁNICA

Las representaciones dramáticas, generalmente unidas a manifestaciones dancísticas y musicales, formaban parte de las grandes culturas del México antiguo. El llamado teatro náhuatl, según los historiadores, tenía como características los diálogos entre personajes divinos y humanos; divertimentos cómicos y expresiones de la vida familiar y social, así como representaciones anecdóticas y semihistóricas. Entre los ejemplos de éstas expresiones se encuentran la fiesta de Tlacaxipehualiztli o desollamiento de los hombres (que era un grandioso espectáculo con un ceremonial que incluía bailes, simulacro de lucha, sacrificio, canto y música".³¹

Del teatro maya sólo se conoce una obra, el *Rabina-Achi*. Los cronistas del siglo XVI consignaron las fiestas de la coronación de Moctezuma II o las anuales dedicadas a Tezcatlipoca: en la primera "hubo grandísimas fiestas, bailes, comedias y entremeses de día y noche"³²; respecto a la segunda, consta que se asemejaba más a la concepción occidental del teatro, ya que tenía secuencias de una acción dramática, un personaje con características definidas, y accesorios como el maquillaje, vestuario y escenografía. Las representaciones de la mitología náhuatl fueron eliminadas por los conquistadores españoles, pero las piezas jocosas sobrevivieron a la conquista y se incorporaron como farsas ridículas al teatro que implantaron los sacerdotes católicos, en el que predominaron los autos sacramentales, misterios, alegorías, pastorelas y milagros del teatro castellano

³¹ Domènech Rico, Fernando, *Historia del Teatro*, Editorial Gredos, México, 1999, p. 56.

³² Partida, Armando. *Teatro al descubierto*, cuarta edición, CONACULTA, México, 1987, p. 16.

que se adaptaron a las condiciones americanas, de donde surgió una suerte de arte híbrido, altamente útil para la evangelización por su acento en lo didáctico.

Pronto se hicieron representaciones en el interior de los templos, en los atrios y las plazas. “Se sabe que en 1533 se escenificó una representación del fin del mundo o auto del juicio final, de fray Andrés de Olmos, que se cree es la misma obra que se puso poco después en náhuatl, en la capilla de San José de los Naturales. Se tiene noticia de que en Tlaxcala, para un público muy amplio, se representaron varias obras en 1538, y que al año siguiente se llevó a la escena *La conquista de Jerusalén*, pieza atribuida a Motolinia”.³³

A diferencia de las tradiciones orientales, el teatro prehispánico sobrevive tan sólo en los relatos fragmentados y parciales de los conquistadores, quienes se dedicaron a destruirlo junto con las demás formas de expresión de las culturas mesoamericanas.

Aunque el teatro prehispánico desapareció en su forma original a partir de la Conquista, ha habido distintas manifestaciones a través del tiempo. Por un lado, surgió el teatro evangelizador que, si bien tenía como propósito imponer la cultura y religión europeas, utilizaba las lenguas nativas, así como algunas mezclas de simbología azteca y cristiana para comunicar el mensaje.

Por otro lado, continuó practicándose cierto tipo de danza guerrero-religiosa proveniente de la cultura chichimeca, que hoy se conoce como danza conchera. Esta, a diferencia de las otras festividades o danzas practicadas por grupos nahuas contemporáneos, es quizá la que conserva con mayor fidelidad tanto el vestuario como la música, ritmicidad y secuencia de pasos que se practicaban antes de la Conquista.

³³ *Idem.*

Aunque a simple vista no tiene nada que ver con el teatro, la danza conchera es un rito vivo que permite apreciar la teatralidad de la cosmovisión guerrera, impregnada de una rica mitología que se cristaliza en la danza de Quetzalcóatl o en la danza Xipe Totec, entre muchas otras.

Los concheros han sobrevivido gracias a su hábil incorporación de elementos cristianos, de manera que, por ejemplo, el 12 de diciembre pueden verse en la Basílica de Guadalupe, en la Ciudad de México, danzando devotamente para la virgen católica, que, a la vez, es la Tonantzin náhuatl.

Si bien es cierto que en el mundo prehispánico no existió un género teatral deslindado del rito religioso, puede afirmarse de acuerdo con las investigaciones del historiador Miguel León-Portilla y Garibay "...que los ritos y la vida del mundo prehispánico en general estaba profundamente inmersa en un espíritu de teatralidad: Existía en ese ámbito algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo, y que sucedía sin interrupción a través de sus 18 meses de 20 días".³⁴

Y es que su origen, estrechamente vinculado con la religión lo hacía ser un teatro-espejo-del-hombre; un teatro que refleja como pocos las raíces de lo humano. Esto es, no era un teatro que buscara la exaltación estética, sino tenía como propósito lograr que el público extrajera de la representación cierta intensidad en su experiencia como seres vivos, fortaleza para resistir la fatalidad y, sobre todo, conciencia de su temporalidad como seres mortales, ya que todas las obras conocidas invariablemente incluían a la muerte como final de la representación.

Pero no en sólo esto, el teatro-rito prehispánico buscaba, a través de la representación, un acercamiento a sus dioses, comunicarse con ellos para comprender cómo el drama humano estaba influido por fuerzas cósmicas ajenas a su control.

³⁴ Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz González, *El teatro como vehículo de comunicación*, Editorial Trillas, México, 1992, p. 115.

La diversión y la alegría eran elementos secundarios; lo esencial en aquel espectáculo era ganar la gracia de los dioses, aplacar sus iras, descifrar sus propósitos y colaborar con ellos en asegurar la existencia del mundo por medio de la sangre derramada.

Nuevamente, el historiador Miguel León Portilla, en su texto *Culturas dañadas: Los indios de Latinoamérica*³⁵ nos distingue cuatro momentos en el teatro prehispánico (aunque algunos sobrevivieron hasta la época colonial, pueden considerarse en su origen prehispánico):

1. **Danzas, cantos y representaciones.** Esta es la manifestación más antigua que se conoce en el mundo náhuatl. Aunque en primera instancia se efectuaba aisladamente, más tarde se incorporaron de manera definitiva a las acciones dramáticas que se representaban en honor a los dioses.

2. **Actuaciones cómicas y divertimentos.** Este tipo de representaciones, eminentemente festivas, tenían como único fin divertir al público y eran ejecutadas por titiriteros, juglares y hasta por prestidigitadores.

3. **Escenificaciones de los grandes mitos y leyendas nahuas.** Su objetivo era honrar a los dioses; a través de la representación de sus dramas se trataba de eventos sumamente intensos, cuyo elemento religioso de veneración divina, combinado con el realismo, se hacía llegar a extremos insospechados. Tal es el caso de la representación de la huida de Quetzalcóatl a Tula, donde la persona que representa a dicha deidad era elegida con sumo cuidado; se le honraba y se le ofrecían festines, para al final sacrificarla.

³⁵ León Portilla, Miguel, *Culturas dañadas: Los indios de Latinoamérica*, segunda edición, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 40.

4. Representaciones de la vida social y familiar. Estas mostraban indicios más conservadores respecto a la estructura teatral. Todas estas manifestaciones de teatro-rito mostraban una serie de características que pertenecían al teatro occidental tradicional. Sin embargo, tenía un espíritu tan puro y tan cercano a lo profano que lo hacía ser diferente, más auténtico quizá, y más apegado al hombre como integrante del cosmos y de un orden universal.

Entre las características que lo acercaban más al teatro que al rito estaban las siguientes:

1. Constaba de diálogos o danzas y cantos, que se llevaban a cabo entre personajes de origen divino y personajes de origen humano.
2. Algunas diversiones servían para resaltar la interpretación cómica, particularmente la zoomorfista.
3. Había lugares especiales para representaciones, danzas y cantos. También se hacían ensayos, como en el teatro profesional.
4. Tenía escenografía, aunque no en el sentido estricto o moderno de la palabra. Las representaciones se efectuaban al aire libre, y los elementos escenográficos eran totalmente naturales, como montañas, piedras, bosques, etc. Sin embargo, también se utilizaban algunos elementos simbólicos. A este respecto, tenemos que:

“...antes del día propio de la fiesta de este ídolo, hacían un bosque pequeño en el patio del templo (...) en donde ponían muchos matorrales y montecillos y ramas y peñasquillos que parecían cosa natural y no compuesta o fingida ...los grandes sacerdotes y dignidades, muy vestidos de pontifical, sacaban una niña de siete u ocho años, metida en un pabellón que no la veía nadie (...) toda vestida de azul que representaba la laguna grande y todas las demás fuentes y arroyos ...a la niña la metían en el pabellón y la sentaban debajo de aquel gran árbol vuelta la cara

hacia donde el ídolo estaba y luego traían un tambor y sentados todos sin bailar, teniendo la niña delante, le cantaban muchos y diversos cantares”.³⁶

Sin embargo, lo trascendente del teatro-rito prehispánico no fue el parecido que pudiera tener con el teatro occidental, sino precisamente, su capacidad de dar a la representación la posibilidad de trascender los conflictos humanos como el amor, el odio o los celos, para dar paso al conflicto hombre-Dios-universo, utilizando para ello, muy poco diálogo y recurriendo a acciones muy concretas, como la danza y el canto, que acercaban a los participantes a un diálogo más profundo; quizás consigo mismos y con el cosmos. Y es que el mundo prehispánico, había magia hasta en el más pequeño ser o cosa: todo era un símbolo, todo lo que rodeaba al hombre era concebido como un signo complicado, que podía significar buenos o malos augurios, y desde este punto de vista, todo era invocable religiosamente.

No resulta aventurado aseverar que, en tiempos prehispánicos, hasta las fiestas religiosas podían considerarse teatro. Así tenemos, que en todas “...las fiestas aztecas abundaba el sentido dramático, no sólo en las ceremonias (procesiones, cantos, danzas, trajes y escenificaciones), sino también en su sentido emotivo”.³⁷

Pero una de las características más importantes del teatro prehispánico era sin duda, la intensidad con que el público participaba en la representación, así como la identificación tan cercana del actor con su papel: "En los espectáculos prehispánicos, los protagonistas se poseían a tal grado de sus papeles, que no sólo llegaban a creerse dioses, sino que los fieles los consideran divinos".³⁸

Cuando los españoles destruyeron el imperio azteca y comenzaron la labor de integrar a los indígenas a la nueva religión cristiana, se aprovecharon al máximo las dimensiones teatrales y se otorgó a la representación no sólo un carácter

³⁶ Arriola Haro, Ignacio, *Antología del Teatro*, 2ª edición, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 39.

³⁷ *Ídem*.

³⁸ León, María Teresa, *Op. cit.* p. 10.

ceremonial o de diversión, sino también un carácter didáctico: un carácter evangelizador.

En Europa, el teatro se utilizaba para reforzar la fe mediante representaciones de escenas bíblicas, misterios y la vida de los santos. Cuando los misioneros españoles llegaron a América, encontraron una sociedad desmembrada y, sobre todo, pletórica de artistas y especialistas desempleados; ¡qué mejor momento para aprovechar toda esta fuerza creativa en favor del proyecto evangelizador!

El teatro se convirtió entonces en el mejor medio de comunicación entre conquistadores y conquistados. Dado que ambos tenían una gran tradición teatral religiosa, la representación se convirtió en el marco común de referencia. Fue un teatro medieval con espíritu renacentista; fue "una manera culta de superar la violencia y la frustración que genera todo proceso regido por los términos de vencedores y vencidos".³⁹

Algunos elementos del teatro prehispánico, como el zoomorfismo ("que tiene forma o apariencia de animal"⁴⁰), se incorporaron a este teatro de la Colonia; los telones se sustituyeron por los espacios abiertos del teatro prehispánico, y el maquillaje evocador del teatro clásico de Occidente hizo su aparición, adaptándose a la magia esencial de los pueblos indígenas: "...rayas vigorosas de colores estridentes surcaban rostros, brazos y piernas; los torsos también se adornaban con variedad de tinturas y tonalidades bronceas y auríferas; máscaras de obsidiana, de turquesas, madera, cuero y otros materiales. Todo ello sobre un templete rodeado por la magia, capaz de reproducir aspectos de la naturaleza con elementos de sugerencia solamente".⁴¹

³⁹ Arriola Haro, Ignacio, *Op. cit.* p. 15.

⁴⁰ Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española, Tomo 10*, 22ª edición, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, España, 2001, p. 1593.

⁴¹ Zamora Rodríguez, Gustavo. *Teatro*, Editorial Esfinge, México, 1997, p. 21.

A pesar de que el teatro verificado en tiempos de la Colonia era estrictamente religioso, también hubo infinidad de obras cómicas y festivas, salpicadas de ironía para divertir al pueblo. Por ejemplo, las dramatizaciones de los que se acercaban a los dioses para pedirles favores.

El teatro se convirtió no sólo en el medio para difundir la nueva religión, sino también en el círculo de una nueva ideología, de una manera de afrontar a la vida, quizá no mejor de la que tenían los *tlamatimime* o sabios náhuatl prehispanicos.

El teatro evangelizador cumplió su misión; prueba de ello fue la famosísima puesta en escena *La caída de Adán y Eva*, “representada en Tlaxcala en 1530. Al final de esta obra, miles de indígenas eran bautizados, con lo que se consolidaba su legítima pertenencia a la nueva religión”.⁴²

Sin embargo, la Iglesia española consideró que el método teatral de evangelización era profano y poco honesto, por lo que, a partir de 1574, la Santa Inquisición comenzó a censurar las obras dramáticas. Esto provocó el surgimiento de una increíble barrera entre indígenas y españoles; los españoles comenzaron a producir obras profanas totalmente escritas en español, olvidando por completo el empleo de las lenguas indígenas.

Cabe señalar que este carácter "profano" era muy relativo; basta echar un vistazo a los nombres de estas piezas: *Coloquios espirituales y sacramentales* o *Poesías sagradas*, ambas frutos de la inspiración (divina, por supuesto) del clérigo Fernán González de Eslava. En realidad, puede decirse que el teatro verdaderamente profano surgió a finales del siglo XVI, con autores dramáticos como Alfonso Ramírez Vargas, Juan Becerra, Juan Ortiz Torres y Eusebio Vela”.⁴³

⁴² Jaramillo, María Mercedes, *Antología Crítica del Teatro Breve Hispanoamericano*, Universidad de Antioquia, Madrid, España, 1991, p. 86.

⁴³ Rivas Cheriff, Cipriano, *Cómo hacer teatro*, Editorial Pre-textos, México, 1992, p. 111.

El signo característico de la dramaturgia novohispana posterior al teatro evangelizador fue la total evasión de un mundo indígena, en una actitud que quizá era mezcla del temor, odio, incompreensión y desprecio.

Sin embargo, los indígenas siguieron ejerciendo su identidad partir de manifestaciones inofensivas a simple vista como la danza. En efecto, una gran cantidad de elementos del teatro evangelizador aún están presentes en las ceremonias religiosas que se llevan a cabo en muchas regiones del país: por ejemplo, la naturaleza siempre sirve de escenario para este tipo de representaciones.

Como lo mencionamos con anterioridad, entre las manifestaciones de la vida prehispánica que permanecieron prácticamente intactas debido a su sorprendente integración a la cosmovisión cristiana; se encuentra, por otra parte, la danza conchera. La danza conchera sobrevivió debido a que asimiló imágenes y efectos de la ortodoxia católica, con lo que creó un sincretismo religioso difícil de deslindar: "Todas las religiones son fusiones, amalgamas, crisoles. El fenómeno del sincretismo religioso en la danza conchera es un reflejo fiel de cómo las inspiraciones de un auténtico cristianismo y de la religión prehispánica se concilian en un mismo impulso por bailarle a Dios".⁴⁴ Así, el mestizo lejos de permanecer renuente a aceptar a la nueva religión, asimiló su estructura para unirla a su carácter inicial.

Es así como el teatro-rito prehispánico aun se representa, transformándose constantemente en medio de distintas manifestaciones. Esta transformación ha permitido una continuidad en una tradición viva que no pertenece a los museos, sino al pueblo y a sus espacios escénicos.

Se sabe que el mundo prehispánico en general, poseía un espíritu profundamente teatral. Basta con observar las enormes explanadas, plataformas y arenas que se

⁴⁴ Partida, Armando, *Op. cit.* p. 8.

levantan en lugares como Teotihuacán, Chichén Itzá y Tikal para imaginarse los impresionantes despliegues rituales que deben haberse escenificado en aquellos momentos.

La búsqueda de una cultura antigua, desde esta perspectiva, no debe quedarse en el rescate antropológico de nuestras raíces, sino que debe servir como instrumento para entender una realidad contemporánea. El teatro es un espacio ideal para comprometerse orgánicamente con esta búsqueda, así como para explorar el impacto de una de las influencias culturales que toman parte de ese extraño y singular híbrido que es el pueblo mexicano.

2.11.2 NUEVA ESPAÑA

En la segunda mitad del siglo XVI, en la capital novohispana, en medio de la abundancia del drama litúrgico se abrió paso el teatro mundano, en especial la comedia juglaresca (“chistosa, picaresca”⁴⁵). De esa época datan los primeros locales adaptados expresamente para el teatro: los corralones, tablados al aire donde se controlaba el ingreso del público. En el Palacio Virreinal y en domicilios particulares solían ofrecerse funciones para solaz de los señores, sus familias e invitados. Se representaba a Lope de Vega y otros autores peninsulares menos célebres.

“Algunos de ellos vinieron a México y aquí sus obras fueron llevadas a la escena, como fue el caso de Arias de Villalobos, Sancho Sánchez de Muñón, Luis de Belmonte Bermúdez, Juan de la Cueva, Fernán González de Eslava, que en el texto castellano mezcló largas parrafadas en latín y algunos nahuatlismos, y Gutierre de Cetina, más conocido por su Madrigal que por su producción dramática. De los criollos el más recordado es Juan Pérez Ramírez, autor del *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, obra de 1574. Alguna herejía debió advertir fray Juan de Zumárraga

⁴⁵ Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo 6, 22ª edición, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, España, 2001, p. 899.

en las representaciones populares, pues introdujo la censura en 1574 y prohibió lo que consideraba *representaciones poco honestas*".⁴⁶

En el siglo XVII surge la primera figura universal de las letras novohispanas y el más alto exponente de la dramaturgia mexicana: el criollo Juan Ruiz de Alarcón, autor de varias comedias, quien hace su carrera dramática en Madrid, donde compite con Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Entre las obras más conocidas de Alarcón se cuentan *La cueva de Salamanca*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *La verdad sospechosa*, *Los pechos privilegiados* y *El examen de maridos*.

“Cabe destacar que a principios de ese siglo, funcionaba una sala anexa al hospital Real de Naturales, institución administrada por la orden de San Hipólito, que de las funciones teatrales se allegaba fondos para su labor filantrópica. Dicha sala fue destruida en 1629 por una inundación. En 1621 había en la Nueva España tres compañías de actores, lo que evidencia cierto movimiento teatral”.⁴⁷

A esos conjuntos estables, hay que agregar los grupos trashumantes y la permanente actividad teatral con fines religiosos.

“En la segunda mitad del siglo XVII es otra figura de alcance universal la que destella en las letras mexicanas: Sor Juana Inés de la Cruz, de extensa producción poética, quien dedica tiempo a escribir loas, entremeses, sainetes, autos sacramentales (*El divino Narciso*) y otras piezas para su representación, como las comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. Las representaciones se hacían en un ‘edificio permanente’ que se empezó a construir en 1639 y que debió ser ocupado antes de su terminación. Este local, llamado el Coliseo Viejo, fue el primer teatro mexicano digno de ese nombre: era una construcción de madera, de dos pisos, con palcos bien puestos y un amplio escenario”.⁴⁸

⁴⁶ Vázquez Meléndez, Miguel Ángel, *Fiesta y teatro en la Ciudad de México*, INBA, México, 2001, p. 18.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ *Ídem*.

“Este local, al que se entraba por el hospital de Naturales, también era propiedad de la orden de San Hipólito, que en 1712 quiso dejar de administrarlo por baja de la primera actriz y de su suplente. La respuesta la dieron las autoridades con unas ordenanzas que disponían alquilar el teatro a un particular, que era a la vez empresario y director. El teatro se incendió en 1722 y tres años después se puso en servicio un nuevo local, también de madera, situado en la esquina de las actuales calles de Motolinia y 16 de Septiembre”.⁴⁹

Así entonces, durante esta etapa encontramos que el teatro se basó completamente en los modelos europeos. A finales del siglo XVII, destacó en México sor Juana Inés de la Cruz, autora de *Los empeños de una casa*, comedia de enredo con influencia calderoniana, cuya acción transcurre en Madrid y con personajes típicos de las comedias de la época; *Amor es más laberinto*, en la cual recurre a personajes de la mitología griega y *El cetro de José y El divino Narciso* (1688), obras sacramentales en los cuales intervienen personajes mexicanos.

Aunque nacido en Taxco, Guerrero, Juan Ruiz de Alarcón realizó sus estudios y su trabajo en España. Escrita bajo una concepción moral a la manera griega clásica, su obra se diferencia de la de sus contemporáneos en una mayor meticulosidad en la preparación de la trama y los versos, así como en la aguda observación psicológica del carácter.

En sus obras, los vicios son condenados, a diferencia de las comedias de Lope de Vega, en las cuales el final feliz, a toda costa, es el fin perseguido. Sus personajes no son como los de Lope de Vega, derivados de las necesidades de la trama o simbólicos como los de Calderón de la Barca. Ruiz de Alarcón construye la acción a partir del carácter de los personajes, que sirve de impulso para proyectar el mundo interior y el mecanismo de cada obra. Entre sus obras más importantes están: *Las paredes oyen* (1628) y *Ganar amigos* (1634).

⁴⁹ Zamora Rodríguez, Gustavo, *Op. cit.* p. 122.

2.11.3 SIGLO XIX

“A fines del siglo XVIII era común que en los entreactos de las comedias se presentaran números musicales, o bien, que todo el programa lo integrara una *folla*, esto es, una mezcla de sainetes, zarzuelas, música y danzas. De acuerdo con el *Diario de México*, entre 1805 y 1812 se pusieron obras de medio centenar de autores, la mayoría españoles, entre los cuales se contaban Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla, Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín”.⁵⁰ También se representó una obra de Alarcón. En los intermedios se ofrecían tonadillas y, si la obra era larga, entre el segundo y el tercer actos se ponía un sainete⁵¹, generalmente anónimo.

“En 1831 se fundó una Academia de Arte Dramático que tuvo efímera vida. El Teatro de los Gallos era uno de los escenarios que ofrecían funciones regularmente en los años treinta. Entre 1842 y 1844 se construyó el Teatro de Santa Anna, en la calle de Vergara, que sobrevivió, ya como Nacional, hasta 1900, cuando se clausuró para ser derribado y dar paso a la avenida 5 de Mayo. Por su parte, el Coliseo Nuevo, que se llamó teatro de México y Principal, fue remozado en 1845, cuando ya era propiedad de un particular”.⁵²

“En 1855 llegó a México José Zorrilla, autor de la obra más exitosa en México: *Don Juan Tenorio*, que ya había sido estrenada aquí en 1844. En ese entonces, había un buen número de autores nacionales, pero los escenarios les resultaban difícilmente accesibles, al extremo de que en 1857 no se montó una sola obra mexicana”.⁵³

⁵⁰ Rivas Cheriff, Cipriano, *Op. cit.* p. 66.

⁵¹ Pieza dramática jocosa en un acto, de carácter popular; que se representaba como intermedio de una función o al final. Obra teatral frecuentemente cómica aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente.

⁵² Azar, Héctor, *Op. cit.* p. 81.

⁵³ *Ídem.*

Varios años después de la Independencia se reanudaron las producciones teatrales dignas de mención. Autores importantes de este periodo son Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) con su obra *Contigo, pan y cebolla* (1830), comedia en la que satiriza el sentimentalismo de los románticos, y Fernando Calderón (1809-1845) con *A ninguna de las tres* (1849), obra influida por el espíritu romántico del dramaturgo español Bretón de los Herreros.

Sedes de todo tipo de géneros teatrales y musicales, los teatros mexicanos en estas dos centurias atestiguaron la invención de principios, la radicalización de propósitos, el esplendor de utopías, las agonías y los extravíos de sus ideales. Analizados desde la mirada aguda de Luis de Tavira, Luis Ramón Bustos, Miguel Ángel Morales, Víctor Hugo Rascón Banda y Edgar Cevallos, resurgen la historia, los personajes, las luminarias y las expectativas de la actividad escénica, que para comprender los derroteros del este milenio se miran en retrospectiva.

El teatro y el dramaturgo es el artículo con el que Víctor Hugo Rascón Banda analiza la evolución de esta figura, indispensable en el fenómeno escénico, que regresa luego de una muerte decretada por la creación colectiva. En el ojo de huracán teatral que hace difícil sistematizar, clasificar y establecer tendencias y corrientes, Rascón Banda festeja la nueva vida del dramaturgo, el retorno de la palabra sobre el escenario.

En su ensayo *México y el siglo XIX en el teatro*, Luis de Tavira reflexiona sobre la radicalización de la historia. Lo ha forzado a exiliarse fuera del mundo, donde se consume la teatralización de la realidad. A partir de una frase de Rodolfo Usigli, que manifiesta: En México, el gran problema del teatro consiste en existir, de Tavira traza el itinerario del teatro en el siglo de la desintegración del átomo, sino de todo lo que es. Descrito como un arte del cambio, el teatro ha sido rebasado. Ha cambiado el mundo y con este texto el director discierne entre la actualidad de sus pérdidas y la pérdida de actualidad.

Textos dramáticos de las obras *Un edificio de chismosos*, de Héctor Mendoza y *Retrato de un joven*, de Luisa Josefina Hernández, son muestra de la calidad que alcanzaron estos dos pilares de la dramaturgia contemporánea del país.

2.11.4 SIGLO XX

En el cambio de siglo desapareció el Teatro Nacional, pero se abrió el Renacimiento, convertido en 1905 en teatro Virginia Fábregas, donde esta puso autores franceses y empezó a modificar el gusto españolizante que privaba hasta entonces. La zarzuela, conocida en su forma moderna desde mediados de los años cincuenta, vivió un prolongado auge que acabó por hacerle merecer el beneficio de la sátira. “Así surgió la revista folklórica, que a la caída de Porfirio Díaz se teñiría de política y con esta característica se mantendría hasta 1940, cuando un grupo de pistoleros de la CROM asesinó de una golpiza al empresario del teatro Lírico. Durante la revolución la revista fue el género más gustado y representado, pese a los riesgos que implicaba”.⁵⁴

En los años veinte, el propio presidente Álvaro Obregón sugería chistes, frecuentemente a su costa, a las compañías revisteriles.

“En el teatro de comedia y drama, como en otros campos, José Vasconcelos contribuyó a una interesante apertura hacia lo nuevo en 1921. En ese año trajo a la compañía de Camila Quiroga, cuyos integrantes se expresaban en perfecto argentino ante un público entre perplejo y regocijado. Esa fue una señal definitoria para el teatro mexicano, hasta entonces ajustado a los cánones españoles, al extremo de que obras de dramaturgos nacionales situaban la acción en la península y los actores debían pronunciar claramente la s, la c y la z a la manera de Castilla. Los argentinos demostraron que no se requería tal sumisión para hacer un teatro digno”.⁵⁵

⁵⁴ Arriola Haro, Ignacio, *Op. cit.*, p. 6.

⁵⁵ Bernhardt, Sara, *El arte del teatro*, Editorial Parsifal, México, 1996, p. 72.

Ricardo Parada León, del Grupo de los Siete Autores Dramáticos o Pirandellos, se empeñó exitosamente en que una obra suya se montara en el español de México. Surgió entonces un movimiento nacionalista que pasó en 1923 por una temporada de teatro municipal, lecturas dramatizadas y conferencias organizadas por la Unión de Autores Dramáticos en las que se dio a conocer a Ibsen y a Pirandello.

“Pero no fue hasta 1926, con María Teresa Montoya y Fernando Soler al frente, cuando en el Fábregas se presentó por primera vez en nuestra historia una temporada exclusiva de autores nacionales: Gamboa, Parada, Víctor Manuel Díez Barroso, Francisco Monterde, Amalia Castillo Ledón, Antonio Médez Bolio, Julio Jiménez Rueda, Carlos Díaz Dufoo, Nemesio García Naranjo, María Luisa Ocampo y otros. El experimento prosiguió en los teatros Regis e Ideal hasta que tuvo que abandonarse por falta de apoyo del público, desconfiado de la producción local”.⁵⁶

“Por su parte, Luis Quintanilla, Emilio Abreu Gómez, Guillermo Castillo, el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez crearon, inspirados en el *Chauve-Souris de Nikita Balieff*, el Teatro del Murciélago, que en su cortísima vida dio a conocer obras de José Gorostiza (*Ventana a la calle*), Manuel Horta (*Juana*) y Fernando Ramírez de Aguilar (*La tonal*)”.⁵⁷

“En 1927, Antonieta Rivas Mercado conoció a Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, con quienes fundaría a principios de 1928 el Teatro de Ulises, que sólo funcionó durante tres meses en la casa de Mesones 42, propiedad de la misma Antonieta, patrocinadora con María Luisa Cabrera de un experimento en que, según palabras de Novo, traducían y actuaban las obras más desconocidas, nuevas y audaces de la época: O'Neill, Cocteau, Lenormand, Yeats, así como Claude Roger Marx, Shaw y Vildrac. Actuaron también Gilberto Owen, Isabela Corona y Clementina Otero de Barrios; Celestino Gorostiza dirigió e hicieron escenografías Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano”.⁵⁸

⁵⁶ Vázquez Meléndez, Miguel Ángel, *Op. cit.* pp. 11 y 12.

⁵⁷ Arriola Haro, Ignacio, *Op. cit.* p. 14.

⁵⁸ *Ídem.*

“El Teatro de Ulises desapareció en medio de un gran escándalo de los conservadores y ultranacionalistas de la escena, quienes no pudieron impedir que su labor fuera continuada por *Los Escolares del Teatro*, grupo creado por Isabela Corona y Julio Bracho, que puso a Synge y Strindberg y luego Protea, de Monterde. Después el mismo Gorostiza fundó el Teatro de Orientación, que en sólo tres años llevó a la escena a los clásicos griegos, autores del Siglo de Oro español, dramaturgos estadounidenses y mexicanos (Gorostiza y Villaurrutia), pasando por Shakespeare, Moliere y Goldoní. Desde la Rusia de Gogol y Chéjov hasta la Francia de Cocteau y Girardoux, según el mismo fundador. La escenografía estuvo a cargo de Lazo y Castellanos”.⁵⁹

“Los actores fueron Clementina Otero, Carlos López Moctezuma, Josefina Escobedo, Stella Inda, Víctor Urruchúa y Ramón Vallarino, entre otros. Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro formaron el Teatro de Ahora para representar sus obras. Julio Bracho dirigió, con el Teatro de Masas, la obra *Lázaro Río*, de O'Neill, con Andrea Palma como protagonista”.⁶⁰

“El mismo Bracho puso en escena a los clásicos griegos con el Teatro Universitario y Rodolfo Usigli organizó el Teatro de Medianoche, en el que participaron Rodolfo Landa, Ernesto Alonso, Víctor Velázquez, Carlos Riquelme y Víctor Junco”.⁶¹

“El Palacio de Bellas Artes se inauguró en 1934 con *La verdad sospechosa*, de Alarcón, interpretada por la compañía de María Teresa Montoya. Esta y Fernando Soler, al regresar de España, incorporaron a su compañía a los actores y escenógrafos del movimiento renovador, aceptaron representar autores no tradicionales y estimularon a otros, como Alfredo Gómez de la Vega, a aventurarse por el mismo camino. Las hermanas Blanch, cuenta Gorostiza, seguían en el teatro Ideal, ‘último reducto del astracán español’”.⁶²

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ Azar, Héctor, *Op. cit.* p. 27.

⁶¹ Velázquez Meléndez, Miguel Ángel, *Op. cit.* p. 41.

⁶² *Ídem.*

“Lejos de lo que ocurrió en otras áreas, el exilio republicano español traería pocas ideas nuevas a la escena mexicana. En 1936, enviada por el gobierno republicano, la compañía de Margarita Xirgu había tenido en México una temporada en la que sufrió la hostilidad de la colonia española, simpatizante del fascismo. Una novedad presentó esa compañía, y era que las ‘estrellas’ podían desempeñar segundos papeles si así lo exigía la obra. El director era Cipriano Rivas Cheriff y en el cuadro de actores venía Pedro López Lagar. A la caída de la República, entre los refugiados llegaron Consuelo Guerrero de Luna, Ángel Garasa, Francisco Llopís, Amparo Morilla, Amparo Villegas, Rafael Banquells, Pepita Meliá, Benito Cibrián, José Cibrián, Augusto Benediea, Miguel Macia, las futuras actrices Ofelia Guilmáin, Pilar Sen, Aurora Molina, Sonia Furió, Alicia y Azucena Rodríguez; los directores Rafael López Miarnau y Luis de Liana; los escenógrafos Manuel Fontanals y Miguel Prieto; la pareja de Salvador Bartolozzi y Magda Donato, que entre otras cosas promovieron el teatro infantil”.⁶³

Max Aub fue el de mayor obra dramaturgica, renglón en el que hubo variadas aportaciones de José María Campos, León Felipe, María Luisa Algarra y varios más, entre otros los críticos Sigfredo Gordon Carmona y Ceferino R. Avecilla.

“En 1941, la Compañía Mexicana de Comedia, más conocida como el grupo Proa, bajo la dirección de José de Jesús Aceves iniciaría una labor que a lo largo de dos décadas llevaría el teatro a los sindicatos, con obras de Shaw, O’Neill y otros autores extranjeros, junto a dramaturgos mexicanos como Wilberto Cantón, Xavier Villaurrutia, Celestina Gorostiza, Luis G. Basurto, Magdalena Mondragón, José Attolini y otros, entre los que habría que incluir a Benjamin Jarnés, ya radicado aquí. Contó con Agustín Lazo, Julio Castellanos, María Izquierdo, José Julio Rodríguez y Jesús Bracho como escenógrafos”.⁶⁴

Entre los actores estuvieron Emma Fink, Stella Inda, María Douglas y los hermanos Rubén y Gustavo Rojo. En 1943 se constituyó el Teatro de México,

⁶³ Marinis, Marco de, *El Nuevo Teatro 1947-1970*, 4ª edición, Editorial Paidós, México, 1999, p. 56.

⁶⁴ Rivas Cheriff, Cipriano, *Op. cit.* p. 69.

sociedad integrada por Gorostiza, Julio Prieto, Miguel N. Lira, Conchita Sada, María Luisa Ocampo, Julio Castellanos y Villaurrutia. Tuvo como actores principales a Clementina Otero, Carlos López Moctezuma y Alberto Galán. Esta empresa desapareció en la misma década de los cuarenta, después de haber logrado temporadas de diez y doce semanas, impensables en aquel tiempo para el teatro nuevo.

A los años cuarenta corresponden los grupos "experimentales" acaudillados respectivamente por Ignacio Retes (La Linterna Mágica), Xavier Rojas (Teatro Estudiantil Autónomo) y Hebert Darién y Lola Bravo (Teatro de Arte Moderno). La Linterna Mágica estrenó obras de Silvestre Revueltas, Antonio Acevedo Escobedo, Xavier Rojas, Isabel Villaseñor y Rubén Bonifaz Nuño. Parte de la búsqueda o el encuentro del momento lo constituyen las obras en inglés presentadas por Fernando Wagner y el Teatro Panamericano, así como las escenificaciones en francés dirigidas por André Moreau con *Les Comédiens de France*. Dentro de esa heterogeneidad se sitúan los grupos *Mexico City Players*, de Earl Sennett, y el Aguileón, que dirigía William Linndom Clough en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, ambos para representaciones en inglés.

“El japonés Seki Sano tuvo un gran éxito de taquilla al montar *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Salvador Nova, al frente del Departamento de Teatro del INBA, promovió a los entonces muy jóvenes dramaturgos Sergio Magaña (*Los signos del Zodíaco*) y Emilio Carballido (*Rosalba y los llaveros*). Desde 1943 estaba en actividad el Instituto Cinematográfico de México, escuela de actores dirigida por Celestino Gorostiza, de donde salieron Miguel Córcega, Raúl Dantés, Lilia del Valle y Joaquín Cordero. Ignacio Retes dirigió de José Revueltas *Israel* (1948) y, con escenografía de Diego Rivera, puso en 1950 *El cuadrante de la Soledad*, pieza de escándalo, pues concitó la condena de los adoradores de Stalin, quienes vieron en esa obra un reprobable filo existencialista”.⁶⁵

⁶⁵ *Ídem.*

“Al mediar el siglo, se había ganado en definitiva la batalla con el habla hispanizante, gracias a las rebeldías y a la tarea de la Escuela de Arte Dramático, fundada en 1946, que pasó a formar parte del Instituto Nacional de Bellas Artes a la creación de éste, en 1947. Ejercían la crítica Francisco Monterde, Armando de María y Campos, Antonio Magaña Esquivel, Roberto Núñez y Domínguez y Rafael Solana, quien había estudiado actuación con Wagner y pronto vería la representación de su obra *Las islas de oro*, en el teatro Colón”.⁶⁶

Otros dramaturgos surgidos en los primeros años cincuenta son Federico S. Inclán, Jorge Ibargüengoitia, Luisa Josefina Hernández, Carlos Prieto, Alfonso Anaya, Fernando Sánchez Mayans, Rafael Bernal, Roberto Blanco Moheno y Olga Harmony. Carlos Solórzano inició en ese tiempo una larga y provechosa carrera académica, después de presentar *Doña Beatriz*, *La sin ventura* y *El hechicero*. Ruelas dirigió en Bellas Artes uno de los mayores fracasos en la historia del teatro mexicano: el *Cristóbal Colón*, de Fernando Benítez, quien para fortuna del periodismo ya no reincidió en la escena.

“En 1955, a 15 años de su primer estreno, Luis G. Basurto presenta en el teatro Lírico *Cada quien su vida*, probablemente el mayor éxito de taquilla en la historia de la dramaturgia mexicana. El Teatro de los Insurgentes, inaugurado a principios de estos años, quedaba todavía muy lejos de lo que era la ciudad vieja y tendría que esperar a la década siguiente para que Manolo Fábregas lo ambientara como sede de la comedia musical estilo Broadway”.⁶⁷

“En los años cincuenta se inició la más trascendente labor de la UNAM en materia teatral. En esa década se formaron grupos estudiantiles en los planteles preparatorianos, donde en diferentes momentos despertarían vocaciones y dejarían sus enseñanzas Enrique Ruelas, Héctor Azar, Olga Harmony, Felipe de la Lama y otros maestros. En 1956 inició sus actividades, en el teatro del Caballito, el grupo *Poesía en Voz Alta*, que dramatizó composiciones líricas entre las que se incluyó *La hija de*

⁶⁶ *Íbidem*.

⁶⁷ Marinis, Marco de, *Op. Cit.* p. 51.

Rappacinni, poema dramático de Octavio Paz, basado en un cuento de Nathaniel Hawthorne, que dirigió Héctor Mendoza, con escenografía de Leonora Carrington y música de Joaquín Gutiérrez Heras. El papel protagónico correspondió a Juan José Arreola, quien por su parte, dirigió un espectáculo con textos de Juan de la Encina, Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Vega y García Lorca”.⁶⁸

Otros locales del teatro universitario, además del Caballito, antes Guimerá, fueron el Globo y el Arcos Caracol.

“En el Caballito se presentaron *Divinas palabras* y *Olímpica*, bajo la dirección de Juan Ibáñez, que asistieron al Festival de Nancy, Francia. Héctor Azar, autor de *Olímpica*, había obtenido en 1958 el Premio Xavier Villaurrutia por *La Apasionata*. En el teatro universitario, desde entonces, se han formado los más notables directores: Juan José Gurrola, Ludwik Margules, Julio y Germán Castillo, Luis de Tavira, Nancy Cárdenas y Jesusa Rodríguez”.⁶⁹

A fines de los años cincuenta empezó a figurar el dramaturgo Hugo Argüelles, que se ha dedicado tanto a su producción como a la formación de nuevos autores. Elena Garro publicó en la segunda mitad de esa década sus primeras obras, en la revista *La Palabra y el Hombre*, de la Universidad Veracruzana, institución que se ha distinguido desde entonces por su apoyo al teatro. Alexandro Jodorowsky, llegado en 1959 con el mimo Marcel Marceau, durante sus quince años de residencia mexicana estuvo en el centro de varias polémicas, frecuentemente referidas a sus concepciones escénicas. Es el creador y aparentemente único cultivador del ‘teatro pánico’.

“En 1961 vinieron dos compañías estadounidenses, *The New York Repertory Theater* y *The Theater Guild American Repertory*, y el público mexicano pudo ver en Bellas Artes, en inglés, tres obras de Tennessee Williams: *El zoológico de cristal*, *El dulce pájaro de la juventud* y *El último verano*. En los años sesenta ganaron sitio como críticos Fausto Castillo y

⁶⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁹ Gassman, Vittorio, *Op. Cit.* p. 47.

Malkah Rabell. Surgieron, junto al veterano Julio Prieto, los escenógrafos Antonio López Mancera, David Antón, Guillermo Barclay, Alejandro Luna, Félida Medina, Toni Sberty Benjamin Villanueva, los dos últimos para abandonar muy pronto esta especialidad”.⁷⁰

Hubo nuevos directores: Adam Guevara, Miguel Sabido, José Estrada, Dimitrios Sarrás, Alejandro Bichir; y, por supuesto, actores, algunos con cierta experiencia, pero que vivieron su primer éxito en esta década: Bertha Moss, Meche Pascual, Beatriz Sheridan, Mónica Serna, José Carlos Ruiz, Alejandro Suárez, Enrique Rocha, Claudio Obregón, Héctor Bonilla, entre otros. Los nuevos dramaturgos son Eduardo Rodríguez Solís, Antonio González Caballero, Maruxa Vilalta, Vicente Leñero, Willebaldo López y Adela Fernández. Incursionan en la dramaturgia Abigael Bojórquez, Miguel Sabido, José Estrada y Enrique Ballesté.

En años posteriores han ganado sitio los dramaturgos Juan Tovar, Hugo Hiriart, Tomás Urtusástegui, Carlos Olmos, Víctor Hugo Rascón Banda, Guillermo Schmidhuber, Oscar Villegas, Alejandro Aura, Sabina Berman, Jesús González Dávila, Oscar Liera, Miguel Ángel Tenorio, José Ramón Enriquez, Germán Dehesa y Olivia de Montelongo. Entre los nuevos directores están los citados Hiriart y Oceransky, Salvador Garcini, José Caballero, José Luis Cruz y Morris Savariego, además de Jesusa Rodríguez, a quien mencionamos entre los egresados del teatro universitario.

⁷⁰ Zamora Rodríguez, Gustavo, *Op. cit.* pp. 22 y 23.

CAPÍTULO TERCERO ANÁLISIS SOBRE LA PROBLEMÁTICA ACTUAL QUE TIENE EL TEATRO CULTURAL

En esta ocasión, se hará un análisis sobre las modalidades y la problemática del teatro cultural, detectadas en las principales instituciones de México que lo desarrolla.

3.1. EL TEATRO COMO ÁREA DE ESTUDIO SOCIAL.

En razón a la verdad, encontramos que en la actualidad existe un gran desinterés que incide en el universo teatral, principalmente el cultural. Falta de atención que es causa de la pobre promoción de la práctica teatral.

Es una parte muy pequeña de la sociedad la que se interesa verdaderamente por el teatro, y sorprendentemente este parte social es la que esta íntimamente ligada con el teatro, ya sea por que son actores, estudiantes, directores, promotores, etc. Es decir, el teatro mexicano tiene muy poca influencia social.

Sin embargo, los pocos espectadores teatrales, consideran acerca de una enseñanza o beneficios personales que el teatro a logrado dejar en ellos, de esto se puede rescatar que el teatro en efecto es un gran medio de comunicación, y tiene el privilegio de interactuar directamente con su espectador, pero padece la mala fortuna de no ser promovido y realmente valorado.

Siendo realistas, el movimiento teatral poco preocupa a las grandes mayorías. Sin embargo, se deja entreabierto la afirmación de que el teatro como medio de información masiva es una muy buena opción. Además de retomar lo carente que esta en principio México de buenos proyectos teatrales, a los cuales tengan acceso todo tipo de personas.

Resulta preocupante darse cuenta que el teatro, como muchas otras cosas que deberían de ser de dominio publico se encuentra monopolizado y el poco financiamiento que tiene la actividad teatral es administrada por unos cuantos, quienes tienen como prioridad sacar a luz proyectos personales para satisfacer al mismo círculo teatral.

3.2 LA FUNCIÓN DEL TEATRO Y SUS GÉNEROS

3.2.1 EL TEATRO UNIVERSITARIO

El teatro universitario es definido como aquella disciplina artística que se realiza al interior de los Centros de Educación Superior, con alumnos (actores) que no necesariamente estudian para ser profesionales en esta rama, sino que por circunstancias de afinidad, o en cumplimiento a un proceso de educación integral, son parte de este tipo de talleres artístico-teatrales, durante los años de su formación profesional.

3.2.2 EL TEATRO COMERCIAL

Al respecto, tenemos que el maestro Héctor Azar lo definía de la siguiente manera:

“...es el teatro entendido como objeto de comercio, sujeto a la ley de la oferta y la demanda. La taquilla es, de este sector, su emperatriz tiránica. Depende directamente del grupo empresarial y su propósito laboral consiste en recuperar con creces las sumas de dinero invertido. Su lema publicitario es el de cualquier mercader del arte. Al cliente hay que darle lo que pida”.

71

El teatro comercial atrae a un gran público y se produce con la intención de obtener ganancias económicas. La base del teatro comercial es el entretenimiento;

⁷¹ Azar, Héctor, *Op. cit.* p. 20.

su impacto social y los valores artísticos y literarios son consideraciones de segundo orden. Ejemplo claro de este tipo de teatro es el famoso Teatro de Broadway, que es un conjunto de teatros situados a lo largo de una calle que recorre Manhattan, en la ciudad estadounidense de Nueva York, y que da nombre al distrito teatral de aquella urbe.

“La expresión 'Broadway show' se utiliza para definir un tipo de teatro musical genuinamente estadounidense que se hizo popular a principios del siglo XX. Desde finales del siglo XIX, Broadway se convirtió en el centro teatral, no sólo de Nueva York, sino también de Estados Unidos. El musical moderno se desarrolló por etapas, desde el *Show Boat (El barco-espectáculo, 1927)*, hasta las fantasías de jazz de la década de 1930, y los musicales dramáticos de la de 1940 como *Oklahoma (1943)*, *Carousel (1945)* y *South Pacific (1949)*. En las décadas de 1960 y 1970 la subida de los costos de producción y salariales apagaron muchos grandes teatros, mientras que proliferaban pequeñas compañías experimentales no comerciales conocidas como el 'off-Broadway' y 'off-off Broadway'. Hoy día, es raro encontrar obras nuevas en los auténticos teatros de Broadway, cuyos espectáculos principalmente se centran en el musical británico, las reposiciones o alguna representación para estrellas consagradas”.⁷²

3.2.3 EL TEATRO CULTURAL

Es el que se produce con personas en permanente formación profesional; las que además buscan actualizarse de acuerdo a las corrientes llamadas vanguardistas, que aceleran la puesta al día y la evolución de los movimientos teatrales.

Este teatro ha optado por la búsqueda como medio y fin de sus acciones. Activo y desenvuelto, genera movimientos uniformemente acelerados que producen hallazgos que, de una u otra manera, impulsan el teatro hacia nuevas direcciones. La idea de búsqueda es correlativa a la de hallazgo, como condición inevitable. Búsqueda con hallazgo y no la búsqueda por la búsqueda misma.

⁷² Dietrich, Genoveva, *Diccionario de teatro*, Editorial Alianza, Madrid, España, 1990, p. 411.

3.3 VALORES FUNDAMENTALES DEL TEATRO UNIVERSITARIO

El teatro generado por la UNAM ha influido substancialmente en la actividad teatral nacional, al grado de que difícilmente podría entenderse sin recurrir a la historia de nuestros escenarios. Por ello, desde el inicio de la gestión del actual rector de nuestra máxima casa de estudios, se puso un énfasis especial en recoger su riquísima experiencia, al invitar a los grandes creadores a volver a los espacios, de los cuales muchos se encontraban alejados. El ciclo *Los Grandes Directores del Teatro Universitario* ha permitido no sólo mostrar las diversas estéticas que recorren los escenarios nacionales, sino recuperar para nuestro teatro a una serie de creadores que continúan vivificando la puesta en escena mexicana.

El Foro Sor Juana Inés de la Cruz ha acogido en los últimos años, las propuestas dramáticas nacionales. Este esfuerzo tuvo continuidad con las obras *Sueños*, de Migdalia Cruz, en coproducción con el fideicomiso México-Estados Unidos, *La rodaja*, escrita y dirigida por José Ramón Enríquez, y *Qué pronto se hace tarde*, de Vicente Leñero, bajo la dirección de Miguel Ángel Rivera, con la que se conmemoró el XV aniversario del Grupo Contigo América.

Con las producciones en horarios no convencionales se ha pretendido atraer a un público no acostumbrado o renuente a los horarios tradicionales. Por ello, fue también prioritario continuar con las temporadas especiales en el Foro Sor Juana, efectuadas al mediodía en los fines de semana, que ya han probado una buena atracción de público. En los últimos tiempos, se ha hecho costumbre montar las obras *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, y *Funesta*, de Marcela Rodríguez, y se dio apertura a las obras *Por los caminos del sur*, de Víctor Hugo Rascón Banda, bajo la dirección de José Caballero, y *Los mochos*, de Ignacio Solares, dirigida por José Ramón Enríquez.

El viejo anhelo de ir creando un corral de comedias que permita al gran público acceder a nuestra tradición del Siglo de Oro ha venido encontrando su espacio en las Cárceles de la Perpetua, del Antiguo Palacio de Medicina, en el corazón del Centro Histórico. Las programaciones que se han instituido han contemplado la obra *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de Ricardo Diazmuñoz; dos obras de Molière: *Las mujeres sabias*, bajo la dirección de José Caballero, y *Don Juan o La impunidad*, bajo la batuta de Héctor Bourges; *Los Caballeros o los chorizos de PRliitaneos*, de Aristófanes, bajo la dirección de Luis Ángel Isaías y *El deleitoso*, de Lope de Rueda, dirigida por Germán Blandó.

Aunque el cometido de la UNAM como espacio libre y estimulante para la experimentación, se cumple en todos sus recintos, esta administración acogió desde su inicio la idea del maestro Hugo Hiriart de subrayar esta intención en el Teatro Santa Catarina, incluso en las formas de producción. Por ello, se dio continuidad a los ciclos Septiembre-octubre y Noviembre-diciembre de los laboratorios del Teatro Santa Catarina con la puesta de diversas obras. En el primer ciclo se presentaron: *Los buenos siempre pierden*, de Luis Domingo; *Circuito cerrado*, de Silvia Molina; *Tu amigo es el mío*, de María Alicia Sánchez; *Los amantes no se buscan*, de Alejandra Trigueros, y *Sex-Mex*, de Jaime Bernardo Ramos. En el segundo: *El juego de llorar*, de Antonio Armonía; *Uno de ellos*, de Sergio Ricardo Díaz; *El color del cristal*, de creación colectiva; *Laberinto*, de Alberto Legorreta; *Hot line*, de Guido Rosas; y *Ellos y nosotros*, de Berta Hiriart.

Asimismo, el Teatro Santa Catarina fue sede de lo mejor de la Muestra Nacional de Teatro de 2008, con la participación de cinco obras, una cada semana: *¿Tú también, Macbeth?*, de William Shakespeare (Baja California); *Se busca*, creación colectiva de la Agrupación teatral La Tarántula (Veracruz); *El lugar del corazón*, de un cuento de Juan Tovar (Jalisco); *Güevos Rancheros*, de Sergio Galindo (Sonora); y *Pescar águilas*, de Peter Handke (San Luis Potosí), y dio abrigo a la obra *Creator principum*, escrita y dirigida por Héctor Mendoza, en coproducción con el INBA.

Con una larga historia dentro del teatro universitario y dentro de las relaciones de colaboración entre diversas instancias universitarias, en el Sótano del Teatro Arq. Carlos Lazo se escenificaron, durante 1996, las obras: *Sangre en el cuello del gato*, de Fassbinder, ganadora del IV Festival de Teatro Universitario, y *Linares, el detective*, de Silvia Peláez, bajo la dirección de Enrique Pineda. En la Sala Julián Carrillo de Radio UNAM, por su parte, se escenificó la ópera prima de la peruana María Cristina Ribal, *Avalancha*, bajo la dirección de Bruno Bert.

Un espacio que ha estado atrayendo al público es el Museo del Carmen, un recinto dispuesto a dar cabida a la propuesta teatral de nuestra Máxima Casa de Estudios. La programación para este espacio durante los últimos tiempos incluyó las obras: *Tangos en el cielo-bar*, de José Enrique Gorlero, y *Retorno a Jerez*, de María Muro. Otros de los recintos que acogieron las propuestas de la UNAM fueron el Teatro Helénico con la obra *El hombre del destino y Transgresión*, de Bernard Shaw, dirigida por Lorenzo Mijares, y el Teatro Coyoacán con *País de sensibles*, de José Dimayuga, bajo la dirección de José Enrique Gorlero.

Así entonces, podemos resumir los valores fundamentales del teatro universitario, en el sentido de que este pretende

“...promover y desarrollar un evento artístico-teatral de difusión y evaluación del Teatro Universitario nacional e internacional, insertándolo en el desarrollo planificado y participativo de las actividades, en el ámbito de la cultura como un eje transversal de la Educación Superior, estableciendo la más amplia interrelación y cooperación entre las universidades nacionales y extranjeras. Asimismo, desea incentivar la gama más diversa de expresiones teatrales hacia una mayor calidad y presencia estética, así como también crear nuevos espacios de organización y participación artístico-teatral, desde y para el ejercicio educativo”.⁷³

⁷³ Matilla, Luis, *Op. cit.* p. 79.

3.4 LAS POLÍTICAS OFICIALES ACTUALES CON RESPECTO AL TEATRO

Resulta preocupante observar que en nuestro país, no existe una directriz institucional en particular referente al teatro, por ello es que este, si no es de naturaleza comercial, subsiste a duras penas. Como ejemplo, de lo anteriormente manifestado encontramos el recientemente publicado Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012, en donde veremos cómo la visión que tiene la actual administración de gobierno federal, con respecto al teatro es prácticamente nula, toda vez que incluye este ámbito dentro de un todo, que es la cultura, cuando creemos que todo aquello que conforma a ésta, llámese teatro, danza, escultura, artes plásticas, etc., tienen sus particularidades que hacen que sea necesario contemplarlas y apoyarlas de manera individual, por lo que dicho Plan, tan sólo viene a conformar una serie de buenos propósitos, sin que haya la posibilidad de saber concretamente la manera en cómo verdaderamente se asistirá al teatro.

Así tenemos que dicho Plan Nacional de Desarrollo

“México es una nación orgullosa de la riqueza milenaria de una cultura que se ha manifestado en muy diversas formas a lo largo de la historia. Hoy, los mexicanos tienen un horizonte formidable de retos y logros y un pasado glorioso al cual volver la mirada. El futuro sólo tiene sentido en función de ese pasado y de un presente que debe asumirse con pasión y orgullo para engrandecer a la patria, dignificando el destino de cada mexicana y de cada mexicano. La cultura de México es la suma de lo mejor del pasado y del presente.

Es la voz viva de un pueblo; es el colorido de expresiones que distinguen al país en el mundo. Por ello, el Gobierno de la República considera que fortalecer nuestras manifestaciones culturales es fortalecer a México, y este mismo razonamiento se aplica al arte, el deporte y la recreación. Lamentablemente, las brechas existentes en la sociedad mexicana impiden que gran parte de la población tenga acceso a estos aspectos esenciales del desarrollo humano, por lo que este Plan incluye estrategias y líneas de acción para revertir esta situación.

El Gobierno de la República prestará especial atención a las políticas públicas que inciden en el arte, la cultura, el deporte y la recreación, **al considerarlas actividades centrales para la salud y vitalidad de la sociedad.** Se realizarán esfuerzos importantes por ampliar el alcance y la profundidad de la acción pública en materia de cultura y arte. Igualmente, se fortalecerán las diversas formas de recreación sana y edificante para que sean accesibles a más mexicanos.

Objetivo 21. Lograr que todos los mexicanos tengan acceso a la participación y disfrute de las manifestaciones artísticas y del patrimonio cultural, histórico y artístico del país como parte de su pleno desarrollo como seres humanos. Se avanzará en el cumplimiento de este objetivo mediante las siguientes estrategias:

ESTRATEGIA 21.1 Impulsar la apreciación, reconocimiento y disfrute del arte y las manifestaciones culturales por parte de la población. **La política cultural del Gobierno de la República ofrecerá y alentará una oferta amplia de manifestaciones culturales y artísticas, tanto de las expresiones nacionales como del arte y la cultura universales, que promueva la participación de toda la población no sólo como espectadores sino también como practicantes.** De este modo se consolidarán y ampliarán los públicos existentes y se logrará además que la población en general asocie más el disfrute del tiempo libre a manifestaciones artísticas y culturales como componente indispensable de su desarrollo humano y social.

Para lograr estos propósitos, un complemento importante será el fortalecimiento de la educación artística profesional y la promoción de distintas modalidades de cursos y talleres de apreciación en todas las disciplinas artísticas, enfocadas principalmente a los sectores de la población con menor acceso a estas manifestaciones. En todas las líneas de acción de la política cultural, se solicitarán y tomarán en cuenta la opinión y las propuestas de la comunidad artística e intelectual de México.

De igual forma, se fortalecerán la enseñanza y divulgación del arte y la cultura en el sistema educativo. Para ello será necesario complementar

la estrategia, de prolongar el horario de permanencia de niños y jóvenes en las escuelas.

Una parte considerable de la inversión en infraestructura cultural será destinada a programas de mantenimiento y renovación de los espacios y servicios que ahora funcionan, pues ésta es una demanda reiterada de comunidades que han visto deteriorarse las instalaciones culturales de las que disponen.

La conservación, la renovación y el mantenimiento de la infraestructura para la actividad cultural en todos los órdenes será una prioridad para la presente administración.

Se dará continuidad al estímulo y a la producción cultural y artística tanto de creadores y grupos independientes como de comunidades y medios públicos de comunicación.

Se fortalecerán los programas de difusión cultural entre grupos y sectores de la población que por distintas causas han permanecido lejos de las manifestaciones culturales y artísticas, insistiendo en el carácter recreativo y placentero del arte y la cultura.

En concordancia con el apartado de pueblos y comunidades indígenas de este Plan, una de las principales líneas de acción será la ampliación de los medios de difusión de las culturas y el arte indígenas. La diversidad cultural de México no sólo requiere reconocimiento, sino también de una decidida promoción, en especial entre niños y jóvenes, pues es una de las fortalezas de la nación.

Unir las capacidades de dependencias gubernamentales educativas y culturales con las representaciones de México en el exterior es fundamental para intensificar la difusión de la riqueza cultural y artística de manera sistematizada y planificada, como una verdadera política de Estado. El intercambio cultural es, sin duda, uno de los principales elementos de conocimiento, aceptación y respeto entre las naciones. Se dará un impulso especial al intercambio cultural con los pueblos de América Latina y el Caribe.

El fomento del turismo cultural será un instrumento detonador del desarrollo regional. Ésa será una de las formas de unir esfuerzos con el sector privado

para generar financiamiento, fuentes de empleo, difusión y, desde luego, protección para el patrimonio cultural.

Una línea de acción prioritaria en la política cultural del Gobierno de la República será el respaldo a las distintas manifestaciones de la cultura y el arte populares: artes plásticas, escénicas y literarias, y sus manifestaciones actuales como fotografía, video y las opciones en Internet.

Especial relevancia tiene el impulso a la creación y exhibición cinematográficas, por ser la creación fílmica una expresión de la identidad y la idiosincrasia nacionales que día a día obtiene mayor prestigio en el país y en el extranjero.

Con el fin de dar sustento sólido a los esfuerzos de registro y preservación del patrimonio cultural y artístico, se respaldará el estudio y la investigación de la cultura y el arte nacionales, así como las instituciones de educación en estos campos para atender con suficiencia la demanda de formación, especialización y estudios avanzados en las distintas disciplinas.

Se promoverá que en las instituciones federales y locales se adapten los espacios culturales para su disfrute por las personas con discapacidad y los adultos mayores.

Un programa cultural al que debe darse un impulso sustancial es el de fomento a la lectura. Los libros seguirán siendo la mejor fuente de conocimiento y recreación. Para dar a este programa la proyección que amerita, será necesaria la participación del conjunto de sectores que participan en la educación y la cultura: los profesores, intelectuales, artistas, servidores públicos de las instituciones culturales y artísticas, organizaciones de la sociedad civil, así como de las autoridades escolares, las instituciones de educación superior y la iniciativa privada. Promover la lectura es hoy una responsabilidad compartida de gobierno y sociedad, por lo que se promoverá un uso intensivo de las bibliotecas públicas y se diseñarán fórmulas para fomentar esta actividad en las zonas rurales.

Objetivo 22. Impulsar la creación de múltiples opciones para la recreación y el entretenimiento para toda la sociedad mexicana.

ESTRATEGIA 22.1 Promover la apertura y operación de espacios de entretenimiento sano, en los que distintos grupos sociales y de edad encuentren actividades atractivas para su entretenimiento y recreación de acuerdo con gustos compartidos, para el uso de su tiempo libre. Una característica de las sociedades abiertas es contar con ofertas amplias para la recreación y el entretenimiento, por lo que será importante impulsar el crecimiento de la oferta cultural y artística en diferentes ámbitos y en todas las regiones. Se impulsará la creación de espacios de entretenimiento alternos, así como la multiplicación de talleres de artes plásticas, escénicas y literarias, para que la población en todas las regiones pueda participar y aprovechar la riqueza cultural y artística, y también para alentar la creación de pequeños y medianos negocios”.⁷⁴

Como se podrá apreciar, el ámbito teatral no es precisamente un tema principal dentro de la agenda del actual gobierno federal, sobre todo si tenemos presente que a ninguna rama de la cultura, se le hace un análisis especial sobre la infraestructura, los problemas que tienen, ni muchos menos las perspectivas de solución que podrían tener a futuro.

La actual administración de gobierno, encabezada por el presidente de la República Felipe Calderón Olvera, al igual como muchos otros que le han antecedido, ven a la cultura como un todo, en dónde consideran que con buenos propósitos se pueden mejorar las cosas, más no observan el fondo del asunto, es decir, no dirigen su atención de manera integral, en donde deberían estar pendiente del teatro que se genera en las universidades, además de que no constituyen fuentes de trabajo para los egresados de dichos centros de enseñanza, entre otros aspectos; todo esto no hace más que darnos a conocer que el teatro en nuestro país, es un sector que se padece un gran abandono.

⁷⁴ Información consultada en internet, en la dirección: <http://pnd.calderon.presidencia.gob.mx/index.php?page=cultura-arte-deporte-y-recreacion>, que contiene el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012, recopilada el día lunes 23 de julio de 2007, en el Portal Google México.

3.5 LA IMPORTANCIA EDUCATIVA Y ECONÓMICA QUE OTORGA LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO AL TEATRO UNIVERSITARIO

Sobre este punto en particular, tenemos que para el año 2005, la población total de la Universidad Nacional Autónoma de México se conformaba de la siguiente manera:

255,226 alumnos
29,380 personal académico
27,268 empleados
2,247 investigadores

En lo que respecta a la difusión de la cultura, en dicho año de 2005, se realizaron los siguientes acontecimientos:

625 funciones de teatro
254 funciones de danza
2,519 funciones de cine
377 conciertos
260,527 asistentes

Por lo que respecta al financiamiento,

“...el gobierno federal a partir del la década de los 80 ha reducido sus aportaciones aspecto que fluctúa entre un 8 a un 20 % si consideramos los recursos propios que la Universidad obtiene por servicios de educación, productos, otros servicios y productos del patrimonio universitario como una aportación que se resta del presupuesto total por parte del gobierno federal si es que dicho recurso se obtiene ya que son erogaciones condicionadas dentro del presupuesto de egresos de la UNAM”.⁷⁵

⁷⁵ Información recopilada en internet, en la siguiente dirección: <http://www.planeacion.unam.mx/memoria/anteriores/1998/dtd.htm>, la cual fue consultada el día martes 10 de julio de 2007, en el Portal Google México.

Ante la escasez de recursos económicos se presentan problemas de distribución, y por consiguiente reclamos de las Escuelas, Facultades, Institutos y en general de las dependencias educativas menos favorecidas. Tal distribución se puede observar por ejemplo en los recursos dedicados a la investigación científica y tecnológica y la investigación en humanidades y ciencias sociales.

Presupuesto designados a las facultades y costo promedio por alumno 2005

Facultades	Presupuesto asignados	Alumnos	Costo por alumnos
Arquitectura	30.4	282	107,801
Ciencias	54.6	421	129,691
Ciencias Políticas	17.5	474	36,920
Ciencias Químicas	194.4	544	357,353
Contaduría y Administración	33.0	1,796	18,374
Derecho	19.5	583	33,448
Economía	34.3	72	476,389
Filosofía y Letras	15.1	1,308	11,544
Ingeniería	68.7	945	72,698
Medicina	43.5	7,271	5,983
Medicina Veterinaria y Zootecnia	6.3		
Odontología	36.9	276	133,696
Psicología	67.6	222	304,505
Promedio UNAM	47.8	1,118	42,800

Fuente: Información recopilada en internet, en la siguiente dirección: <http://www.planeacion.unam.mx/memoria/anteriores/1998/dtd.htm>, la cual fue consultada el día martes 10 de julio de 2007, en el Portal Google México.

Sobre el anterior cuadro transcrito, se pueden verter los siguientes comentarios:

- Primeramente, se tiene que no existen datos fidedignos de cuánto es el presupuesto que se le asigna a la carrera de teatro, y por ello, es que ésta debe considerársele expresamente dentro de las carreras propias de la Facultad de Filosofía y Letras.

- Por otra parte, se encuentra que a la facultad citada en el punto anterior, es una de las que menos presupuesto se le asigna, tan sólo por encima de la Carrera de Medicina Veterinaria y Zootecnia.

Así entonces, de lo expuesto con anterioridad, resulta válido establecer que la misma Universidad Nacional Autónoma de México no le presta la debida atención presupuestal a la Facultad de Filosofía y Letras, razón que lógicamente trae como consecuencia que la Carrera de Teatro pase tantas vicisitudes.

3.6 PROBLEMAS ECONÓMICOS POR LOS QUE ATRAVIESA EL TEATRO CULTURAL EN LA ACTUALIDAD

En el inciso 3.4 de esta investigación se pudo observar que una de las problemáticas que tiene el teatro cultural en nuestro país es de naturaleza política, toda vez que dentro de los planes administrativos, concretamente no existe alguno que se refiera expresamente al teatro. Sin embargo, el abandono político-administrativo que tiene el ámbito teatral en nuestro país, no es el único que padece, toda vez que también las cuestiones sociales y económicas resultan trascendentales en esta materia.

Desde la perspectiva social encontramos lo siguiente:

“No hay instrucción. Las artes, desde la primaria hasta la universidad, parece que están pérdidas en algún rincón. Nosotros necesitamos que las autoridades educativas entiendan que el arte no es una cuestión para hacer algo bonito, sino un espacio para reflexionar sobre la vida, tan importante como cualquier otra profesión (...) la gente no sabe que va a ver. Nuestro pueblo no está educado en el fenómeno teatral. No hay una educación en términos de corrientes ni siquiera conocen la distinción entre teatro independiente y comercial (...) Si viéramos a toda la gente que está haciendo teatro en México no lo creeríamos. La actividad teatral que aparece en las carteleras es la punta del iceberg (...) Vivimos en un país castigado económicamente. Si el público no viene a los teatros, hay que salir a buscarlos. Desde hace cuatro están naciendo propuestas interesantes,

llevas un espectáculo bien armado a la calle y es impresionante cómo se acerca la gente, además para muchos es su primera experiencia con el teatro”.⁷⁶

De la anterior transcripción, se infiere que la problemática social que enfrenta el teatro cultural en México, se debe principalmente a que el público en general, no se encuentra identificado con este género, o en su defecto ni siquiera lo conoce.

Por otra parte, en lo que respecta a las cuestiones de estrechez económica por la que atraviesa el teatro cultural nacional, tenemos que esto no únicamente es privativo del ámbito teatral, sino de la cultura en general, y lo anterior se agrava, si tenemos en cuenta los recortes presupuestales que continuamente se hacen hacia este sector, tales medidas hacen que:

“Con una reducción en términos reales estimada del 20 por ciento comparada con el ejercicio anterior; además de considerar que la distribución del presupuesto en el rubro cultural fue ‘discrecional y con fines electorales’, fueron asignados 6 mil 319 millones de pesos a este subsector. De acuerdo con información de la Cámara de Diputados, se aprobó en lo general con 367 votos a favor, 92 en contra y 4 abstenciones, el decreto de Presupuesto de Egresos de la Federación 2006 con un gasto total previsto en un billón 973 mil 500 millones de pesos como resultado de la reasignación de 92 mil 299 millones 600 mil pesos con relación a la propuesta del Ejecutivo Federal, que era de un billón 881 mil 200 millones 400 mil pesos (...) Ante tales circunstancias, diversas instituciones culturales fueron afectadas con recortes de su presupuesto, como CONACULTA; con 30 por ciento; el Canal 22, con 13 por ciento; el INBA; con 3.7 por ciento, y Radio Educación, con 4.12 por ciento”.⁷⁷

Cabe agregar que de las circunstancias anteriormente transcritas, resulta lógico que los recortes presupuestales realizados a la cultura nacional, también afectarán

⁷⁶ Michel, Elena, “Habla voz académica de la situación teatral en México”, *Periódico El Independiente*, Sección Cultural, México, 28 de marzo de 2004, p. 17.

⁷⁷ Flores Martínez, Óscar, “Dramáticos recortes a la cultura para el año 2006”, *Periódico Unomásuno*, Sección Cultural, México, 19 de noviembre de 2005, p. 28.

al ámbito teatral cultural, y es por ello, que este sector al no contar con los recursos económicos suficientes, verá afectado de alguna manera su desarrollo y éxito.

3.7 LA NECESIDAD DEL TEATRO DENTRO DE LA SOCIEDAD

Si se considerara al teatro como una rama de la literatura o sólo como una forma más de narrativa, se estaría olvidando gran parte de su historia. En algunos periodos o culturas se ha dado más importancia a la literatura dramática —obras de teatro— pero en otros hay una mayor preocupación por los aspectos de la producción escénica. En algunas sociedades se valora el teatro como medio para contar historias; en otras como manifestación religiosa, espectáculo o entretenimiento.

La necesidad del teatro es de suma relevancia dentro de cualquier sociedad, toda vez que se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte.

A través de la historia, el teatro ha desarrollado su actividad en tres niveles al mismo tiempo: como entretenimiento popular, como importante actividad pública y como arte para la elite.

- En el primer caso, ha habido siempre individuos o pequeños grupos que trabajan por su cuenta, y ejecutan diversos tipos de representación, desde números de circo hasta farsas para grandes masas.
- Por otra parte, el teatro como actividad pública consiste en el drama literario representado en teatros públicos; se trata por lo general de una actividad comercial o subvencionada por el Estado para el público en general. La tragedia griega, las obras didácticas medievales y el teatro contemporáneo entran dentro de esta categoría.

- Por último, el teatro como arte para una elite lo define su propio público, un grupo limitado con gustos especiales. Esta fórmula puede aplicarse tanto a las representaciones en la corte durante el renacimiento como al teatro de vanguardia

3.8 EL FUTURO DEL TEATRO UNIVERSITARIO

Una vez que se han resuelto los incisos anteriores, se encuentra que el futuro del teatro universitario no parece ser nada halagüeño, por motivos tales como los que a continuación se pasan a exponer:

- Por que las instituciones de educación superior, no sólo la UNAM destinan un magro presupuesto económico, que hace que el teatro de este tipo tenga un sinfín de problemas.
- Por que el Estado Mexicano presta poca importancia a las actividades culturales, incluyendo el teatro, lo cual determina que no se haga atractiva la propuesta educativa de estudiar esta carrera.
- Por que este tipo de teatro no genera grandes ganancias, lo que hace que no existan apoyos, no sólo de las autoridades estatales de la materia sino también de patrocinadores.

Tales circunstancias, básicamente determinan que el futuro se vea comprometido, al grado de que no resulta aventurado aseverar que habrá universidades que optarán por no incluir dentro de sus matrículas, precisamente la Carrera de Teatro, y en centros educativos donde se imparta, entonces seguirá adoleciendo de los problemas que anteriormente expusimos.

CAPÍTULO CUARTO SITUACIÓN DEL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

En el presente capítulo, se analizarán diversas generalidades sobre el Centro Universitario de Teatro, destacando tópicos tales como su creación e importancia como formador de actores y directores jóvenes, vanguardistas, que impulsan el desarrollo, tanto del teatro universitario como del teatro en general en el país.

4.1 EVOLUCIÓN DEL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Los orígenes del Centro Universitario de Teatro (CUT) se remontan a la línea de los movimientos teatrales de vanguardia más significativos en nuestro país, poco antes de la segunda mitad del siglo pasado, con figuras de la talla de Fernando Wagner, Enrique Ruelas y, posteriormente, Carlos Solórzano, y a la de dos movimientos históricos fundadores del teatro universitario en México: *Talleres en Coapa* y *Poesía en Voz Alta*.

En 1955, con estudiantes de bachillerato de la Preparatoria número 5 se creó el grupo de *Teatro en Coapa*, punto de partida fundamental para la posterior creación del CUT. La dirección del grupo estaba a cargo del maestro Héctor Azar.

Asimismo, “en 1956 se conformó el proyecto *Poesía en Voz Alta*, cuya fuente original fue el *Teatro de El Caballito*. Sus miembros eran Juan José Arreola, Octavio Paz, Elena Garro, Juan Soriano, Leonora Carrington, Jaime García Terrés, León Felipe, Emmanuel Carballo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza”.

78

⁷⁸Información recopilada de internet en la siguiente dirección <http://www.planeacion.unam.mx/memoria/anteriores/1996/dtd.htm>, el día sábado 6 de enero de 2006, en el Portal Google México.

Con los extraordinarios resultados de ambos movimientos, en el año de 1960, el maestro Azar, quien en ese momento era Jefe de la Sección de Teatro de la UNAM, propone la creación de un centro destinado a la investigación teatral: el CUT.

El Centro Universitario de Teatro instaló su primera sede en la calle de Sullivan número 43. Concebido originalmente como un espacio destinado a la investigación teatral, en realidad atravesó también su primera década de existencia ofreciendo cursos con temas específicos y con duración de tres meses cada uno, hasta que en 1973 se convirtió formalmente en un centro de capacitación actoral.

“En el año de 1968, en la sede del CUT en Sullivan, fue inaugurado el Foro Isabelino, con la puesta en escena *La higiene de los placeres y de los dolores*, de Héctor Azar, y dirigida por él mismo. En este mismo foro, con motivo de la Olimpiada Cultural celebrada en nuestro país, se presentó el Teatro Laboratorio de Wroclaw, de Jerzy Grotwki, con *El Príncipe constante*, de Calderón de la Barca”.⁷⁹

“Durante 1975 se producen *La mano ligera y un amigo encarnizado*, ambas de Eugéne Labiche, dirigidas por Julio Castillo; *Esperando al zurdo*, de Clifford Odetts, con la dirección de Luis de Tavira, e *In Memoriam* (espectáculo basado en la vida y obra de Manuel Acuña), bajo la autoría y dirección de Héctor Mendoza. Esta última obra realizó también una gira por Europa participando en el V Festival de Teatro Abierto de Wroclaw, en Polonia”.⁸⁰

“Al término de la gestión de Héctor Mendoza, en 1977, se planteó una reestructuración interna del Centro, creándose dos talleres de formación de actores, dirigidos por Luis de Tavira y José Caballero. Durante 1978 el CUT fue dirigido por el maestro Ludwik Margules”.⁸¹

⁷⁹ Santiago Montes de Oca, Elizabeth Jimena, *Op. cit.* p. 71.

⁸⁰ Zamora Rodríguez, Gustavo, *Op. cit.* p. 115.

⁸¹ *Ídem.*

En 1979 Luis de Tavira es nombrado Director del Centro Universitario de Teatro al independizarse el CUT del Departamento de Teatro, y constituirse como una nueva identidad de la entonces Dirección General de Difusión Cultural. En ese año se estrena el espectáculo *La madrugada*, de Juan Tovar, puesta en escena bajo la dirección de José Caballero.

“Es en 1980 cuando se inaugura la nueva y actual sede del CUT, en el recién creado Centro Cultural Universitario, siendo hasta 1981 cuando se inician actividades académicas en este espacio. Durante los meses de noviembre y diciembre, para conmemorar el aniversario número trescientos de la muerte de Pedro Calderón de la Barca, el Centro organizó un programa múltiple de actividades, titulado *Jornadas Calderonianas*”.⁸²

Durante la década de los ochenta, el maestro Raúl Zermeño Saucedo estuvo al frente de la dependencia durante ocho años. En este periodo, al edificio del CUT se le construyó un segundo piso, adecuado para las clases de cuerpo, música y voz.

En este periodo, las puestas en escena más significativas y con las cuales egresaron varias generaciones de actores, son: *El Edipo Imaginario*, de Alberto Castillo, dirigida por José Ramón Enríquez; *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, dirigida por Raúl Zermeño; *Pecatta Suma*, autoría de Abraham Oceransky y dirigida por él mismo; *Shakespeare a la carta*, espectáculo de cabaret de Tito Vasconcelos; y, *La cueva de Montesinos*, escrita y dirigida por José Ramón Enríquez.

“Es en julio de 1988, por acuerdo del rector Jorge Carpizo Mc Gregor, que el CUT se convirtió en el Centro de Extensión que es actualmente, con sus funciones definidas un año más tarde, en septiembre de 1989, por el rector

⁸² Santiago Montes de Oca, Elizabeth Jimena, *Op. cit.* p. 82.

José Sarukhán Kermez, en el marco de la reestructuración de la Coordinación de Difusión Cultural”.⁸³

No resulta aventurado afirmar que el teatro generado por la UNAM ha influido substancialmente en la actividad teatral nacional, al grado de que difícilmente podría entenderse sin recurrir a la historia de los escenarios de la dependencia universitaria. Por ello, a partir de la gestión de Jorge Carpizo Mc Gregor se ha puesto un énfasis especial en recoger su riquísima experiencia, al invitar a los grandes creadores a volver a estos espacios, de los cuales muchos se encontraban alejados. El ciclo *Los Grandes Directores del Teatro Universitario* ha permitido no sólo mostrar las diversas estéticas que recorren los escenarios nacionales, sino recuperar para el teatro a una serie de creadores que continúan vivificando la puesta en escena mexicana.

“En 1995 José Luis Ibáñez, considerado por muchos como el gran conocedor del teatro clásico, con una obra señera del Siglo de Oro, *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, dio por concluido el ciclo *Los Grandes Directores*, escenificado preferentemente en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, pero no la voluntad de traer lo mejor del teatro nacional a los espacios universitarios. Por ello, a finales de 1995, se inició el ciclo *Los Grandes Dramaturgos Nacionales*, con la obra *Escrito en el cuerpo de la noche*, de Emilio Carballido, puntal de la dramaturgia mexicana, bajo la dirección de Ricardo Ramírez Carnero, y *El viaje superficial*, de Jorge Ibarguengoitia, bajo la dirección de Raúl Zermeño”.⁸⁴

“Con una larga historia dentro del teatro universitario y dentro de las relaciones de colaboración entre diversas instancias universitarias, en el Sótano del Teatro Arq. Carlos Lazo se escenificaron, durante 1996, las obras: *Sangre en el cuello del gato*, de Fassbinder, ganadora del IV Festival de Teatro Universitario, y *Linares, el detective*, de Silvia Peláez, bajo la dirección de Enrique Pineda. En la Sala Julián

⁸³ Vázquez Meléndez, Miguel Ángel, *Op. cit.* p. 82.

⁸⁴ *Ídem.*

Carrillo de Radio UNAM, por su parte, se escenificó la ópera prima de la peruana María Cristina Ribal, *Avalancha*, bajo la dirección de Bruno Bert”.⁸⁵

En el rubro infantil se han venido escenificando las obras *La legión de los enanos*, de Maribel Carrasco, bajo la dirección de Luis Martín Solís, en la Explanada del Centro Cultural Universitario, y *Mozart y los duendes*, de María Morett, dirigida por Alvaro Hegewisch en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Por otra parte, también se han venido escenificando funciones especiales de los espectáculos *El Lazarillo de Tormes*, con el Grupo El Galpón de Uruguay, bajo la dirección de César Campodónico, y *Mamacita del Mayab*, de Margie Bermejo, bajo la dirección escénica de Tito Vasconcelos, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón; se continuó con la realización del programa *Extramuros*, que presenta producciones universitarias más allá de nuestros recintos; se presentó la *Enciclopedia Mundial de Teatro Contemporáneo*; se continuó con la impresión del periódico *La cabra*, y las transmisiones del programa radiofónico *Tercera llamada* en colaboración con Radio UNAM. Asimismo dio seguimiento, con apoyo de diversas instancias, al *V Festival de Teatro Universitario* en su carácter de Primera Muestra Nacional, y al Segundo Concurso Metropolitano de Reseña Teatral, *Teatromanía: acércate al teatro*, con el fin de promover el interés de los estudiantes, por el teatro.

Durante la gestión del maestro José Ramón Enríquez, a partir de 1997 y como parte del proyecto de vinculación del rector Francisco Barnés de Castro, el CUT estableció un convenio con la Facultad de Arquitectura para construir una carpa como espacio alternativo a su foro, para presentar espectáculos en diversos espacios universitarios que normalmente carecen de actividad teatral. Esta carpa fue estrenada con la puesta de diplomación de la generación que egresaba en 1997 con la obra *Ubú rey*, de Alfred Jarry y bajo la dirección conjunta de José Caballero y Raúl Quintanilla. En ese mismo año, el CUT participó en el homenaje a los estridentistas, en la Casa del Lago, con el montaje de la obra *La Comedia sin*

⁸⁵ Zamora Rodríguez, Gustavo, *Teatro*, México, 2001, p. 16.

solución, de Germán Cueto, escrita hace casi ochenta años y nunca presentada hasta ese estreno.

En 1998 el CUT en coordinación con la Escuela Nacional de Arte teatral de la Dirección de Teatro de la UNAM, fue sede de un seminario para actores impartido por Eugenio Barba, director del Odin Teatret, de Dinamarca.

Las puestas en escena más representativas del quehacer teatral del CUT de ese periodo fueron: *El espíritu de la pintora*, de Alberto Castillo, dirigida por Mauricio García Lozano; *La cueva de Salamanca*, de Miguel de Cervantes Saavedra, con la dirección de Miguel Flores; *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, dirigida por Antonio Crestani; *Adictos anónimos*, de Luis Mario Moncada, bajo la dirección de Julia Fesler; *De Bartolomé a Jolote*, escrita y dirigida por Ignacio Retes; *El maleficio de la mariposa y Las bicicletas* de Búster Keaton, ambas de Federico García Lorca y dirigidas por José Ramón Enríquez; *Geografía*, de Gerardo Mancebo del Castillo, dirigida por Mauricio García Lozano; y, *Epifanio el pasadazo*, también con la autoría y dirección del maestro Enríquez.

En febrero de 2002 se inició una nueva ampliación del edificio actual del CUT, considerándose la construcción de un espacio experimental para la creación y presentación de espectáculos, una biblioteca y nuevas aulas para clases teóricas y prácticas. El Edificio Anexo al CUT fue inaugurado por el rector Juan Ramón de la Fuente el día 14 de marzo de 2005.

Han dirigido al CUT, desde su fundación y hasta nuestros días, las figuras ahí destacadas del teatro mexicano, entre ellos: Héctor Azar, Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Ludwik Margules, José Caballero, Raúl Quintanilla, Raúl Zermeño, José Ramón Enríquez y, actualmente, Antonio Crestani.

4.2 SITUACIÓN ACTUAL

Durante las últimas gestiones de las autoridades universitarias, es menester realizar una evaluación general del desempeño de esta dependencia a la luz de las metas y objetivos propuestos en su momento. “Sin lugar a dudas, la acción más relevante fue la división –en junio de 2003- de la antigua Dirección de Teatro y Danza que dio lugar a la creación de una Dirección de Teatro y otra de Danza, lo que indudablemente ha dado como consecuencia un cierto mejoramiento en el desempeño de ambas dependencias al permitirles enfocar sus metas y objetivos desde las particularidades de cada una de estas disciplinas artísticas”.⁸⁶

Durante los últimos años se definieron varias líneas de acción que han servido como guía para la toma de decisiones artísticas y administrativas, encaminadas, todas ellas, a lograr un incremento importante en el número de asistentes a los espectáculos en los foros del CUT –esencialmente universitarios- manteniendo al mismo tiempo la excelencia artística. Por su importancia, destacan los siguientes avances que ha tenido el teatro desarrollado dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México:

- Se concibe a la UNAM como una de las principales instituciones públicas, generadora y productora de proyectos teatrales en estrecho contacto con su comunidad.
- Se ha impulsado, principalmente, el teatro escrito originalmente en español, de cualquier época y región.
- Se ha priorizado la encomienda de obra dramática.
- Se ha logrado un equilibrio entre el apoyo otorgado a los jóvenes creadores con el proporcionado a los más experimentados.
- Se han fortalecido los planes y programas académicos a través de la programación de excelencia artística presentada en los foros universitarios.
- Se han programado temporadas más largas que permiten la maduración artística de los proyectos.

⁸⁶ Información recopilada de internet en la siguiente dirección: <http://www.planeacion.unam.mx/memoria/2002/2002/cut.html>, el día lunes 8 de enero de 2006, en el Portal Google México.

- Se han diseñado y ejecutado vigorosos programas de vinculación con la comunidad universitaria.
- Se ha comprendido a la UNAM como un productor que debe estar en estrecho contacto con los fenómenos escénico y no solo cumplir funciones de administración de arte o fundación.

4.3 EL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO (CUT).

4.3.1 ESTRUCTURA ORGÁNICA.

El Centro Universitario de Teatro, es un centro de extensión adscrito a la Coordinación de Difusión Cultural, mantiene entre sus funciones primordiales la de coadyuvar a la realización de las tareas sustantivas de la UNAM, formando artistas especializados en la actuación, extendiéndose así los beneficios de la cultura hacia la comunidad universitaria y hacia la sociedad en general.

La misión del CUT

“...es formar actores profesionales de amplio sentido ético, visión crítica y alta capacidad creativa, con capacidades también para la investigación, la docencia y la administración cultural; promover encuentros, intercambios y talleres para el enriquecimiento de la formación teatral, y generar propuestas en escena resultantes de sus procesos académicos”.⁸⁷

El Centro Universitario de Teatro se define conforme a la Legislación Universitaria, como un plantel en el que se imparten cursos organizados en forma distinta a los de bachillerato, y a los de carácter profesional y de grado.

Tiene, por lo tanto, la facultad de proponer y programar cursos que no son parte de su plan de estudios formal. Los estudios de teatro que se imparten en el citado

⁸⁷ Información recopilada de internet en la siguiente dirección: <http://www.planeacion.unam.mx/memoria/2002/2002/cut.html>, el día lunes 8 de enero de 2006, en el Portal Google México.

Centro, cuentan ya con más de cuatro décadas de importante trayectoria en la historia de la UNAM y de nuestro país, constituyendo un punto de referencia ineludible de la pedagogía teatral mexicana.

El CUT trabaja actualmente con una filosofía rectora que se sustenta en la conciencia, el conocimiento y el reconocimiento de su historia, y sobre la base firme y consolidada de su liderazgo. Es a partir de estos principios, que el CUT impulsa y promueve diariamente su desarrollo y fortalecimiento.

Bajo estas premisas, las actividades del CUT han sido estructuradas con base en los programas y objetivos planteados en el Plan de Desarrollo del Centro Universitario de Teatro 2007-2011, y de manera específica, bajo cuatro ejes de trabajo fundamentales: actividades académicas, programación de puestas en escena resultantes de los procesos internos de enseñanza, proyectos de colaboración e intercambio académico, donde el Centro participó con otras dependencias, escuelas e instituciones; y finalmente, distintas actividades concebidas como proyectos especiales.

Por último, creemos oportuno mencionar que en lo que respecta a las instalaciones y servicios que se encuentran dentro del CUT, tenemos los siguientes:

- Foro del CUT de formato.
- La Caja Negra (que es un teatro formato experimental equipado con tecnología de nueva generación).
- Salón de ensayos.
- Salón de música.
- Gimnasio.
- Biblioteca especializada y sala de lectura.
- Centro de cómputo para alumnos.
- Bodega de vestuario y utilería teatral.

- Cine club.

4.3.2 FUNCIONES

La principal función que tiene el Centro Universitario de Teatro "...es la de formar los mejores actores y actrices del país capaces de encabezar los movimientos de vanguardia de la escena nacional, brindando atención personalizada a sus alumnos con el objeto de inculcarles el más amplio sentido ético; desarrollando sus capacidades críticas y analíticas; estimulando al máximo su creatividad, de modo que egresen con un nivel académico de excelencia".⁸⁸

4.3.3 POLÍTICAS Y PROGRAMAS ESTRATÉGICOS

En virtud de la naturaleza y las características de la actividad actoral, un requisito indispensable que plantea el plan de estudios impartido en el CUT es la exigencia para el estudiante de disposición de tiempo completo que le permita cubrir una carga horaria de trabajo (8 horas promedio diario) durante cinco días a la semana (42 horas promedio semanal), en un proyecto formativo y de entrenamiento de diez semestres de duración (incluyendo el seminario de tesis y la puesta en escena de diplomación), con un cuadro de ordenación de asignaturas severo, ordenado en sentido horizontal como respuesta orgánica a las necesidades formuladas por el programa del área de actuación.

Los sistemas evaluatorios de este tipo de cursos de entrenamiento sólo admiten como forma de verificación el seguimiento de los procesos de ejercicio progresivo del alumno, que ha de manifestarse en una gradual ampliación de sus capacidades sensibles y físicas.

Gracias al apoyo de diferentes instancias universitarias como el Instituto de Investigaciones Sociales, el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE)

⁸⁸ *Ídem.*

y la Dirección General de Actividades Deportivas y Recreativas, el CUT ha integrado como docentes a especialistas como el Mtro. José Luis Ibañez y la Mtra. Emma Dib en lo que respecta a historiografía de los siglos XIX y XX, un equipo de filólogos coordinado por el Dr. Fernando Castaños que está a cargo de las materias de Español, y a los maestros José Sámano y Octavio Manzo que enseñan artes marciales a los alumnos de los dos últimos años. Además de que el Centro cuenta con un destacado personal docente especializado en las áreas de actuación, cuerpo y movimiento, ortofonía, teatrología y producción.

Además, se han implementado seminarios para alumnos de generaciones diplomantes y maestros del Centro a cargo de Mónica Jerez, especialista de la técnica Fedelkraiz, consistente en una aproximación neurológica del movimiento.

Por otra parte, se ha dado inicio el seminario en torno a corrientes teatrales contemporáneas, que cuenta con maestros como Joan Monellini en tap y jazz, y Thusnelda Nieto en ortofonía (“De *orto*, que en griego significa voz. Es la corrección de los defectos de la voz y de la pronunciación”⁸⁹), enfocado a la puesta de diplomación.

4.3.4 PROBLEMÁTICA

El Centro Universitario de Teatro, por su trayectoria y su ubicación en el contexto de la enseñanza del teatro en nuestro país ha logrado un importante liderazgo nacional en la formación de actores y actrices, dramaturgos, escenógrafo y directores de escena. Por su actividad profesional, el CUT se ha convertido, con el transcurrir de los años, en la opción de formación teatral de mayor calidad y nivel académico del país.

⁸⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, tomo 7, vigésima segunda edición, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, España, 2001, p. 1110.

Su condición de Centro de Extensión Universitario le ha permitido una revisión permanente en su diseño académico curricular, en la búsqueda de una congruencia con la realidad teatral nacional, respondiendo a las necesidades y exigencias del teatro mexicano en constante construcción, transformación y renovación de su propio lenguaje e identidad.

El prestigio del que goza el CUT se debe sin duda, a la participación de los más destacados especialistas en las diversas ramas del quehacer teatral que en él han vertido sus conocimientos y a la calidad profesional de sus egresados, demostrada día con día en los escenarios, en el cine, en la radio y la televisión.

Actualmente, entre sus funciones primordiales, el CUT coadyuva a la realización de las tareas sustantivas de la Universidad Nacional Autónoma de México, formando artistas especializados en la actuación, extendiendo los beneficios de la cultura hacia la comunidad universitaria y hacia la sociedad en general y promoviendo la oferta de actividades académicas que enriquezcan el desarrollo integral de estudiantes de cualquier especialidad.

La vocación del CUT es la de formar actores profesionales de amplio sentido ético, visión crítica y alta capacidad creativa, con habilidades para la investigación, la docencia y la administración cultural; promueve encuentros, intercambios y talleres para el enriquecimiento de la formación teatral, genera puestas en escena resultantes de los procesos académicos abiertas al público en temporadas.

Los estudios formales de teatro que en este Centro, y se imparten desde hace más de cuatro décadas, es de importante trayectoria en la historia en la UNAM y de nuestro país, es hoy un punto de referencia ineludible de la pedagogía teatral mexicana.

Así también hay que destacar que el Centro Universitario de Teatro se encuentra en una fase de expansión de su infraestructura arquitectónica. Con la construcción

de nuevos espacios; con ello, se consolida el anhelo de dotar de instalaciones adecuadas al Centro para el óptimo desarrollo pedagógico de sus áreas académicas sustantivas: actuación, cuerpo y movimiento, músico-vocal, cultura teatral y cultura general.

A punto de concluir la habilitación de las nuevas instalaciones, en el edificio anexo, se realizó la compra de mobiliario y equipo para el apoyo a la docencia, para los espacios educativos (un foro experimental con tecnología de nueva generación, un salón de teoría, un salón de ensayos, biblioteca especializada que permitía triplicar el acervo actual, con sala de lectura y cómputo, una explanada interior para teatro al aire libre y servicios sanitarios), así como el reemplazo y modernización del equipo de iluminación y sonido para el Foro del CUT, mismos que fueron puestos en funcionamiento a principios del año 2005.

Además de ampliar la capacidad instalada, la actual administración realizó modificaciones al edificio original, dichas obras fueron la construcción de una rama de acceso al edificio académico y otro al Foro.

4.4 FACULTADES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

4.4.1 COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

El camino que ha recorrido el Colegio de Literatura Dramática y Teatro hasta convertirse en una carrera que ha llamado la atención dentro de la UNAM, ha sido difícil. La primera asignatura relacionada con el arte dramático que se impartió en la entonces Facultad de Filosofía y Bellas Artes fue la de Práctica Teatral, a cargo del maestro Fernando Wagner, curso que dio inicio en 1934 como una de las materias optativas que ofreció la Facultad. El éxito de este primer curso se dejó ver, un año después, cuando con alumnos universitarios y en conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, Wagner escenificó, en el Palacio de Bellas Artes, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

El 7 de octubre de 1941 se crea el curso de *Análisis del texto teatral*, a cargo del maestro Rodolfo Usigli. En 1944 se incorpora a la Facultad el licenciado Enrique Ruelas Espinosa, quien, junto con Wagner, había iniciado la actividad teatral en la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1948 se añade una asignatura más a las optativas del Departamento de Letras: Dirección de Escena; pero es en el año siguiente cuando la Facultad enriquece la actividad teatral, al anunciarse, el 24 de marzo, el establecimiento de una sección dedicada a la enseñanza de dicho arte. En el documento elaborado para tal fin, el doctor Samuel Ramos, entonces director de la Facultad, señalaba:

“La Facultad de Filosofía y Letras, guiada por la conciencia que ocupa el teatro en la cultura de los pueblos, y movida por el deseo de crear un teatro universitario en México, anuncia la creación de una Sección de Teatro, dependiente de su Departamento de Letras, con arreglo al siguiente programa: Historia del teatro universal, desde sus orígenes hasta nuestros días, a cargo del profesor Rodolfo Usigli; Teoría y composición dramáticas, a cargo, también, del profesor Usigli; Técnica teatral, a cargo del licenciado Enrique Ruelas, y Técnica teatral superior (dirección de escena), a cargo del maestro Fernando Wagner”.

Al mismo tiempo, la Facultad de Filosofía y Letras invitaba a alumnos de otras facultades y escuelas universitarias a participar en las pruebas requeridas para la formación de los grupos teatrales que tomarán parte en las obras dramáticas que serían presentadas en el curso de 1949, por el Teatro Universitario

Estos cursos, cimiento de lo que hoy es la carrera de Literatura Dramática y Teatro, podían ser seleccionados por los aspirantes al grado de maestro en Letras, en Lenguas Modernas o en Lengua y Literatura Españolas, siempre y cuando completaran el cuadro de materias que para tales maestrías se exigían. Posteriormente, se conformó la especialización en Arte Dramático, vinculada a la

Maestría en Letras, que contaba con una serie de asignaturas de contenido literario y pedagógico y con aquellas específicas del área: Introducción a la Técnica Teatral, Práctica Teatral, Voz, Historia del Teatro, Teatro Contemporáneo, Teoría y Composición Dramática y Teoría Teatral.

De estos estudios surgieron personalidades tan significativas para el teatro mexicano como Luisa Josefina Hernández -primera profesora emérita de nuestra la Facultad, Jorge Ibargüengoitia, Miguel Guardia, Nancy Cárdenas, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, Manuel González Casanova, Ilse Heckel y Victoria Espinosa.

El último plan de estudios de posgrado con especialización en Arte Dramático se aprueba el 12 de enero de 1972, y en 1990 se suspende el ingreso a dichos estudios.

En 1959 se creó la licenciatura con currículum diferenciado bajo el rubro de Departamento de Arte Dramático, dentro del Colegio de Letras. Las asignaturas de este plan estaban divididas en: a) cursos generales, b) cursos técnicos (los relacionados con la práctica teatral), c) cursos monográficos (los vinculados con la historia del teatro), d) seminarios (de experimentación teatral y de crítica dramática), y, por último, e) asignaturas optativas.

El 2 de septiembre de 1964, siendo rector de la UNAM el doctor Ignacio Chávez y director de la Facultad de Filosofía y Letras el doctor Francisco Larroyo, se inaugura la primera aula-teatro del Colegio, que años después cambió su nombre por el de Teatro Fernando Wagner, en honor de quien en ese entonces era jefe del Departamento. El plan de estudios se reestructuró en 1967 con la introducción de un mayor número de asignaturas teórico-prácticas y de seminarios optativos, y sería modificado nuevamente en 1972 y 1975 en este último año, en el Departamento paso a formar parte del Colegio de Letras Modernas.

A petición del alumnado, el plan de 1975 contenía una serie de talleres en los cuales la práctica era medular: Taller de actuación, Taller de dirección, Taller de producción, Taller de lectura, Taller de radio, Taller de cine, Taller de televisión, taller de guiñol y Taller de sintético (espacio definido por el maestro Ignacio Merino para incorporar actividades de libre programación).

El objetivo a alcanzar en el plan de estudios de 1975 era el siguiente:

“La carrera de Literatura Dramática y Teatro tiene el propósito fundamental de formar profesores de teatro para enseñanza media, dado que en todo el país las actividades teatrales han experimentado un notable incremento en las escuelas secundarias y preparatorias, públicas y privadas. Muy rara vez el egresado se ve ante la necesidad de enseñar materias de literatura en general, lo cual ha ido haciendo necesario que los planes de estudio se concentren en las distintas ramas que la compleja actividad del teatro debe abordar en su totalidad. Por ese motivo, a partir de las últimas generaciones, los estudiantes hicieron presente la necesidad de incrementar, dentro de los planes de estudio, el número de materias prácticas que los habilitara para ejemplificar ante sus futuros alumnos todos los aspectos que forman una representación teatral”.⁹⁰

Como puede observarse en la cita anterior, la meta de la carrera era la formación de profesores de teatro, objetivo que se cumplió cabalmente, ya que la mayoría de los egresados de dicho plan encontraron su desarrollo profesional en el campo de la docencia, aunque esto no impidió que otros se dedicaran a la actuación y a la dirección en forma profesional, o bien a la tarea de investigación.

A partir de 1978 se inició un proceso de revisión de este plan de estudio, mismo que concluyó años después con la presentación de un anteproyecto que contenía la siguiente propuesta:

⁹⁰ Información recopilada de internet en la siguiente dirección: http://difusion.cultural.unam.mx/index.php?option=com_weblinks&catid=15&Itemid=28, el día lunes 8 de enero de 2006, en el Portal Google México.

Dado que los objetivos universitarios persiguen la formación de profesionales que constituyan los cuadros nacionales para la enseñanza media superior y dado que el Departamento engloba tanto a la literatura dramática como al teatro, los objetivos del nuevo plan de estudios se localizarán dentro de estas áreas, como especialidades a partir de un tronco común con carácter propedéutico:

- 1.** Profesor en Literatura Dramática (teoría dramática, crítica dramática, investigación, adaptación de textos, elaboración de guiones cinematográficos para radio y televisión).
- 2.** Profesor de Dirección.
- 3.** Profesor de Actuación

Se propusieron cuatro áreas fundamentales de conocimiento dentro del tronco común:

- a)** Didáctico-pedagógica, en relación con la literatura dramática y práctica teatral.
- b)** Teórica (literatura dramática, escénica, estética).
- c)** Teórico-práctica (literatura dramática, escénica, estética).
- d)** Práctica (expresión corporal, expresión vocal, actuación, métodos de dirección)

Revisado y modificado por el Consejo Académico Interno del Departamento y aprobado por el H. Consejo Universitario, este plan de 1985 se instrumentó en forma escalonada a partir del año escolar 1985-1986 en el primero y tercer semestres. Las necesidades de este plan, así como el creciente número de alumnos matriculados, propiciaron el crecimiento de la infraestructura con que se contaba para impartir las clases teórico-prácticas. Así en 1986 se inauguró el Área de Teatros, que cuenta, además del ya citado Teatro Fernando Wagner, con el Enrique Ruelas, el Espacio Múltiple Rodolfo Usigli, un salón de ensayos, otro de danza y uno más de producción.

En 1989 el Departamento logró su independencia del Colegio de Letras Modernas y pasó a ser el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

En 1992, dentro del marco del Encuentro de la Facultad de Filosofía y Letras, se celebró el coloquio *La Literatura Dramática y el Teatro Hoy*, en el cual se presentaron veintidós ponencias de profesores del Colegio. Los maestros y alumnos tuvieron la oportunidad de externar sus inquietudes, explorar y debatir distintas posturas acerca de la enseñanza, las limitaciones, los alcances, el deber ser, etcétera, de nuestro Colegio. Este coloquio sirvió, también, de plataforma inicial para abrir un proceso encaminado a la elaboración de un nuevo plan de estudios que formara al profesional del siglo XXI: un egresado consciente de la realidad, capaz de incidir creativamente en el enriquecimiento del quehacer teatral nacional.

Para tal fin, por votación de la planta docente se conformó, una Comisión Revisora del Plan de Estudios.

En junio de 1997 se realizó en Oaxtepec, Morelos, una reunión de profesores y alumnos que, durante tres días, debatieron el anteproyecto presentado. Desde entonces se ha trabajado en este nuevo plan de estudios, en sesiones abiertas a las cuales se han incorporado profesores, alumnos y representantes institucionales. El principal objetivo que se fijó la Comisión fue el de contar con un nuevo plan de estudios que cumpliera con las expectativas del profesional del teatro en el siglo XXI.

A pesar de que en 1990 se suspendió el ingreso a los estudios de posgrado en Arte Dramático, la licenciatura, a diferencia de otros centros de formación teatral, se ha distinguido precisamente por las bases teóricas que brinda a sus estudiantes, bases que les permiten ir más allá de la mera representación o la

aplicación de modelos preestablecidos y abocarse a la creación artística comprometida.

Todos los planes de estudio han pretendido vincular la teoría con la práctica y con la investigación; desafortunadamente, no siempre se lograron plenamente las metas. En 1981, el Dr. Óscar Zorrilla, junto con el Dr. Gabriel Weisz y Nicolás Núñez, fundaron el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, el cual se propuso abrir una área de investigación, en la cual se analicen los principios rituales en los que surgió el teatro, para establecer un modelo que permita proponer la idea de que este teatro es, ante todo, un proceso de trabajo interno, lo cual conlleva a enriquecer constantemente el área práctica de la actividad parateatral.

Con el fin de explorar el fenómeno de parateatralidad, en 1984 el Seminario realizó una investigación interdisciplinaria denominada "El cerebro ritual", coordinada por los Doctores Zorrilla y Weisz, así como por la Licenciada Eugenia Lizalde; el proyecto se efectuó en colaboración con el Instituto de Investigaciones Biomédicas, el de Investigaciones Antropológicas y la Coordinación del Sistema Universidad Abierta. La experiencia práctica se llevó a cabo en el Tlahuiltépetl, Estado de Morelos. Asimismo, se montó una exposición ilustrativa en el Museo del Instituto de Investigaciones Antropológicas.

En la década de los noventa se fundó el Seminario para la Investigación de las Artes Escénicas, encabezado por los doctores Carlos Solórzano, Armando Partida, Gabriel Weisz y Ana Goutman.

Durante los meses de agosto y septiembre de 1992 el Seminario organizó cuatro conferencias con el título general "*Analogías teatrales*", cuyo objetivo fue crear un espacio donde el arte y la ciencia entraran en contacto, especialmente la antropología y la representación. A la fecha, este Seminario continúa sus trabajos y se han incorporado nuevos miembros. El Seminario no sólo ha promovido la

investigación, sino también ha organizado conferencias y mesas redondas, e impulsado la publicación de estudios importantes.

En 1992, destacados profesores y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro participaron en la fundación de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral -la más importante del país en ese género- a la que se han afiliado muchos de los docentes y varios alumnos del CUT, del cual como se puede observar, año con año, en los congresos y jornadas de investigación que este grupo realiza en diversos puntos de la República.

Mención especial merece la incidencia del Colegio en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, institución que ha nutrido su planta académica y sus cuerpos directivos con los egresados del CUT. Asimismo, cabe mencionar que este Centro alberga a numerosos alumnos del Colegio como prestadores de servicio social.

Por otra parte, es importante destacar la notable presencia de maestros-investigadores del Colegio, en asociaciones y actividades académicas nacionales e internacionales, así como la divulgación que tienen sus trabajos en revistas y colecciones editoriales especializadas.

El mercado de trabajo es variado. Entre las actividades podemos destacar: elaboración y/o adaptación de textos dramáticos y literarios, elaboración de guiones y argumentos, diseño de programas de radio y TV, crítica de escena, actuación, dirección escénica, asesoría literaria, docencia, investigación teatral, difusión cultural, recreación, etc. La mayoría de los egresados se inician en el campo de la docencia en los niveles de enseñanza media y media superior, donde imparte clases de Español, Talleres de Teatro, Literatura, Redacción y actividades teatrales en general. Asimismo, el egresado puede llevar a cabo la difusión de la cultura en organismos públicos y privados relacionados con la educación y la cultura. Es importante hacer hincapié en que las posibilidades de trabajo son

limitadas, debido a que existe una excesiva demanda y el mercado de trabajo es muy competido y esto es lo que limita las opciones para los egresados.

Por otra parte, de acuerdo con la especialización que elija, realizará diversas actividades como:

- Elaboración y/o adaptación de textos dramáticos y literarios, guiones y argumentos.
- Docencia.
- Crítica teatral y cinematográfica.
- Dirección de escena.
- Diseño de programas de radio y televisión.
- Actuación.
- Asesoría literaria.
- Difusión cultural.
- Investigación.

De acuerdo con el área a la que se dedique, el profesional egresado de esta carrera trabajará en equipo, en difusión cultural, actuación o dirección; o en forma individual en dramaturgia, crítica o investigación. En el desempeño de su trabajo hace uso de técnicas de redacción, investigación y análisis de material documental y literario, para elaborar y adaptar guiones y argumentos para diversos medios de comunicación, además de contar con las de carácter práctico necesarias en el desenvolvimiento y dominio escénico.

En términos generales, es conveniente que el aspirante a esta Licenciatura cuente con:

- Gusto por el arte escénico.
- Interés hacia la cultura en general.
- Aptitud para las disciplinas humanísticas.

- Afición por la lectura.
- Facilidad para el manejo del lenguaje oral y escrito.
- Capacidad de análisis y síntesis.
- Experiencia en grupos o talleres teatrales.
- Sensibilidad.
- Creatividad.
- Buena memoria.
- Buena salud física y mental.

Por último, es de destacar que el estudio de la carrera implica gastos respecto a material didáctico especializado cuyo costo es elevado; de equipo y ropa adecuada para la realización de prácticas de actuación, dirección o producción; viajes de prácticas al interior de la República, además del tiempo necesario para la realización de ensayos de exámenes prácticos.

4.5 LA DIRECCIÓN DE TEATRO DE LA COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM es uno de los proyectos culturales más vastos y significativos de América Latina. El fenómeno teatral en esta casa de estudios está ampliamente atendido en todas sus manifestaciones. Así que la Dirección de Teatro produce, programa y difunde puestas en escena con lo mejor de la dramaturgia nacional e internacional, asimismo promueve la formación de nuevos talentos a través de su Festival Nacional de Teatro Universitario.

La difusión cultural se desarrolla mediante múltiples actividades y programas que comprenden cursos, conciertos, talleres, conferencias, exposiciones de pintura, representaciones teatrales y de danza, cine, jornadas y ferias; puede decirse que la UNAM lleva a cabo un festival cultural permanente.

“Es así como la Coordinación de Difusión Cultural es el órgano responsable de apoyar e impulsar los programas y actividades culturales universitarios, de manera integral y vinculándolos con la docencia y la investigación. Es preocupación permanente de la Coordinación, mediante sus centros de extensión, direcciones, museos y recintos culturales fomentar la participación de los universitarios en el vasto quehacer cultural de la magna Casa de Estudios”.⁹¹

Las dependencias que integran esta Coordinación son:

- Dirección General de Artes Plásticas.
- Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Dirección General de Radio UNAM.
- Centro Universitario de Teatro.
- Dirección General de TV UNAM.
- Dirección General de Actividades Musicales.
- Casa del Lago.
- Dirección de Literatura.
- Museo Universitario del Chopo.
- Dirección de Teatro de Danza.

El carácter profundamente humanista y científico que desde siempre ha distinguido a la UNAM ha encontrado con el paso de los años su complemento idóneo en las actividades de extensión y difusión de la cultura. Dentro de éstas, el teatro universitario ocupa un lugar de privilegio ganado a pulso por la relevancia de sus aportaciones y su desempeño a la vanguardia del arte teatral nacional.

Dirección de Teatro y Danza.

⁹¹ Información recopilada de internet en la siguiente dirección: <http://www.unam.mx/rectoria/htm/lidifusi.html>, el día lunes 8 de enero de 2006, en el Portal Google México.

La misión de la Dirección de Teatro UNAM es la de apoyar, promover y difundir el arte dramático nacional -dentro y fuera del país- contribuyendo a la formación integral de los universitarios ofreciéndoles un amplio abanico de manifestaciones escénicas que les permitan relacionarse con el quehacer artístico de manera crítica y permanente.

La administración de la actual Dirección de Teatro está comprometida con el perfil de investigación escénica del teatro universitario y con la creación de nuevos caminos para la expresión escénica, así como la programación de montajes escénicos que representen a las diferentes tendencias artísticas en el campo de la creación teatral.

Los objetivos que tiene la Dirección en referencia, son entre otros:

- Incidir en la formación cultural de la población en general y de los universitarios en particular, apoyando, promoviendo y difundiendo obras del arte teatral nacional e internacional.
- Resaltar la importancia del teatro universitario dentro del quehacer artístico nacional, a través de sus programas de Vinculación y Enlace con la comunidad universitaria y con la sociedad en general.
- Promover la reflexión sobre la naturaleza de los espectáculos programados por la Dirección, a través de conferencias, seminarios, programas de mano enriquecidos, etc.
- Profesionalizar todas las áreas que la integran, con el objeto de hacer más eficientes los procesos de producción y de difusión de las obras programadas.
- Promover la reflexión y el intercambio entre artistas nacionales y extranjeros.

Así también, la Dirección de Teatro de la Coordinación realiza los siguientes tareas:

a) Carro de Comedias. El programa de teatro itinerante *Carro de comedias* de la UNAM, se ha presentado prácticamente en todas las escuelas, facultades e institutos universitarios, además de participar en diversas giras nacionales e internacionales.

b) Festival de Teatro Universitario. El Festival de Teatro Universitario mantiene su presencia como la mejor muestra nacional del talento artístico de las escuelas participantes en sus tres categorías:

- Nivel bachillerato.
- Nivel Superior.
- Escuelas de Teatro en las subcategorías:
 1. Montaje de estudiantes dirigidos por estudiantes y
 2. Montaje de estudiantes dirigidos por maestros y la categoría.
- Montajes de egresados.

CONCLUSIONES

El teatro es una expresión cultural que tiene su origen desde tiempos inmemoriales. Su importancia ha sido tal, que generalmente se ha considerado que lo practican pueblos o sociedades de mucha cultura, tan sólo basta citar como ejemplos a la manera en como se manifestaba en la antigüedad en Grecia o en Roma; o más recientemente, sabemos de que las mayores y mejores representaciones teatrales se realizan en países altamente desarrollados, principalmente de Europa, Estados Unidos y Canadá, lo cual nos hace considerar que las autoridades de aquellas naciones le conceden significativa relevancia a dicho ámbito.

Sin embargo, lo expuesto en el párrafo precedente, difícilmente acontece en países como el nuestro, en donde el panorama del teatro se torna sombrío y desolador, ya que el teatro se manifiesta con pocas posibilidades de éxito, ya no únicamente en el plano de lo económico, sino también en cuanto a toda la infraestructura y logística que le circunscribe.

Generalmente, los gobiernos que han presidido este país, en su discursiva han manifestado que durante sus gestiones otorgan un abierto y total apoyo hacia el ámbito cultural, sin embargo, en la realidad se observa que el universo teatral pasa por serios y complejos problemas económicos, ya que es uno de las expresiones culturales que mayor descuido o abandono tiene por parte de nuestras autoridades, situación que ha provocado el cierre de varios espacios en donde se desarrollaban talentos u obras de este tipo. Ante tales circunstancias, resulta menester que el Estado establezca los mecanismos institucionales, económicos y legales para que todas las manifestaciones del hombre, en este caso las culturales puedan contar con la debida asistencia, y así estén en posibilidades de desarrollarse óptimamente en beneficio de la colectividad.

Sin embargo, resulta inobjetable que en la actualidad el teatro en México, particularmente el cultural, es visto como algo secundario que no merece la importancia institucional debida, y por ello, se ha dejado al azar o en el abandono a este sector. Personalmente creo, que un país que fomenta la cultura tiene mejores y mayores oportunidades de desarrollo, y por ello, actividades tales como las que se manifiestan en el teatro no deberían afrontar las limitaciones en las que se desenvuelve, no solo en esta administración de gobierno, sino que lo anterior en México se ha notado ya de forma sistemática y consuetudinariamente.

Pero, la situación adversa que atraviesa el teatro en México, no únicamente atañe al ámbito federal, sino que hasta en las escuelas de cualquier nivel de este país, en donde se deberían fomentar las actividades culturales, no existen planes ni asignaturas que permitan su implementación y desarrollo. Esto último, acontece también dentro de la máxima institución universitaria nacional, tal y como lo es la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde con conocimiento de causa, debido a que durante largo tiempo he laborado dentro de esta institución, me he percatado de que a pesar de que existe específicamente una Coordinación de Difusión Cultural, así como un Centro Universitario de Teatro, el desarrollo que ésta expresión cultural ha sido exiguo, lo anterior debido, entre otras cosas, a los siguientes aspectos:

- Noto que existe un alejamiento directo entre las autoridades del Coordinación de Difusión Cultural con las del Centro Universitario de Teatro, lo cual ha provocado, aparte de divisionismo, el que no puedan trabajar conjuntamente para darle mayor apoyo al teatro universitario.
- Lo expuesto en el punto anterior, ha provocado consecuentemente que los alumnos que cursan sus estudios de teatro en la UNAM, trabajen con muchas carencias, lo cual repercute a la larga para que su preparación no resulte lo idónea que debería ser.
- Creo que los órganos responsables de apoyar e impulsar los programas y actividades teatrales dentro de la UNAM, no han cumplido cabalmente con

sus funciones, ya que, año con año, la matrícula de estudiantes que ahí se encuentran, no tienden a incrementarse, lo cual denota que no haya interés o incentivación para cursar estudios en el área teatral.

- Pero más grave resulta aún que, ya habiendo estudiantes en la carrera teatral, estos normalmente ven truncados sus esfuerzos, ya que debido a la falta de apoyo que ha tenido el teatro en nuestro país, la consecución de un empleo o de una proyección no resultan muy halagüeñas.
- Lo anterior provoca aparte de una infinidad de deserciones, el que la esencia del teatro cultural se vea deformada, ya que los alumnos y maestros que se dedican a este género, al no contar con los incentivos económicos y materiales propias de su actividad, optan por desempeñarse en el teatro comercial, o como llega acontecer se transforman en actores de televisión.

Así entonces, el sistema educativo nacional no ha cumplido con las expectativas de hacer que las actividades culturales, como el teatro, la danza, la música, entre otras más; sean atractivas para continuarse estudiando, y para con su realización se pueda acceder a una vida decorosa. Generalmente, se concibe que si una persona estudia teatro o danza, no tendrá posibilidad de éxito, ya que al egresar de la institución en donde haya cursado sus estudios, práctica y directamente irá al desempleo, razón por la cual, personas que tienen vocación y aptitud para el teatro, dejan a un lado este propósito, para estudiar otra carrera profesional. En mi opinión, puedo decir que si bien es cierto, que en nuestro país existe un mercado de desempleo, dicho fenómeno no es privativo de los profesionistas pertenecientes a carreras culturales, hay abogados, médicos, contadores, administradores que también resienten el no poder encontrar un empleo. Ante tales circunstancias, ya es momento de erradicar la idea de que si estudian carreras como la del teatro, aquellos que se dediquen a tal actividad, no tendrán a que dedicarse laboralmente.

La aseveración planteada en el párrafo antecedente, considero deviene a la ignorancia que tiene la gente, y tal situación tiene su origen, a que desde nuestros

inicios escolares, no se ponderan y se practican constantemente las virtudes que tiene el desempeñar actividades culturales, como lo es el teatro. Y es aquí, en donde debe empezar la incursión de las instituciones correspondientes, las cuales no únicamente deben establecer y distribuir eficientemente los recursos económicos suficientes para el desempeño de cualquier manifestación cultural, sino que deben instrumentar los planes o programas educativos que incentiven a más alumnos por la realización de este tipo de expresiones, y por ende, la afición, el gusto o la vocación por el teatro se irá reafirmando paulatinamente, para cuando lleguen a nivel universitario, los alumnos lleguen realmente convencidos de que tal actividad la hacen por auténtico interés.

En lo concerniente al régimen institucional, se ve como a pesar de hay un multiplicidad de instituciones estatales que deberían prestar atención al teatro, este sector se haya sumergido actualmente en una crisis. Por consiguiente, a lo largo de esta investigación se ha podido constatar como la falta de atención de las autoridades correspondientes al ámbito cultural y educativo en nuestro país, al no conceder los recursos educativos, económicos, logísticos y materiales, ha traído como lógica consecuencia que el teatro, sobre todo el del género cultural, no haya podido tener un pleno desarrollo, ya que el mismo se desenvuelve por los malabares que hacen maestros y alumnos de dicho ámbito, los cuales en la mayoría de las veces, terminan dedicándose a otras actividades ajenas a lo que es el teatro cultural.

Por tanto, en razón de que institucionalmente existen, tanto en el ámbito federal como en el universitario (en el caso concreto me refiero a la Universidad Nacional Autónoma de México) las instancias expresamente constituidas para el estudio, la realización, el desarrollo y la difusión del teatro, es menester que se les conceda mayor atención e importancia, que no haya un doble discurso por parte de tales autoridades, en donde en plano de las palabras se menciona que tienen una total asistencia, pero que en la realidad afrontan todo tipo de carencias, lo cual no permite su pleno desarrollo.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA:

ANDRADE Sánchez, Eduardo, **Introducción a la Ciencia Política**, 2ª edición, Editorial Oxford, México, 2003.

ARRIOLA Haro, Ignacio, **Antología del Teatro**, 2ª edición, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

AZAR, Héctor, **Cómo acercarse al teatro**, Editorial Plaza y Valdés, México, 1998.

BERNHARDT, Sara, **El arte del teatro**, Editorial Parsifal, México, 1996.

DELGADILLO Gutiérrez, Luis Humberto, **Elementos de Derecho Administrativo**, Editorial Limusa, México, 1999.

DELGADO Moya, Rubén, **Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos Comentada**, 20ª edición, Editorial Sista, México, 2004.

DIETRICH, Genoveva, **Diccionario de teatro**, Editorial Alianza, Madrid, España, 1990.

Diccionario Akal de Teatro, Editorial Akal, México, 1995.

DOMÈNECH Rico, Fernando, **Historia del Teatro**, Editorial Gredos, México, 1999.

GASSMAN, Vittorio, **Sobre el teatro**, Editorial El Acantilado, México, 1996.

GUZMÁN Guerra, Antonio, **Introducción al teatro griego**, 4ª edición, Editorial Alianza, México, 1989.

HADAS, Moses, **La Roma Imperial**, traducción E.S. Bosh, Editorial Time-Life, Amsterdam, Países Bajos, 1981.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS, **Enciclopedia Jurídica Mexicana**, Tomo III, 2ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México-Editorial Porrúa, México, 2004.

JARAMILLO, María Mercedes, **Antología Crítica del Teatro Breve Hispanoamericano**, Universidad de Antioquia, Madrid, España, 1991.

LEÓN, María Teresa, **Teatro**, Editorial Renacimiento, México, 1998.

LEÓN Portilla, Miguel, **Culturas dañadas: Los indios de Latinoamérica**, 2ª edición, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

LUNA, Alejandro, **Escenografía. Cuatro décadas de teatro en México, 1959-2000**, CONACULTA, México, 2002, páginas diversas.

MACGOWAN, K. y W. Meltniz, **Las edades de oro del teatro**, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

MANN, Thomas, **Ensayos sobre música, teatro y literatura**, Editorial Alba, México, 1999.

MARINIS, Marco de, **El Nuevo Teatro 1947-1970**, 4ª edición, Editorial Paidós, México, 1999.

MARTÍNEZ, Alegría, **Así es el teatro**, CONACULTA, México, 2001.

MATILLA, Luis, **La aventura del teatro**, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, España, 1999.

MAZ, Rouquette, **El gran teatro**, Editorial Herder, Barcelona, España, 1998.

PARTIDA, Armando, **Teatro al descubierto**, 4ª edición, CONACULTA, México, 1987.

PRIETO Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz González, **El teatro como vehículo de comunicación**, Editorial Trillas, México, 1992.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, **Diccionario de la Lengua Española**, 10 tomos, 22ª edición, Editorial Espasa, Madrid, España, 2001.

RIVAS Cheriff, Cipriano, **Cómo hacer teatro**, Editorial Pre-textos, México, 1992.

SEGOVIA, Rafael, **El gran teatro de la política**, Editorial Cal y Arena, México, 1992.

VÁZQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel, **Fiesta y teatro en la Ciudad de México**, INBA, México, 2001.

ZAMORA Rodríguez, Gustavo, **Teatro**, Editorial Esfinge, México, 1997.

HEMEROGRAFÍA:

FLORES Martínez, Óscar, "Dramáticos recortes a la cultura para el año 2006", **Periódico Unomásuno**, Sección Cultural, México, 19 de noviembre de 2005, p. 28.

MICHEL, Elena, "Habla voz académica de la situación teatral en México", *Periódico El Independiente*, Sección Cultural, México, 28 de marzo de 2004, p. 17.

FUENTES DE INTERNET:

<http://72.14.253.104/search?q=cache:-BUq03VegEJ:www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193.pdf+instituto+nacional+para+las+bellas+artes+teatro&hl=es&gl=mx&ct=clnk&cd=4>

<http://www.cenart.gob.mx/escuelas/teatro/index.htm>

www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subella

www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index

http://difusion.cultural.unam.mx/index.php?option=com_weblinks&catid=15&Itemid=28

www.museosde-mexico.org/museos/inex.php?

<http://www.planeacion.unam.mx/memoria/anteriores/1998/dtd.htm>

www.proceso.com.mx/getfileex.php?

<http://pnd.calderon.presidencia.gob.mx/index.php?page=cultura-arte-deporte-y-recreacion>

<http://www.sep.gob>

<http://www.unam.mx/rectoria/htm/lidifusi.html>