

José Luis Cruz

# DE POESÍA EN VOZ ALTA

## A la vanguardia Exhausta



El teatro mexicano de los años cincuenta estaba dominado por el realismo psicológico del teatro norteamericano; las puestas en escena de esa época se ocupaban de Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller y Clifford Odets. El gran director de escena y maestro de varias generaciones, el japonés Seki Sano, quien fuera discípulo de Stanislavski, realizó montajes de los autores antes mencionados: el más célebre, *Un tranvía llamado deseo*, de Williams, con los actores María Douglas y Wolf Rubinski. Seki Sano entrenó a sus alumnos en el método del maestro ruso, modificando radicalmente el código de comportamiento actoral al que nos tenía acostumbrados la escuela española de actuación: la recitación de los textos con la casi nula implicación emocional y psicológica. Varios directores mexicanos incursionaron en el montaje de textos realistas, siguiendo los parámetros de la escuela de actuación y del método stanislavskiano. Xavier Rojas, Hebert Darien, Ignacio Retes, Rafael López Miarnau, Dimitrio Sarrás, Manuel Montoro, continuaron el camino trazado por Seki Sano.

En esta época la dramaturgia mexicana intentaba sacudirse del bucólico ambiente costumbrista en el que había hibernado por varias décadas, y aspiraba al realismo social de Ibsen o, en el mejor de los casos, al realismo psicológico inventado por los norteamericanos.

El más destacado y talentoso dramaturgo de entonces, Rodolfo Usigli, logró, a diferencia de sus coetáneos, "Los Contemporáneos", adecuar las tesis de la dramaturgia ibseniana a los temas mexicanos. Algunos poetas y escritores del grupo "Contemporáneos" escribieron teatro, pero el resultado fue muy literario, sin las virtudes del diálogo necesarias para un dramaturgo. Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Celes-

tino Gorostiza, además de escribir obras de teatro, se destacaron como directores de escena. Novo estrenó las primeras obras de los jóvenes dramaturgos de esa época: Emilio Carballido y Sergio Magaña. La escena mexicana estaba llena de obras nacionales: constantemente se estrenaban obras de Wilberto Cantón, Magaña Esquivel, Novo, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. Las ideas de renovación teatral empezaban a circular: Seki Sano difundía las tesis de Meyerhold sobre la puesta en escena y la biomecánica; Fernando Wagner enseñaba las teorías de Reinhardt, Piscátor y Gordon Craig; André Moreau transmitía a sus discípulos las enseñanzas de Jouvet, Dullin y Pitöeff. Todos ellos vertieron en la escena mexicana sus tendencias y estilos, era un momento rico de la puesta en escena mexicana. Se podía asistir entonces a los espectáculos de masas de Wagner, a los estilizados montajes de Moreau y a los monumentales despliegues escénicos de Álvaro Custodio, quien montaba a los clásicos españoles al aire libre. En este contexto se funda la escuela de teatro de la Universidad. Participan en este proyecto Enrique Ruelas, Fernando Wagner, Rodolfo Usigli, entre otros.

En 1952 había una considerable afición por el teatro en las facultades de la UNAM y como producto de esta inquietud, se forma el teatro estudiantil universitario. Carlos Solórzano fue el encargado de promover dicho proyecto. En este ámbito propicio para lo novedoso, Solórzano promueve el teatro existencialista francés: Camus y Sartre son representados; se adapta a los clásicos del teatro europeo. Esta experiencia es el comienzo de la historia del teatro universitario moderno. Un poco más tarde, Héctor Mendoza, joven dramaturgo entonces, es nombrado coordinador del teatro universitario. Este

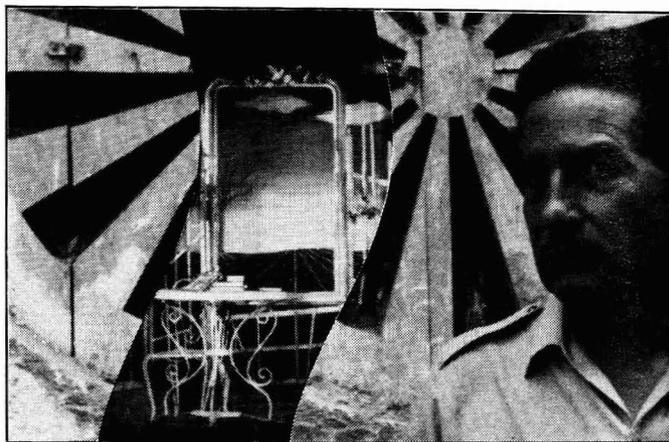
programa dependía de Difusión cultural de la UNAM, en ese momento dirigido por Jaime García Terrés, poeta.

En 1956 nace *Poesía en voz alta* bajo el auspicio de la Universidad Nacional. Se puede afirmar que este grupo y más tarde movimiento teatral, tenía poco que ver con el teatro, con el oficio específico del quehacer escénico. Más que profesionales del teatro, integraban *Poesía en voz alta* distinguidos hombres de letras y brillantes artistas. Al principio fungieron como directores literarios el poeta y ensayista Octavio Paz y el escritor y actor Juan José Arreola. Antonio Alatorre y Margit Frenk se unieron al grupo como consejeros literarios del Siglo de oro español y participaron como actores y cantantes en algunos de los montajes. Más tarde intervinieron en el grupo Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza.

La idea inicial que se tenía acerca de este nuevo proyecto era demasiado vaga: García Terrés convocó a Héctor Mendoza para organizar una serie de lecturas de poesía e invitó al grupo que más tarde conformaría *Poesía en voz alta*. Arreola y García Terrés sostenían que la poesía tenía que ser dicha en voz alta, retomando la tradición de los siglos XV y XVI en España. Octavio Paz refutó esta idea argumentando que era anticuada, y propuso escenificar la poesía, darle un espacio poético al teatro. Inmediatamente se propuso escribir una obra: el resultado fue *La hija de Rappaccini*. En lo que Paz escribía su obra, Arreola propuso montar la *Égloga IV* de Juan de la Encina, *La farsa de la santa Susaña* y las obras cortas de García Lorca. En esta selección estaba contenida la concepción del teatro que prefiguraba la nueva práctica escénica del grupo, que se diferenciaba radicalmente del teatro anterior. Era una mezcla de lo más antiguo del teatro español con la vanguardia surrealista del teatro de Lorca. ¿Qué iban a hacer con este material que no era precisamente teatro? En el programa de mano de esta primera experiencia, Arreola explica con claridad la propuesta del grupo. La intención era volver al origen del teatro, despojándolo de artificios innecesarios. La esencia del teatro está en la palabra hablada. El Arreola escritor y actor plasmaba así su idea esencial de lo que debía ser *Poesía en voz alta*. Y se hizo la palabra y se hizo el juego teatral, naciendo como un goce lúdico e inesperado. Con suma sencillez se llegó al entendimiento de una nueva convención; se descubrió un lenguaje pocas veces explorado. Héctor Mendoza fue el que dio forma escénica a esta propuesta: aquí nace el gran renovador de la puesta en escena que es Mendoza. La manera tan fresca y despreocupada de ver el teatro le proporcionó su dimensión creativa. Con esta aventura se despojaba al teatro nacional de la solemnidad y la rigidez con que se practicaba.

Para la crítica esto fue un baño de agua fría que los puso a girar; algunos no entendieron en absoluto lo que estaban presenciando. Los más furibundos decían que aquello no era teatro, y efectivamente no lo era. Quizá se trataba de algo parecido al "performance", ¡imajínense, esto sucedía en los años cincuenta! *Poesía en voz alta* sacudió los cimientos del teatro y desquició su lógica obtusa. Al parecer se trataba de algo inédito, insólito, nunca visto en México. Según dicen los críticos, se trataba de un espectáculo para los sentidos. Mendoza se

había puesto de acuerdo con Juan Soriano, y éste había ambientado la puesta de una manera poética, con la utilización de pocos elementos, casi a espacio vacío, con telones de fondo diseñados por él mismo y un vestuario lleno de colorido. Soriano empleó materiales nuevos para la realización del vestuario, algunos de ellos utilizados por primera vez en el teatro. Este espectáculo se realizó en el teatro El caballito. La propuesta escenográfica de Soriano revolucionó la escenografía en México –sus hermosos diseños contrastaban con los armatostes utilizados para las obras realistas– y el espacio escénico se convirtió con Soriano en un espacio lleno de sugerencia y ambientes mágicos. Con esto provocó la ira de mucha gente que llegó a acusar de "excesivo amaneramiento" al arte



Octavio Paz

desarrollado por *Poesía en voz alta*.

Al mismo tiempo que hubo detractores, hubo también animadores muy entusiastas, muchos de ellos intelectuales y artistas que se acercaron al fuego encendido por el grupo. Los más comprometidos con *Poesía en voz alta* fueron Carlos Fuentes, León Felipe, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, José de la Colina y el maestro Alfonso Reyes. Hay que señalar que en esta época había una enorme actividad cultural, existían varios grupos de artistas y escritores reunidos en torno a las revistas: entre las más conocidas estaban la *Revista de la Universidad*, dirigida por Jaime García Terrés; la revista-suplemento *México en la cultura*, dirigida por Fernando Benítez; la *Revista mexicana de literatura*, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y *Cuadernos del viento*, dirigida por Huberto Batis. En esos años se publicaron los cuentos de Juan Rulfo y su novela *Pedro Páramo*, algunas de las novelas de José Revueltas, y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. La pintura se despojaba en ese entonces del lastre del realismo socialista traído por Diego Rivera y Siqueiros. Tamayo había rechazado esta estética y superado los obstáculos que le había planteado; era un pintor ampliamente reconocido en el ámbito internacional.

La joven generación de artistas plásticos siguió los pasos del pintor oaxaqueño afirmando su propia estética. En ese momento se dan a conocer Juan Soriano, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Manuel Felguérez y tantos otros. Con ellos se había consolidado la nueva generación de la pintura moderna mexicana. En este momento existía una atmósfera propi-

cia para la ruptura del arte caduco; existían las condiciones para la experimentación de nuevas formas de expresión y había ya un público atento para recibir el nuevo lenguaje artístico.

La Ciudad de México permitía entonces relaciones más intensas y frecuentes: por su tamaño, la ciudad era ideal para la comunicación. Todo el mundo cultural se conocía. México estaba dejando de ser la bucólica provincia, para convertirse en una urbe dispuesta a entender los escándalos vanguardistas. En este contexto nace el milagroso fenómeno que fue *Poesía en voz alta*, protegido por los grupos culturales más avanzados de la ciudad. Sin duda por la presencia de figuras como Paz y Arreola, el movimiento cobró tanto interés en el mundo inte-

pación de Leonora Carrington para diseñar la escenografía, utilería y vestuario de la obra de Paz. Al parecer Leonora Carrington inundó la escena con imágenes surrealistas; cuenta Mendoza que cada objeto diseñado por la pintora era una obra de arte, y a veces estas joyas artísticas eran poco prácticas para el funcionamiento escénico. Asimismo el vestuario, aunque muy hermoso, resultaba impráctico por su excesiva ornamentación y volumen; Octavio Paz comentó que eran tan llamativos y bellos que distraían la atención de la historia. El músico Joaquín Gutiérrez Heras escribió la música original para los primeros dos programas, que fue tocada en vivo, con pocos instrumentos: flauta, viola, oboe y arpa. La música de las obras españolas estaba inspirada en la música renacentista

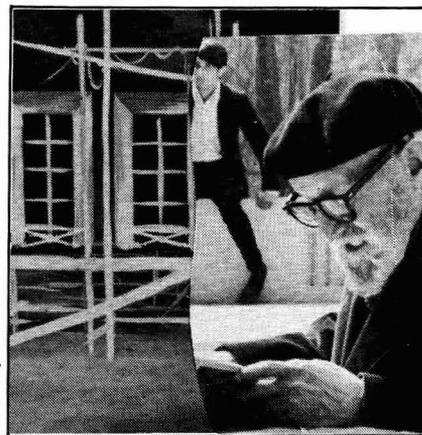
Juan José Arreola



Leonora Carrington



León Felipe



lectual que resultó un acontecimiento de lo más relevante en la cultura mexicana. No es aventurado afirmar que con *Poesía en voz alta* se inaugura el verdadero teatro experimental mexicano. El único antecedente importante de este grupo fue el Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado y el grupo "Contemporáneos".

El segundo programa de *Poesía en voz alta* estaba formado por *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz, obra inspirada en un cuento de Nathaniel Hawthorne, *Le canari* de Georges Neveux, *Oswald et Zenaide ou les apartés* de Jean Tardieu, y *Le salon de l'automobile* de Eugene Ionesco. En esta selección se percibe un cambio con respecto al programa anterior; Octavio Paz, más cercano a la cultura francesa por su filiación surrealista y su amistad con los autores, mostró su interés en el teatro vanguardista francés.

Héctor Mendoza continuó desarrollándose como director teatral y se convirtió en el responsable escénico del proyecto, dado el enorme éxito del primer programa. José Luis Ibáñez obtuvo el rango de asistente de dirección coordinando los ensayos con los jóvenes convocados por el grupo, todos ellos noveles y brillantes actores que participaban entusiastamente de los montajes: Carlos Fernández, Tara Parra, Nancy Cárdenas, María Luis Elío, Ana Ofelia Murguía, Rosenda Monteros, Enrique Stopen, Héctor Ortega, Rosa María Saviñón, Ulalume González de León, Eduardo McGregor, Raúl Dantés, Juan Ibáñez y Juan José Gurrola. Los dos últimos se convirtieron más tarde en los directores más audaces del teatro experimental universitario. En el segundo programa se contó con la partici-

y para las obras contemporáneas se inspiró en Stravinski. El segundo programa no tuvo el éxito artístico esperado aunque continuó despertando el interés del público, y el nuevo teatro en el que se estrenó este programa, el Teatro Moderno, se vio invadido por la curiosidad de ver la nueva realización.

El tercer programa estuvo integrado por un auto sacramental, *La cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca, y *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita.

Para entonces Arreola había abandonado el grupo; ahora el único director literario era Paz. Mendoza seguía como director de escena y Juan Soriano nuevamente fue el diseñador de la escenografía y el vestuario. Mendoza escogió algunos fragmentos de *El libro de buen amor* y estructuró un espectáculo a la manera del *music-hall*. Los actores servían también como tramoyistas, realizaban los movimientos de la escenografía a la vista del público. Los movimientos tenían que ver con la danza y la acrobacia; por su dinámica y estilización, como se puede observar en las fotografías, existía una influencia de la biomecánica de Meyerhold en este trabajo. Los diseños de Soriano tenían las mismas constantes: la utilización de los telones azul claro, el espacio vacío con pocos elementos que los actores manipulaban fácilmente y un vestuario que consistía en mallas y leotardos como base, con algunos tocados, capas y bufandas muy estilizados que le daban un toque de lujoso buen gusto a la composición plástica del montaje. Las producciones de *Poesía en voz alta* eran muy ricas en cuanto a su realización, y se supone que eran bastante costosas. A partir de los textos elegidos, Soriano y Mendoza fueron inventando un lenguaje para-

lelo, autónomo, independiente del texto. Tomaban la palabra como punto de partida para crear otra escritura, que era la combinación de una serie de signos relacionada estrechamente con los objetos y el cuerpo del actor. El movimiento de los actores determinaba el ritmo de la puesta en escena: algunas veces era más importante el gesto y la composición plástica que la misma historia contada. Con esto se descubre y nace lo que hoy conocemos como el lenguaje de la puesta en escena.

El cuarto programa se basó en la elección de tres obras de Elena Garro: *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de Doña Blanca*. Con estas obras breves y una selección de textos de Quevedo, *La vida airada*, se completó la puesta en



Juan Soriano

escena. Por primera vez en la historia del teatro mexicano la escena se inunda del mundo mágico y mítico del México ancestral y sincrético. La poesía contenida en los textos de la Garro tuvo su equivalente en escena, pues Mendoza supo darle una traducción mágica a los textos. Ésta fue la última puesta en escena de Mendoza con el grupo, pues tuvo que partir a realizar estudios de especialización en la universidad de Yale.

José Luis Ibáñez tomó el relevo al irse Mendoza. El grupo experimentó un cambio radical. Algunos actores ya no continuaron y otros nuevos se integraron al grupo. Ibáñez le dio a *Poesía en voz alta* un carácter distinto; quedaba atrás el juego lúdico y anárquico de los primeros programas. El *sketch*, el *music-hall*, la carpa y la pantomima dejaban lugar al rigor del buen decir y a la entonación exacta. El trabajo del actor ahora se inclinaba más hacia el trabajo vocal y a los movimientos más definidos que al trabajo corporal y festivo de antaño. La selección para el quinto programa fue una obra que fascinaba al director: *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot. Se trataba ahora de una sola obra con unidad de tiempo y espacio.

El quinto programa ya no tuvo el apoyo económico de la Universidad. Al parecer las autoridades universitarias fueron sensibles a las críticas de los resentidos que argumentaban el derroche de los presupuestos en las producciones de *Poesía en voz alta*. Así pues esta quinta experiencia se realizó fuera del ámbito universitario. *Asesinato en la catedral* se montó bajo el auspicio de un festival de arte religioso coordinado por el escritor Jorge Ibarguengoitia. El montaje se hizo en lo que es

ahora el restaurante San Ángel Inn: los jardines de este antiguo edificio sirvieron como escenografía y ambientación para la puesta en escena. Juan Soriano utilizó la arquitectura de la antigua casona e introdujo telones que prolongaban parte de los muros. El vestuario también fue diseñado por Soriano utilizando en esta ocasión los colores como valor simbólico y para dar al montaje el carácter solemne que requería. Según los críticos éste fue uno de los espectáculos más deslumbrantes que realizó el grupo; al parecer la influencia de Paz fue determinante para la interpretación de la tragedia, y es el momento en el que José Luis Ibáñez se convierte en uno de los directores más importantes de la escena universitaria.

El sexto programa consistió en el montaje de la obra *Las*



Andarse por las ramas

*criadas*, de Jean Genet. Esta puesta en escena fue realizada en un teatro del centro de la ciudad y financiada por un productor privado. Ante las dificultades de encontrar un subsidio de las instituciones, Ibáñez tuvo que elegir una obra de pocos personajes que le permitiera hacer posible el montaje. La voluntad de Ibáñez para continuar el proyecto de *Poesía en voz alta* fue inquebrantable, pues ya no seguían en el grupo original más que él y Soriano. El montaje de *Las criadas* convirtió al antiguo grupo en un proyecto más personal de los últimos sobrevivientes y se modificó radicalmente el espíritu inicial de esta aventura artística.

El séptimo programa lo realizó Diego de Meza, debutando como director con la obra *Electra* de Sófocles. Este programa al parecer fue un fracaso, pues ya no estaba José Luis Ibáñez, quien había partido a Londres a tomar unos cursos. La escenografía y el vestuario corrían a cargo de Juan Soriano.

El octavo y último programa lo realizó José Luis Ibáñez a su regreso. Eligió la obra de Lope de Vega *La moza del cántaro* en una versión de Sergio Fernández. Para Soriano ésta fue la producción más completa y lograda de *Poesía en voz alta*. La obra se montó en la Casa del Lago. En esta ocasión Soriano utilizó máscaras y un vestuario más estilizado que los anteriores. Soriano afirmaba que la expresión facial del actor no dice nada en el teatro, nadie ve la cara del actor. Para que el poeta alcance al público, tiene que mostrar mucha imaginación. Por esto la utilización de rictus y los gestos diseñados en las máscaras, para transmitir las emociones y las ideas exactas que vienen del texto. Con esta producción concluyó *Poesía en voz alta*,

que realizó en total ocho programas desde 1956 hasta 1963.

*Poesía en voz alta* continúa existiendo aunque ya no como grupo sino como movimiento teatral. Bien dice Gurrola: "*Poesía en voz alta* nos mordió el cuello y nos dejó impregnados de esa fascinación por hacer el teatro de una manera distinta". *Poesía en voz alta* formó y desarrolló a una generación de hombres de teatro, creó un territorio autónomo para el nuevo lenguaje teatral. La puesta en escena, gracias a estos destacados creadores, tiene un lenguaje propio y vigoroso.

En los años sesenta y setenta el teatro universitario alcanza su madurez. Desintegrado *Poesía en voz alta*, cada uno de sus integrantes forma su grupo y continúa realizando nuevas propuestas. En estos años surgen nuevos directores. Juar José



Tara Parra, Leonora Carrington, Juan Soriano y Rosenda Monteros chez Carlos Fuentes

Gurrola salta a la escena con su grupo de estudiantes de Arquitectura y sorprende al mundo teatral con los montajes de las obras *Despertar de primavera*, *Bajo el bosque blanco*, *La cantante calva*, *Él*, *Robert ce soir*, *Lástima que sea puta* y otros tantos espectáculos memorables hacen de este gran creador un artista insólito. Juan Ibáñez, que comenzó como actor en *Poesía en voz alta*, abandona la actuación convirtiéndose en director de escena; su montaje más célebre fue *Divinas palabras*, de Valle Inclán. Con este espectáculo gana el premio a la mejor puesta en escena del Festival de Nancy, Francia. Este creador orientó su esfuerzo creativo a la combinación del teatro popular mexicano con los textos que abordaba; la influencia de *Poesía en voz alta* en su trabajo como director fue fundamental. Ludwik Margules, aunque no tuvo nada que ver con el grupo de Mendoza, también surge del teatro universitario, como uno de los directores más destacados de su generación. Realizó sus trabajos más importantes con el escenógrafo Alejandro Luna: *Fausto* de Marlowe, *Ricardo III* de Shakespeare, *Tío Vanya* de Chéjov. Mendoza continúa sorprendiendo al público y a la crítica con los montajes de: *Don Gil de las calzas verdes*, *Las bazarías de Belisa*, *Amigo, amante y leal*. Como puede observarse, Mendoza retoma a los clásicos españoles y les da una lectura contemporánea, los trae a la modernidad. En un frontón se monta *Don Gil*, la audacia de Mendoza no tiene límites al poner a los personajes del monje español en patines; su propuesta lleva implícita la concepción de una nueva dramaturgia. Mendoza se convierte en autor-director de su espectáculo; para él el texto es un elemento

más de la puesta en escena. Mendoza reitera su condición de gran renovador del teatro mexicano. José Luis Ibáñez no se separa en esas dos décadas del teatro del Siglo de oro español y va más allá de lo que había planteado en *Poesía en voz alta*: crea un estilo propio, los clásicos se convierten en su especialidad. De esta etapa son los espectáculos: *La gatomaquia* de Lope de Vega, *Diálogo del amor y un viejo*, texto anónimo, y *Mudarse por mejorarse*, de Juan Ruiz de Alarcón.

La Universidad Nacional dio cabida a muchas corrientes y manifestaciones teatrales en las últimas décadas. Por esto, podemos observar cómo se desarrollaron otros movimientos en su seno; uno de ellos fue el *Teatro en Coapa*, animado por el dramaturgo y director Héctor Azar. Por su calidad e intensidad en el trabajo teatral, el movimiento organizado por Azar es otro de los fenómenos escénicos que habría que analizar.

Sin exagerar me atrevería a afirmar que el teatro universitario en estas tres décadas (cincuenta, sesenta y setenta) fue una de las experiencias más importantes del mundo. Hay que mencionar que el teatro renovador no sólo se dio en la Universidad: Alejandro Jodorowsky, un extraordinario director chileno, en estos mismos años organizó su propuesta teatral, compitiendo con lo mejor del teatro universitario. Las puestas en escena de Jodorowsky perturbaron las conciencias del teatro tradicional mexicano. La imaginación desbordante de este director demencial logró montajes cuya inusitada belleza sedujo e irritó a todo el mundo; entre sus espectáculos están: *Las sillas* de Ionesco, *Fin de partida* de Beckett, *Sonata de los espectros* de Strindberg, y *El Rey se muere* de Ionesco.

A mediados de los años setenta y principio de los ochenta surge una pléyade de excelentes directores y escenógrafos en la Universidad: los trabajos de Hugo Hiriart, Luis de Tavira, Julio Castillo, Germán Castillo, Salvador Garcini, Eduardo Ruiz, Carlos Téllez, Jesusa Rodríguez, José Caballero, Alejandro Luna, Gabriel Pascal y José de Santiago entre otros, enriquecen el movimiento teatral universitario y nacional.

En los ochenta se puede observar que la vanguardia teatral universitaria, heredera de *Poesía en voz alta*, entra en contradicción con su propia propuesta: se repiten viejas fórmulas, se emplea el mismo lenguaje utilizando por los precursores y se acomoda en la pasividad de la verdad ya encontrada. Esto no quiere decir que no se hayan realizado extraordinarios montajes en esta década, los hubo y muchos. A lo que me refiero es al síntoma de agotamiento que se manifiesta en un discurso escénico ya gastado por el tiempo. El lenguaje teatral se volvió aséptico, exangüe. Me pregunto, ¿no habremos convertido esa vanguardia en tradición conservadora, no habremos sobreexplotado ese camino hasta dejarlo exhausto? ¿O será acaso el modo de producción teatral, ya caduco, lo que impide la salida a nuevas propuestas?

¿Qué nos deja esa gran aventura de *Poesía en voz alta*? La fascinación por eso que se llama experimento, la pasión y la impaciencia por hacer algo distinto. Hay que rescatar el gusto, el placer que ellos tuvieron por reventar los códigos, la pasión por la creación de un nuevo territorio.

Ahora dejemos hablar, en voz alta, a los principales protagonistas de esa aventura artística, a sus discípulos y a los directores que han realizado el teatro universitario. ◇