

1990
JUNIO

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

473

POESÍA EN VOZ ALTA

Un diálogo
en el
escenario

◆ Fernando
Alegría:
La espada
desnuda

◆ Armando
Pereira:
Las dos caras
de la escritura

◆ Mauricio Sandoval / Ricardo Castillo:
Lejos de la Literatura pero no de la Poesía

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS

L I T E R A T U R A M E X I C A N A

VOL. I

1990

NÚM. 1

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

ENSAYOS Y ESTUDIOS

MARTIN LIENHARD, Mesoamérica. La llamada crónica indígena.

ROSALBA CAMPRA, La búsqueda de categorías críticas en el siglo XIX: *Escritores y poetas sudamericanos* de Francisco Sosa.

JORGE RUFFINELLI, *Los de abajo* y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo.

EVODIO ESCALANTE, Eduardo Lizalde o la poética de la heterogeneidad.

MERCEDES DÍAZ ROIG (†), *Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional*.

NOTAS

MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA, Erotismo y represión en un texto del Padre Antonio Núñez de Miranda.

IGNACIO OSORIO, La máscara y paseo de la universidad novohispana en 1721

TARSICIO HERRERA ZAPIÉN, Un liberal frente a Horacio: Justo Sierra.

SERGE ZAITZEFF, Alfonso Reyes y Xavier de Icaza: una amistad fraternal.

MARÍA LUISA CAPELLA, La muerte en la poesía desterrada.

TEXTOS Y DOCUMENTOS

Dos romancillos de Juan de Cigorondo (Margit Frenk).

Una carta desconocida de Eugenio de Salazar (Humberto Maldonado).

Correspondencia entre López Velarde y Correa (Guillermo Sheridan).

Un poema de Frida Kahlo (Fabienne Bradu).

RESEÑAS

MARÍA CHRISTEN FLORENCIA, *El caballero de la Virgen* (James Valender).

OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Anthony Stanton).

SERGIO FERNÁNDEZ, *La copa derramada* (Lourdes Franco).

JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*. Vols. VII, VIII, IX (Karl-Otto Hübner).

CARLOS PELLICER, *Esquemas para una Oda tropical* (Alfonso Ruiz Soto).

JOSÉ REVUELTAS, *Obras* (Edith Negrín).

SARA SEFCHOVICH, *México: país de ideas, país de novelas* (Adriana Sandoval).

EMMANUEL CARBALLO, *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX* (Carlos Rubio Pacho).

VARIA

ENTREVISTAS

El quehacer de un crítico visto por un crítico. Entrevista a Marie-Cécile Bénassy-Berling (Laura Navarrete).

NOTICIAS

Coloquio nacional sobre literatura mexicana. Segundo coloquio fronterizo Mujer y literatura mexicana y chicana. XXVIII Congreso internacional de literatura iberoamericana. Homenaje a Margit Frenk.

LIBROS RECIBIDOS

APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

ALFONSO REYES. I (Aurora M. Ocampo y Laura Navarrete).



Universidad de México

Director: Fernando Curiel Editor en Humanidades: León Olivé Editor en Ciencias: Miguel José Yacamán

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Luis Villoro

Secretario de Redacción: Armando Pereira Producción: Héctor Orestes Aguilar Corrección: Adriana Pacheco Promoción: Martha Huízar
Administración: Humberto Rodríguez Relaciones Públicas: Silvia Ruiz-Vázquez Asistente Editorial: Natalia Henríquez Lombardo

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía de portada: Jorge Pablo de Aguinaco,

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C. P. 04510 México, D. F.
Tel. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición y formación: Magnetipo, S. A. Impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102 Col. Granjas Esmeralda C. P. 09810

Precio del ejemplar: \$ 4 000.00. Suscripción anual: \$ 40 000.00 (U. S. \$ 80.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

1990
JUNIO

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

473

Volumen XLV, número 473, junio de 1990

Índice

- 2 Presentación
- Gaspar Aguilera Díaz 3 Homenaje a Pessoa
- Fernando Alegría 4 La espada desnuda
- Armando Pereira 8 Josefina Vicens: las dos caras de la escritura
- José Luis Cruz 11 De Poesía en voz alta a la vanguardia exhausta
- 16 Asalto a un espacio vacío.
Entrevista a Héctor Mendoza
- 23 El espíritu del no saber.
Entrevista a José Luis Ibáñez
- Mauricio Sandoval/Ricardo Castillo 30 Lejos de la literatura pero no de la poesía
- 33 Hay que regresar al Popol Vuh.
Entrevista a Juan José Gurrola
- 41 LOS HEREDEROS. Entrevista colectiva a José Caballero, Germán Castillo, Salvador Garcini, Héctor Ortega, Enrique Pineda, Jesusa Rodríguez, Eduardo Ruiz, Luis de Tavira, Carlos Téllez

Miscelánea

Libros

- Bertha Aceves 51 La Edad Media del amor
- Vicente Quirarte 53 Epístola a los chiapanecos
- Myriam Moscona 55 Entre el paisaje y la bruma



Presentación

Cuando las luces se apagan, sentimos como una especie de vértigo que nos hace aferrarnos a los brazos de la butaca. Son tan sólo unos segundos de expectativa en los que el deseo se mezcla con el miedo. Hemos ido allí voluntariamente, pertrechados tal vez en nuestro anonimato, pero el diálogo que se establece con nosotros nos compromete por entero. Y lo que ese diálogo compromete en nosotros es justamente nuestra fantasía a través de la fantasía que se nos ofrece. El escenario teatral no es un territorio neutro, las pasiones que se juegan allí son de alguna manera también nuestras pasiones: el cuerpo del actor –sus movimientos, sus gestos– y el universo escénico que lo rodea –iluminación, vestuario, escenografía– entregan esas pasiones a la mirada que los contemplan, y la mirada se solaza en ellas, participa de su dolor o de su gozo, de su exaltación o su tristeza, de esa ficción que también es la nuestra. Cuando las luces vuelven a encenderse, nos damos cuenta que estamos menos solos, otra voz ha comenzado a hablar desde nosotros, con nosotros, y, aunque imaginario, ese será desde entonces un diálogo interminable.

Con este número, hemos querido dar cuenta de ese diálogo imaginario que el teatro entabla con su público, a través de un movimiento teatral que cubrió casi diez años de vida escénica en México: *Poesía en voz alta* (1956-1963). Algunos de sus integrantes, o actores y directores cercanos al grupo, participan de viva voz en este número, en un intento por valorar lo que representó *Poesía en voz alta* en su momento y el legado que dejó para los que asumirían su relevo. Son ellos, sin lugar a dudas, los más indicados para realizar esa valoración. ◇

Agradecemos a José Luis Cruz su colaboración para elaborar el presente número, así como a Tara Parra y José Luis Ibáñez, quienes proporcionaron material fotográfico y documental.

Gaspar Aguilera Díaz

Homenaje a Pessoa

Como ese hombre de la Tabaquería
abro la ventana de mi vacío lleno de las cosas olvidables
que habrán de subsistir bajo mi huida:
el elogio que no pude callar por la tristeza
el placer del miedo que fue creciendo por cada hoja de libros y de
pieles
el suicida entusiasmo por quienes escogieron el abismo como única y
definitiva salvación
la doliente pasión por todo lo que la noche y sus fantasmas me daban
en la boca como un fruto ajeno y siempre mío
el ánimo furioso al recorrer los andamios jugosos y salobres de tu
cuerpo inasible

Sí
fui pequeño tal vez en mi ambición de mundo
lo único que estuve cierto de tener en las manos
fue tu costumbre de contagiar el fuego y el abrazo
tu forma de mirar la luz tras el incendio
esa complicidad en el despilfarro del deseo

humilde fue también
la máscara y el signo que se grabó en la hoja
maneras de penetrar en las ciudades los cuerpos y los sueños
de abandonar mensajes cifrados para quienes escucharon con
ternura o con odio nuestro nombre

Pero no importa
el amor no permitirá la intervención de la derrota
en nuestro reino no entrará la zozobra
ni el malamor romperá su colmillo en nuestra piel sedienta

Como vence la vigilia tenaz
al sueño del amante preciso y contundente
así del alba
mi corazón maltrecho y jubiloso
alcanzará la orilla de tu beso implacable. ◇

Fernando Alegría

La espada desnuda



Desde que murió Borges había sentido la tentación de visitarlo en su vecindario de Suiza. La oportunidad se presentó hace algunos días. Instalado en el hotel Le Chandelier, que me escogiera con discreta sabiduría mi buen amigo Luis Íñigo Madrigal, catedrático de la Universidad de Ginebra, comencé los preparativos de inmediato. El hotel se encuentra en el tope de la colina que es, en verdad, la cúspide de un fascinante laberinto de callejuelas, corredores, aleros y escaleras de piedra: en el corazón del barrio viejo de la ciudad. A un par de cuadras está la Catedral y, frente al hotel, al final de un callejón, los gruesos muros de la iglesia de St. Germain. Esa misma noche le sugerí a Luis Íñigo que camináramos hasta las puertas de la iglesia.

Un tanto agobiado por el silencio, sintiendo el misterio del cruce de callejas medievales bajo la llovizna, no supe qué decir. Nos encontrábamos junto a un edificio de apartamentos macizo pero no imponente que, por el desnivel de la calle, daba la impresión de estar inclinado.

—Allí —dijo Luis mostrando una ventana en el segundo piso—, allí murió Borges.

Después, me habló de un cáncer al hígado, del cuidado solícito que le prestaron los médicos suizos, de la devoción sin par de María Kodama.

—Estuvo perfectamente lúcido hasta el final —agregó—. No quería morir en un hotel ni en el hospital. Compró, entonces, este apartamento y se instaló a esperar.

Nos encontramos muy cerca de la ventana y tengo la impresión de que, empujándonos, podríamos espiar y ver el dormitorio. Parece alumbrar una pequeña lámpara. No hay tal. Más tarde, tocamos el timbre. No hubo respuesta. María Kodama andaba de viaje.

—En los últimos meses hablaba con dificultad, dificultad puramente mecánica —explica mi amigo—, y el andar se le hacía difícil.

Imaginé a Borges caminando por el barrio viejo de Ginebra. No lejos de donde estamos se encuentra el colegio calvinista donde pasó días felices de su mocedad. Y, como continuando una conversación sin palabras, Luis Íñigo dijo:

—Esta ciudad medieval de rincones, vericuetos y plazuelas, era la ciudad de su imaginación, la memoria de eternas invenciones, la única ciudad que un ciego, como él, aún podía recorrer.

Así, también, en su misteriosa ceguera, imposibilitado de escribir y debiendo dictar, Borges escogió la forma del soneto —pequeño y aritmético laberinto—, como el molde ideal de sus composiciones. La Ciudad de Borges... habría dicho él con picardía, no la Ciudad de Dios, no, ¡no es para tanto!

Al día siguiente, muy de mañana, salimos en dirección al cementerio. En Ginebra hay demasiados automóviles y, como todo el mundo obedece las reglas del tránsito, resulta imposible estacionarse. Comenzamos, entonces, a acercarnos al cementerio en círculos concéntricos. Por fin, se produce un espacio. Entramos al revés. Dejamos el auto y caminamos un par de cuadras buscando una puerta lateral que Íñigo Madrigal conoce. Miré el rótulo de la avenida donde dejamos el automóvil. Se llama Boul. St. Georges. Recordé la voz de doña Leonor, la madre de Borges, cuando en Berkeley lo llamaba "George"...

Entramos al cementerio y enfilamos por un soleado caminito bordeando suaves prados donde aparecen unas pocas tumbas. El sendero se bifurca en tres direcciones, como en los cuentos del finado. Doblamos a la izquierda. Las escasas mausoleos son patricios mementos de héroes y estadistas. Los cipreses y los pinos crecen como obeliscos. El ambiente es grato. Es éste un parque que parece olvidar la seriedad calvinista. En la esquina, una fuente. No de adorno, sino de regadío. Nuevamente vamos a la izquierda. Mi amigo se detiene sin decir nada. Veo un banco y me siento. Miro la tumba que tengo al frente y me doy cuenta de que allí está Borges. En una estela blanca se lee:

Jorge Luis Borges
and ne forthedon nã

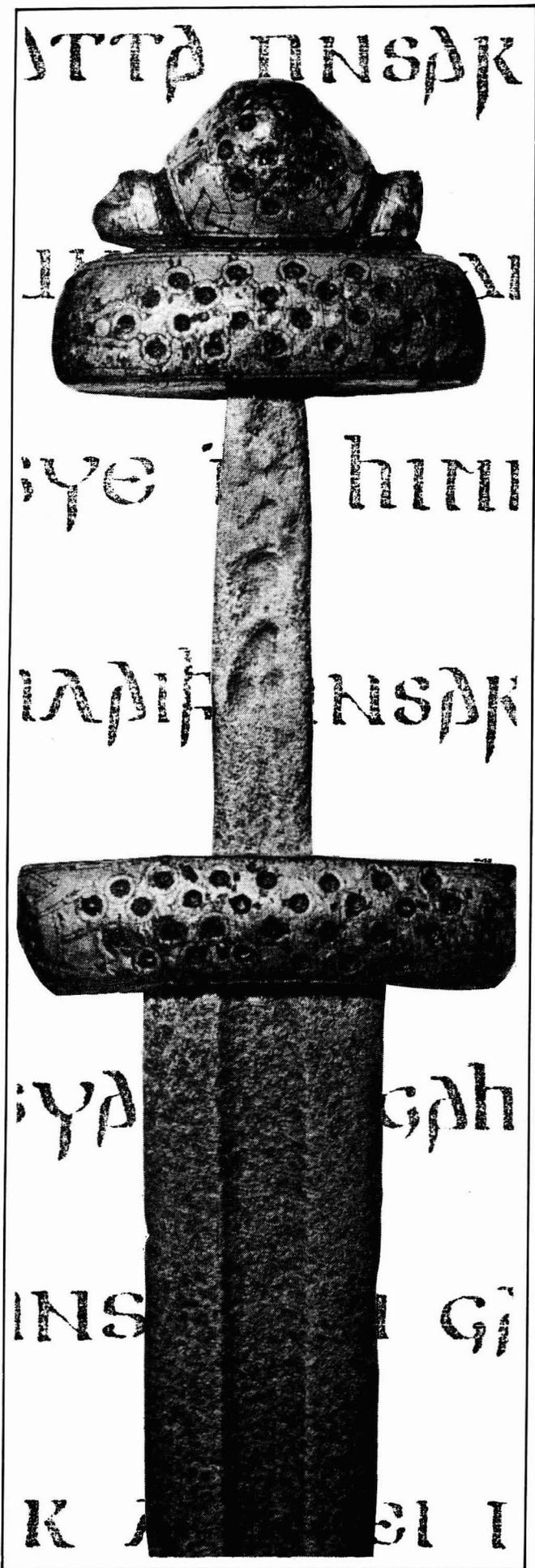
1889

1986

No. 735

Ahí está Borges, al amparo de un árbol frondoso, entre azaleas y begonias. El número 735 es el de su actual residencia. Sus vecinos son: al frente, A. J. A. Roux; a la derecha, familia Dufour; a la izquierda, Charles Hubart y Jeanne Giron.

Atrás, a cierta distancia, hay una pequeña sepultura cubierta de hierbas y, en su cabecera, dos iniciales: J. C. Dicen que es la tumba de Calvino. Dudoso.



En verdad, dos son las inscripciones en la estela que se alza sobre el sepulcro de Borges, una al frente y la otra en el reverso, y ambas me intrigan. Se trata de alusiones que encierran ese misterio y esa ambigüedad tan característicos de las especulaciones de Borges.

La primera proviene del poema *La batalla de Maldon*,¹ celebración de una predestinada derrota (una victoria no hubiese inspirado a Borges) sufrida por los guerreros ingleses bajo el mando de Byrhtmoth en lucha contra invasores daneses en las tierras de Essex. En su arenga, el héroe da consejos para enfrentar al enemigo. La inscripción quiere decir:

Y ellos jamás sucumbieron al miedo²

Y se me aparece el rostro de Borges a cierta distancia y advierto que detrás del esbozo de sonrisa se esconde una duda. Hay algo que descubrir en la inscripción.

Debo referirme, primero, a cierto hecho ocurrido hace algunos años. Estamos en un banquete ceremonial en la Isla de Manhattan. El sitio de honor es el de Borges. Desde mi puesto lo veo de frente. Creo notar que Borges me observa. La luz, que viene de atrás, es engañosa. No puede ser, pienso. No me ve. Pero la certeza no es un hecho físico y concluyo que, en esos momentos, nos une una mutua satisfacción en el rescoldo de un incidente en que Borges ha probado su valentía. Horas antes, recibió el ataque verbal de un hombre desbocado, un *churl*, para usar un término del inglés antiguo que le gustaría a Borges. El energúmeno se abalanzó contra Borges lanzándole toda clase de improperios. Borges, impávido, se limitó a repetir las palabras como un muro que devuelve sin cesar la pelota del adversario empecinado. Más tarde, comentando el incidente, dije que me recordaba una leyenda del *Popol-Vuh* en que los objetos se rebelan contra su dueño: los platos, las cucharas, lo golpean en el rostro.

Al escribir sobre el texto de la *Batalla de Maldon* (que Borges prefiere llamar "La balada de Maldon"³) la frase sobre la valentía personal le quedó vibrando.

La inscripción en el reverso de la piedra es otra cosa y, no obstante, apunta a lo mismo. Borges piensa en la muerte en términos de un enfrentamiento heroico: ¿prevalecerá nuestro valor ante lo irremediable del desenlace? Dice la inscripción:

Hann teker sverthit gram ok laggr i methel theira Bert
Es decir:

Él toma la espada y la pone entre ellos desnuda

Se me aparece, inesperadamente, el lecho donde yacen Tristán e Isolda separados por la espada desnuda del Rey Marc.

¹ El único manuscrito del poema quedó seriamente dañado en un incendio en la Biblioteca de Cotton en 1731.

² V. D. G. Scragg, editor, *The Beattle of Maldon*, Manchester: Manchester University Press, 1981. Véase también *The Norton Anthology of English Literature*, v. 1, W. W. Norton & Company, New York, 1979, p. 87 y siguientes.

³ Véase J. L. Borges y M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, Buenos Aires: Falbo Librero Editor, 1965. Véase también J. L. Borges y Delia Ingenieros, *Antiguas literaturas germánicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 123.

¿Pero, no es el enemigo quien yace a nuestro lado? ¿Quién fue ese enemigo para Borges? ¿La espada desnuda será la muerte, imagen de algo que para siempre quedará incompleto, irrealizado, imagen de la única muerte digna de los héroes de Byrhtmoth?

Me distrae otra imagen: Borges, circunspecto y medido en el estrecho cubículo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, ayudado primero por una amiga y, después, por otra, escribe sobre la épica germánica con actitud impecable de filólogo decimonónico, comprobando datos, fechas, vocablos. No obstante, la consideración de *La batalla de Maldon* y las referencias cruzadas que conducen a una metaliteratura, despiertan en él la tentación de los juegos de la memoria creadora. Afirmando acuciosamente la realidad de seres y pasiones que ocurren tan sólo en manuscritos quemados, escritos por fantasmas medievales, Borges se desliza con pericia hacia la lógica fantástica de una pseudo ciencia de la palabra. De ahí las citas asombrosas de sus ensayos. En este caso, procede, entonces, a nombrar con la juguetona gracia y elegancia de sus más célebres fantasías:

La balada de Maldon, como las venideras sagas escandinavas, abunda en pormenores circunstanciales, sin duda históricos. En el principio se habla de un joven, que ha salido a cazar; al oír el llamado del jefe “dejó que de su mano el querido halcón volara al bosque y entró en la batalla”. Dada la dureza épica del poema, la frase “el querido halcón” nos conmueve singularmente. (*Op. cit.*, p. 50.)

Pero, es la “espada desnuda” que me sigue penando. Borges hace una referencia a un “escritor noruego cuyo nombre se ha perdido”, quien “redactó, inspirado en esos cantos, la *Völsunga Saga*” (*op. cit.*, p. 182). El profesor Herbert Linderberger, celebrado autor de *La ópera: El arte extravagante*, me hace notar esta curiosa observación de Jakob Grimm, recogida por Borges: “La saga de los antepasados de Sigurd se caracteriza por una barbarie que es índice de su mucha antigüedad”.

Parafraseando la saga, Borges llega al episodio culminante y lo describe así:

Muerto Sigurd, Brynhild descubre que no puede sobrevivir. Se apuña, después de pedir a Gunnar una última merced: “Quiero yacer en la misma pira que Sigurd, y que de nuevo esté entre los dos la espada desnuda, como en aquellos días en que subimos juntos a un mismo lecho. Ahora, en verdad, seremos marido y mujer y la puerta no se cerrará detrás de él cuando yo lo siga.” *Op. cit.*, p. 186.)

Sigurd y Brynhild durmieron juntos tres noches y “en la tercera cambian anillos, pero Sigurd no toca a Brynhild e interpone en el lecho, entre los dos, la espada desnuda”. Borges comenta:

“Burton entiende que la espada, en tales circunstancias, representa el honor del héroe.” (*Ibid.*, pp. 185-6.)

La luz del sol abre suavemente el misterio del Boul. St. Georges. Es pasado el mediodía. Comenzamos a alejarnos. Me preocupa esta idea sobre una angustia de Borges jamás confe-

sada: La desecho. Me quedo con el suave poeta que alguna vez escribió sobre trenzas morenas en el atardecer de su barrio. Borges puso una espada desnuda entre él y muchas cosas y seres que lo conmovieron y le causaron incertidumbres. Lo esencial es que no sucumbió al miedo. Además, como dice Brynhild, “la puerta no se cerrará”. Las campanas de St. Germain tocan a dormir en su ventana de Ginebra. Una mano delicada cierra las persianas.

La moraleja la dice el mismo Borges:

Pasa con los resúmenes de la *Völsunga* lo que pasa con los resúmenes de *Macbeth*; la primera impresión que suelen dejar es la de un caos de crueldades. Olvidamos que el tema era familiar a los contemporáneos y que asombrarse de la muerte de Gunnar en el foso de las serpientes hubiera sido como asombrarse porque en un cuadro muere un hombre en la cruz... Alguien podrá descreer del muro de fuego y de la espina del sueño; nadie puede no creer en Brynhild, en su amor y en su soledad. Los hechos de la saga pueden ser falsos, los caracteres son reales. (*Ibid.* p. 188.)

A la vuelta de la esquina, rumbo a la capilla y a la entrada principal del cementerio, hay una lápida gris y reluciente: allí reside Alberto Ginastera (1916-1983).

Vuelvo a observar la piedra en la tumba de Borges. Desde lejos, me parece ver figuras que bailan. Me imagino gente de campo danzando un “gato” o un “pericón”. Al acercarme me doy cuenta de que son guerreros antiguos, de faldas cortas y sandalias, marchando.

Cuando Borges escogió las palabras de *La batalla de Maldon* para la piedra de su tumba pensaba en otra que describió así:

Una lápida del norte de Inglaterra representa, con torpe ejecución, un grupo de guerreros nortumbrios. Uno blande una espada rota; todos han arrojado sus escudos; su señor ha muerto en la derrota y ellos avanzan para hacerse matar, porque el honor les obliga a acompañarlo. (*Ibid.*, *op. cit.*, p. 49.)

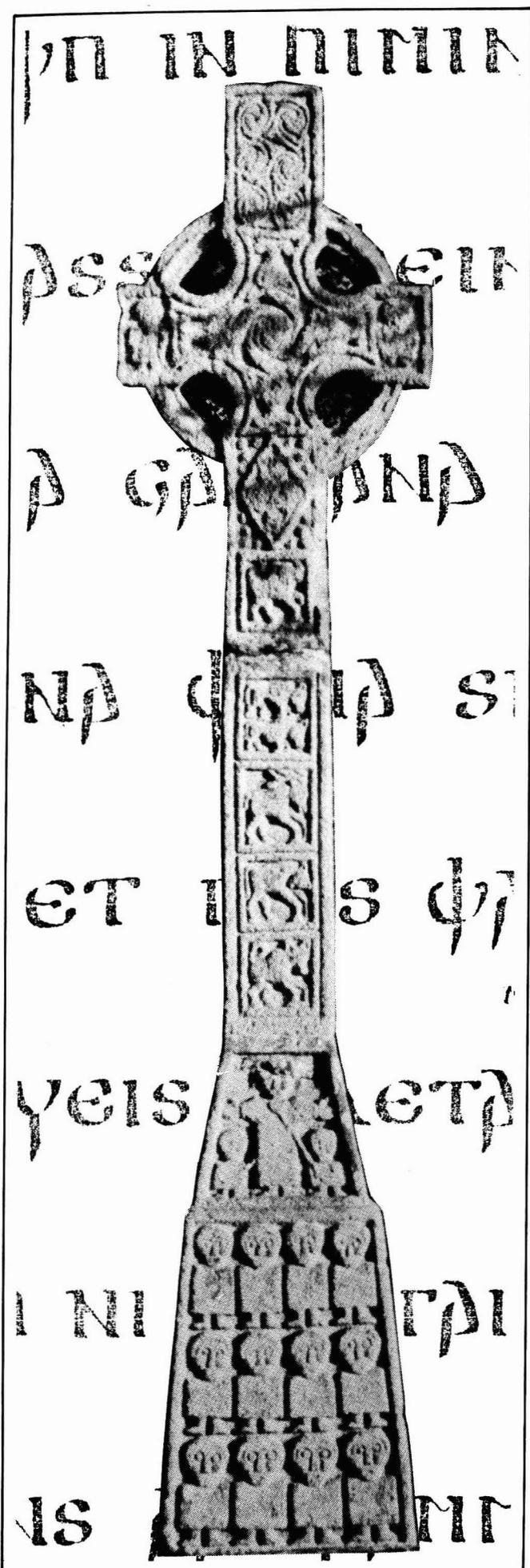
La tapia que da al Boul. St. Georges es baja, como de adobe en cementerio de pueblo. Por encima de ella descubro el rótulo de un negocio al otro lado de la calle: Lutherie-Guitarras. Y, a su lado, otro que llama la atención: Café de l'Espoir.

Borges no olvidó detalle.

Después, un almuerzo frugal en un café del vecindario. En una mesa un anciano hace durar eternamente su copa de vino. Me desanima. Es obvio que toma la copa en serio y que viene allegándose con cierta maña al barrio de Borges. Otros obreros hay que comen, beben y se van. Este café no puede ser de los pagos de Borges. Hubiera sido mejor el de l'Espoir.

La verdad es que la soledad de Ginebra —grande y activa—, no nos deprime ya. El lago, sus barcos para turistas, el Chorro poderoso y exacto como un reloj metafísico, el río apresurándose a su lado, las tiendas y tranvías no pueden molestar a Borges. Todo pasa a sus pies, y su ruido y su pasión no le alcanzan.

Con Borges en Ginebra uno está tranquilo. Un poco, quizá,



un poco triste. Pero, el ánimo de este caballero ciego, su rostro tan abierto, sus manos cruzadas sobre la cabeza del bastón, no ceden. Sigue sonriendo hacia el vacío, reconociendo luces que lo acompañaron siempre. Ahora se complace en hacer frases grandes como la soledad y sabias como su pudorosa ternura. Ensayo una vasta síntesis. Tiene tiempo de sobra. Y calma. Se ha detenido transitoriamente. Buenos Aires es un cuaderno donde cantan los versos de su madurez. Ginebra también es un cuaderno, pero de colegial ilusionado, enamorado. ¿Enamorado de qué? También hay tiempo de sobra para descifrarlo. Ginebra es así.

Frente al hotel Le Chandelier hay un *Pub* lleno de bulla y, junto a él, tiendas de silenciosas antigüedades. Por algún extraño fenómeno físico los ruidos del *Pub* y de los cafés vecinos se van derecho al cielo. La callejuela de Borges está siempre colmada de silencio, el zaguán de su casa limpio, fresco y vacío. Algo espera allí, alienta y resiste. La ventanita, con las persianas corridas, me es familiar.

¿Qué buscó Borges al morir en Ginebra? ¿Qué arquitectura de paseante ensimismado, qué lápida o libro o cielo, entrevistos a través de un oro viejo, sin brillo, pesado de tiempo? Algo dijo en "La Recoleta" para aclarar el misterio:

Hermosa es la serena decisión de las tumbas,
 su arquitectura sin rodeos
 y las plazuelas donde hay frescura de patio
 y el aislamiento y la individuación eternas;
 cada cual fue contemplador de su muerte
 única y personal como un recuerdo...
 Vehemente en las batallas y remansado en las losas
 sólo el vivir existe.
 Son aledaños suyos tiempo y espacio,
 son arrabales del alma
 son las herramientas y son las manos del alma
 y en desbaratándose ésta,
 juntamente caducan el espacio, el tiempo, el morir,
 como al cesar la luz
 se acalla el simulacro de los espejos
 que ya la tarde fue entristeciendo.
 Sombra sonora de los árboles,
 viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea,
 alma mía que se desparrama por corazones y calles,
 fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,
 milagro incomprensible, inaudito
 aunque su presunta repetición abarque con grave horror la
 existencia.

Habiendo recorrido la persiana y anticipado la revelación,
 Borges retrocede y deposita una clave engañosa:

Lo anterior: escuchado, leído, meditado
 lo realicé en la Recoleta,
 junto al propio lugar donde han de enterrarme.

Guardo mis notas en el bolsillo, saludo con afecto y vuelvo a leer al despedirme:

"and ne forthedon nā". ◇

JOSEFINA VICENS

Las dos caras de la Escritura

Cuando leí por primera vez *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens me pareció que, por lo menos en el orden temático, eran pocos –si no nulos– los hilos que los unían. Si el primero hacía de su materia el propio acto de escribir como imposibilidad, como terca obstinación estéril; el segundo se refería a esa relación entre padre e hijo que ha llegado a convertirse en uno de los principales paradigmas de la literatura universal. Cada uno en lo suyo, me parecieron libros geniales. Pero fuera de esa escritura morosa y constantemente reflexiva de Vicens, me resultaba imposible leer uno de esos libros a través del otro. Lo que los unía era un estilo, una cierta manera de tratar el tema, pero no el tema mismo. Las obsesiones de la autora –llegué a creer en esa época– eran obsesiones estilísticas que se manifestaban en un cierto manejo del lenguaje, en un cierto ritmo de la narración, pero que no comprometían en lo más mínimo al contenido: la problemática de cada novela era esencialmente diferente. Hoy, algunos años después de esa primera lectura, al releer de corrido *El libro vacío* y *Los años falsos*, descubro de pronto que los nexos estaban allí, que era yo el que no había sabido leerlos. O bien –tal vez justificándome un poco–: que cada nueva lectura que se hace de un mismo libro, será siempre una lectura distinta.

Trataré de dar cuenta de esos nexos, de esos hilos secretos que tejen la trama de una misma obsesión a lo largo de los veintitantos años que separan la escritura de *El libro vacío* de la de *Los años falsos*. Obsesión que tiene por centro a la escritura misma y que, si en un caso se trata de cifrar signos estériles sobre un papel hasta que el propio movimiento de la escritura termina dotando de sentido a esos signos, en el otro tampoco se deja de escribir, aunque ahora se trate de una escritura distinta: aquella que graba su estigma sobre un cuerpo hasta volverlo estéril.

Si hay una preocupación central en la obra de Josefina Vicens es aquella que se pregunta por los mecanismos a través de los cuales una cierta escritura se ejerce, ya sea sobre la superficie blanca de un papel o sobre la piel adolescente de un muchacho. En los dos casos, un universo de signos quedará cifrado allí, universo vasto y plural que, en la obra de Vicens, cumple al menos una doble función: si en un caso afirma un sentido, en el otro niega todo sentido posible.

Octavio Paz, en la carta que sirve de prefacio a *El libro vacío*, lo describe así: “la imposibilidad de escribir y la necesidad

de escribir, el saber que nada se dice aunque se diga todo y la conciencia de que sólo diciendo nada podemos vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida”. La paradoja que estas palabras encierran es la paradoja que recorre toda la obra de Vicens. Su textualidad se construye en la contradicción de sus signos: el mismo movimiento que la edifica, la precipita también en su disolución.

José García, el narrador de la primera novela, en un intento aparentemente inútil por escapar al vacío de su vida, decide ponerse a escribir. Secretamente sabe que la escritura es una forma de conciencia, que en su gramática está inscrita la posibilidad de un orden que dé coherencia a lo que antes era sólo caos y dispersión de la memoria, que el sentido de una vida –por pequeña e intrascendente que sea– sólo puede nacer en el interior de la sintaxis que la organiza. No tardará mucho en descubrir, sin embargo, que lo que va quedando escrito allí, en esos cuadernos que acogen noche a noche sus recuerdos, no es más que el reflejo fiel del vacío que habita en él y que de alguna forma lo impulsó a escribir. “Me obstino en escribir en éste (cuaderno) lo que después, si considero que puede interesar, pasará al número dos, ya cernido y definitivo. Pero la verdad es que el cuaderno número dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles.” En realidad, es una actividad inútil, precisamente por la tautología que encierra: se trata de decir de dos maneras distintas no un mismo contenido, sino el vacío que recorre al contenido de todo lo que escribe.

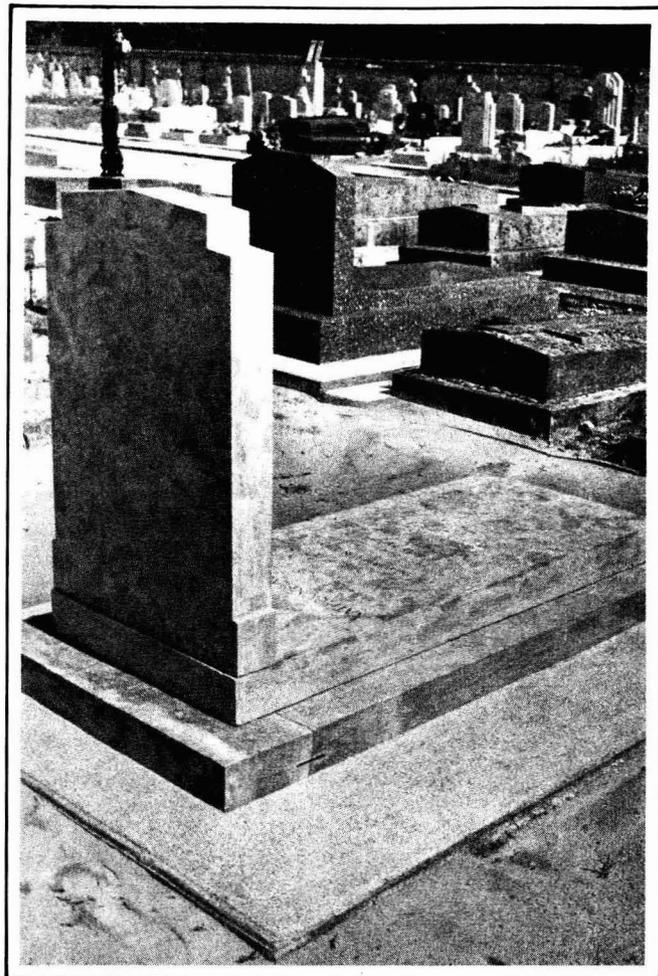
Algo similar ocurre con Luis Alfonso Fernández, el narrador de *Los años falsos*. Sentado a los pies de la tumba de su padre y en un diálogo incesante con él, evoca esa imagen amada y odiada a la vez. No ha hecho más que buscarse infructuosamente en todo lo que le rodea. Si ahora evoca esa imagen es porque secretamente anhela reconocerse en ella, descubrir su propio rostro en el rostro evocado. No sabe que esa será también, como la de José García, una búsqueda inútil, precisamente porque la imagen del padre no deja resquicios. Se impone sobre el cuerpo del muchacho hasta suprimir de él todo lo que es suyo, su diferencia; se posesiona de la vida del hijo hasta convertirlo en una mala copia de sí mismo. Es también un gesto tautológico: ser tú para ser yo es pronunciar tu nombre al decir el mío; es, sobre todo, una forma de dejar de ser lo que soy para que tú existas a través de mí. Signifi-

cante de un significante, no hago más que repetir, como el eco, el dictado de tu voz.

Y es que de la escritura nace esa inevitable conciencia de desdoblamiento que me prefigura como otro y que me condena a buscarme –al buscarlo a él– en todo lo que escribo: “Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido –escribe José García en uno de sus cuadernos. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose”. Esa incesante duplicidad que habita en el interior de su conciencia, ese ser él al mismo tiempo que es otro, nace –lo decíamos hace un momento– del propio acto de escribir, de esa operación *contra natura* que no tarda en cobrar su venganza y lo hace justamente allí, en la naturaleza misma del sujeto. Y es que, al escribir, me separo de eso que soy. El yo que habla en el texto, y que habla justamente de mí, no se identifica a cabalidad conmigo. Siempre queda como un resquicio entre los dos por el que se cuele lo otro, lo posible, eso que quise ser y que la vida me negó, ese secreto anhelo de que la vida fuera distinta. Estaré entonces ahí, en el texto, pero transfigurado, convertido en esa imagen textual que mezcla deseo y realidad y que, precisamente por eso, me confunde. Es la historia del aprendiz de brujo: la escritura pone en juego esa multiplicidad de fantasmas que nos constituyen y que, poco a poco, mediante el trato continuado con ellos, terminarán desrealizándonos. O realizándonos en otra parte: en ese territorio imaginario que es el texto y en el que creemos encontrarnos mediante el gesto mismo que nos pierde.

Los años falsos da cuenta también de esa metamorfosis del sujeto del texto, aunque remitiéndonos a otra escritura, mucho más sutil, más inapresable, menos literal o explícita, pero que cumple también, a cabalidad, con los objetos de toda escritura: trazar sobre una superficie virgen, inmaculada, inédita, un cúmulo de signos, entrelazados por una gramática y una sintaxis, que nos permitirán leer allí un sentido antes inexistente. Los mecanismos que rigen a esa escritura son los mismos a los que acabamos de referirnos: el deseo que en su desenvolvimiento prefigura la imagen de lo posible, el fantasma en el que me reconozco transfigurado; en definitiva, lo imaginario como el ámbito que me permite ser yo al ser el otro, en el que recupero mi imagen al recuperar, a través de mí, la imagen que me obsede. Aunque en el caso de esta novela, la escritura opera mediante la inversión del sentido, pues la imagen que me obsede, más que permitirme recuperar mi imagen, terminará suprimiéndola por completo.

Luis Alfonso no ha hecho otra cosa que buscar su imagen en la imagen del padre. Era la figura ausente y por lo tanto anhelada. Desde niño, su deseo estaba puesto en él, en un intento inútil por convertir en presencia tangible –cálida, epidérmica– lo que sólo era ausencia, palabras entredichas, promesas siempre diferidas: “Si piensas en mí todo el tiempo –le dice el padre– tal vez regrese más temprano”. Y esas simples palabras, dichas así, un poco al azar, sin consistencia ni respaldo alguno, son el comienzo de esa escritura sórdida, aviesa, sinuosa, que poco a poco va ocupando la subjetividad del muchacho hasta terminar posesionándose de ella. Pues el muchacho no hace otra cosa que pensar en él, fragua el incipiente

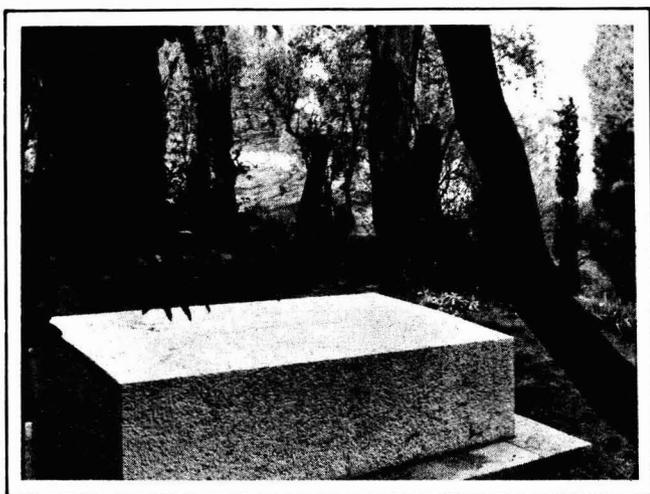


ámbito de su imaginario con el deseo de colmar el vacío que deja su ausencia, con el anhelo insubsanable de esa figura obsesiva, aunque evanescente. Así, incauto, indefenso, desarmado, se entrega a esa voz paterna que, desde ahora, habrá de trazar los perfiles del chico a su imagen y semejanza. Y es que la infancia del hijo es siempre un territorio en el que el padre se mira como en un espejo; un campo de expectativas siempre virtuales en el que todavía es posible corregir, restañar, enmendar ciertos rasgos, mediante ese gesto desesperado que consiste en compensar allí todo lo que en él quedó frustrado, en resarcirse, en esa nueva vida, del error de esa vida irreparable que es la suya. “¡Pues no señor, no vas a ser médico!... –le dice el padre. Tú vas a pisar fuerte y a llegar muy alto.” Justamente ese paso que él no supo dar.

Pero no es sólo el discurso del padre el que deja su marca en ese cuerpo incipiente aún. Esa voz tiene también sus sucedáneos, que están allí, en el ámbito familiar, para consolidarla, para apuntalarla, para darle una continuidad y sus consistencias necesarias. Es ahora la madre la que –sutil, sibilina– le habla al oído: “Me habló también, en un tono de confianza que me turbaba, de lo que habías sido para ella, de lo feliz que fue su matrimonio, de la falta que le hacías y de que su vida había terminado el día de tu muerte... Ninguno de los dos aceptaba tu muerte; yo me había transformado en ti para que siguieras viviendo; mi madre lo sabía, lo disfrutaba, y fomentaba esa transformación que le permitía contemplarte, servirte, cuidarte, obedecerte”. Así, la red de discursos familiares

recorren al muchacho; más que recorrerlo, lo acorralan, trazan un círculo de signos ambientales a su alrededor del que no puede escapar, un círculo que cada vez se estrecha más en torno a él hasta ceñirlo por completo, hasta confundirse con su piel, hasta dejar en ella —como un tatuaje indeleble— el Nombre del Padre inscrito con fuego en su cuerpo.

El muchacho, entonces, ya no tendrá voz. Es la voz del padre la que habla en él, la que le impone un deseo, la que le traza un destino. Y el muchacho no tiene más remedio que acatar lo que viene de esa voz, porque es la voz que ha amado siempre y de la que siempre ha carecido. Su manera de acceder a ella es entregándose a ella, aboliéndose a sí mismo como sujeto y dejando que la voz lo penetre hasta hacer de él el



mudo reflejo de su dictado. Es por eso que ahora, a los pies de la tumba de su padre, se siente enterrado junto a él: “Todos hemos venido a verme”, piensa contemplando la lápida. O bien: “Hace unos días vine a vernos, solo”.

A través de ese juego pronominal que reúne en una sola figura textual al sujeto y al objeto de la enunciación, Josefina Vicens no sólo profundiza la confusión de roles entre el padre y el hijo, sino que, ante la lacerante presencia de la muerte, los torna indistinguibles. Y es que, con la muerte del padre, el hijo también debía morir. Así lo quisieron todos: la familia, los amigos. Y se empeñaron en hacer de él una especie de sustituto de lo que habían perdido. Es por eso que ahora usa arreglado —“sólo tuvieron que meterle un poco en la espalda”— el traje negro del padre: “También esto quisiera explicártelo. No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti. A cada momento pasaba la mano por la tela de la manga, acercaba la nariz a la solapa, buscando en el tejido tu olor rezagado, metía las manos en todas las bolsas, cuidadosamente, acomodándolas en el mismo sitio en que tus manos estuvieron. ¿Te acuerdas que siempre me decías que no caminara jorobado? Tu traje negro me obligó a caminar erguido, arrogante como tú”. La anhelada metamorfosis se ha cumplido al fin: su cuerpo ya no es su cuerpo. El hijo tuvo que morir para que el padre sobreviviera, y para que sobreviviera precisamente en él, en su cuerpo. Ahora ya nadie lo ve cuando pasa delante de los otros. Sólo ven lo que quieren ver en él, lo que cada uno de ellos, a fin de cuentas, ha hecho de él: “Es exacto a su padre en todo, hasta

en las manías”, dicen los amigos de la familia. Y su propia madre exclama: “¡Dios mío, si parece que lo estoy viendo!”

Así, Luis Alfonso, el hijo de Poncho Fernández, ha pasado a ocupar el lugar de su padre en todos los renglones de la vida: es el amigo de los amigos de su padre, ocupa el puesto que ocupaba su padre en la campaña del diputado, se le ha reservado la silla en la que se sentaba su padre en la mesa de la cantina; es al mismo tiempo el hijo y el marido de su madre, el hermano y el padre de sus hermanas, el amante de la amante de su padre. De ahí la fuerza del título de esta novela, pues en realidad se trata de los años falsos, los años de otro, una vida prestada que tuvo que asumirse como propia, un deseo que fue siempre el deseo del padre y en cuyos oscuros laberintos el hijo quedó extraviado: sin cuerpo, sin voz, sin destino, repitiendo como un títere, como un pálido simulacro, como un Gólem, los grotescos gestos de otro.

Escritura tanática, la de *Los años falsos*, porque no ha hecho otra cosa que trazar, paso a paso, minuciosamente, ese lento proceso de investimento en el que la virginal superficie de un cuerpo adolescente quedó recubierta por signos ajenos y decrépitos. Es la misma operación de investimento que consiste en llenar de palabras un cuaderno vacío, sólo que aquí, en lugar de palabras, se trata de comportamientos, actitudes, deseos, emociones. En los dos casos, sin embargo, la escritura ha grabado un sentido allí donde ha podido ejercerse y donde, antes de ella, no había nada. En el caso de *El libro vacío*, poco a poco la vida gris e insignificante del narrador va venciendo la tenaz resistencia de las palabras hasta que por fin logra doblegarlas, obligándolas a hablar justamente de aquello que, empecinadas, se negaban a hablar: “¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo?”, piensa José García. Y, sin embargo, esa vida ha ido quedando allí, en el cuaderno, para revelarle —desde su pequeñez, desde su intrascendencia— el sentido de cada uno de sus actos, de su insulsa cotidianidad, de su memoria atormentada. Si de algo le ha servido a José García ese acto inútil de escribir es por el hecho de haberle otorgado la posibilidad de conocerse, de explicarse, de tornarse inteligible ante sí mismo, de alcanzar esa conciencia de sí y del mundo que lo rodea que sólo la escritura podía darle: “Está vacío —anota José García en una de las últimas páginas de su cuaderno—, lo sé muy bien, no dice nada. Pero yo sé, yo únicamente, que ese vacío está lleno de mí mismo”.

Algo muy distinto ocurre con Luis Alfonso en *Los años falsos*. En su caso, la escritura ha actuado de manera inversa: más que otorgarle un sentido a ese cuerpo incipiente que estrenaba sus pasos en la vida, actúa en él para hurtarle todo sentido posible. Es que nunca fue su propia escritura. Se trataba, más bien, de la escritura de otro, una escritura que se le impuso desde fuera, grabando en su cuerpo un sentido que nunca sería el suyo y en el que no podría reconocerse.

Dos escrituras, entonces, que apuntan en direcciones opuestas, pero que a su vez evidencian, cada una a su manera, lo que ha sido sin duda la preocupación central de la obra narrativa de Josefina Vicens: poner en escena los secretos mecanismos que rigen a toda escritura, lo mismo da que se ejerza sobre la tersa piel de un adolescente o sobre la superficie blanca de un papel. ◇

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

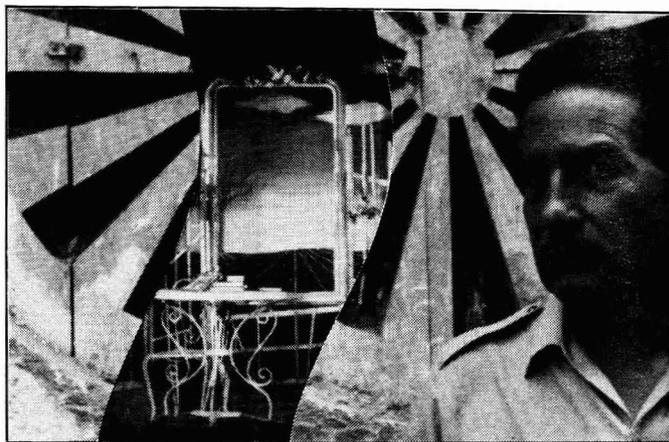
programa dependía de Difusión cultural de la UNAM, en ese momento dirigido por Jaime García Terrés, poeta.

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", ¡imágínense, 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.

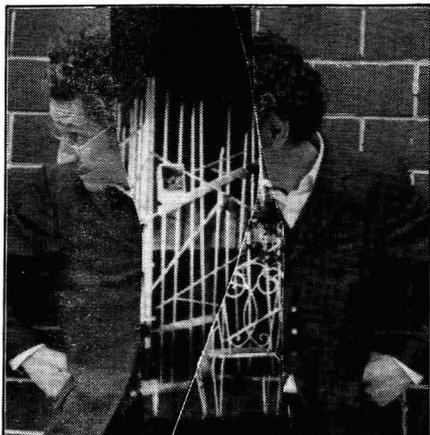
La joven generación de artistas plásticos siguió los pasos del pintor oaxaqueño afirmando su propia estética. En ese momento se dan a conocer Juan Soriano, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Manuel Felguérez y tantos otros. Con ellos se había consolidado la nueva generación de la pintura moderna mexicana.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

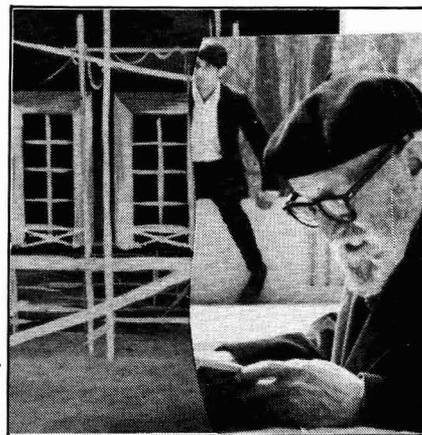
Juan José Arreola



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-

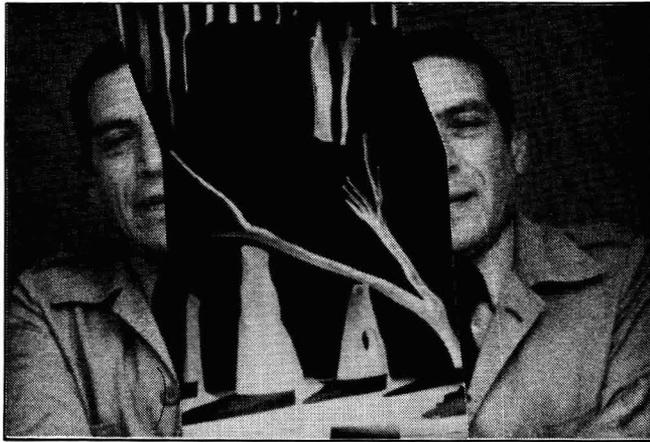
y para las obras contemporáneas se inspiró en Stravinski. El segundo programa no tuvo el éxito artístico esperado aunque continuó despertando el interés del público, y el nuevo teatro en el que se estrenó este programa, el Teatro Moderno, se vio invadido por la curiosidad de ver la nueva realización.

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 bizzarrias 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. ◇

Asalto a un espacio Vacío

Maestro Mendoza, ¿podría decirnos en qué consistió, de una manera general, el movimiento Poesía en voz alta?

Creo que a fin de cuentas consistió en una manera de hacer teatro un poco distinta a la que se venía haciendo en México. De hecho era una utilización del espacio en forma diferente. En México se hacía un teatro de forma realista, era el teatro aceptado, y el que no era realista no era muy imaginativo. Nosotros salimos fuera del realismo, y salimos con una enorme imaginación, con una serie de proposiciones que a lo mejor no se consideraban del todo lícitas, utilizando recursos de otro tipo de espectáculos: el *music hall*, el circo, el ballet, que no se usaban generalmente para el teatro. No era teatro en la forma tradicional; por eso ni siquiera lo llamamos teatro; se llamaba *Poesía en voz alta* porque pensábamos que era algo que no tenía realmente que ver con el teatro.

Ahora ya no nos lo parece; cuando vemos un espectáculo de este tipo en nuestros escenarios nos parece teatro y ya, teatro de un tipo determinado, pero en el momento en que empezaba *Poesía en voz alta* era otra cosa. Era valerse de textos no del todo teatrales o que eran una clase de teatro que ni siquiera se consideraba tal, como por ejemplo el *Teatro breve* de García Lorca, que no debió haberlo escrito con la pretensión de que se representara, porque era más bien un trozo literario, no se le veían posibilidades de puesta en escena. Y sin embargo nuestro primer programa incluía el *Teatro breve*.

Acaba usted de enunciar una serie de premisas que tenía el grupo. Más que un grupo fue un movimiento ¿verdad?

Sí fue un movimiento, porque luego continuó de alguna manera, y la gente comenzó a llamar *Poesía en voz alta* incluso a lo que se hacía fuera del grupo. Fue un movimiento, aunque empezó siendo un grupo.

¿Cuáles eran las directrices, había una idea un tanto preconcebida o se juntaron espontáneamente? Hay escritores que intervienen, poetas, pintores...

Y músicos, compositores. La idea no era al principio lo que finalmente resultó. Se debía a Juan José Arreola, en realidad, quien le propuso a Jaime García Terrés, que era entonces director de Difusión cultural, hacer de la recitación, de la declamación un espectáculo. Se pensaba llamar a actores que dijeran poemas y que pintores pusieran escenografía y vestuario para que fuera espectacular. Ésta es la primera idea de *Poesía en voz alta*. Sin embargo se vio que para que fuera un espectáculo había que tener un director de escena. Yo no era director, había dirigido una obrera de teatro, pero realmente me consideraba dramaturgo.

¿Y Octavio Paz qué papel jugaba en este grupo, era un asesor literario? Escribió *La hija de Rappaccini* para el grupo...

Especialmente, sí. Bueno, lo que pasa es que Octavio fue un factor muy decisivo para el cambio que finalmente se operó en el derrotero a seguir, porque de

pronto dijo que eso de los recitadores estaba ya pasado de moda, y entonces yo aplaudí. Yo odiaba a los recitadores. Entonces todo tomó otro cauce.

¿Podríamos decir que es un movimiento que rompe con la manera anterior de hacer teatro, que es una propuesta vanguardista?

Sí, aunque la verdad no teníamos muy claro qué iba a suceder, qué podía pasar con esto. Era hacer teatro experimental, no por primera vez en México pero sí de esa manera tan exitosa, porque ya se habían hecho intentos de renovación teatral antes, pero se quedaban en intentos tímidos. Nosotros nos lanzamos a fondo.

Son los años cincuenta, el 56. ¿Hay una influencia también de los movimientos teatrales y artísticos de principios de siglo, digamos de las vanguardias, de los ismos, para poder ubicar este movimiento, o era algo inédito?

La verdad es que yo, cuando menos, ignoraba todos esos movimientos. Después me di cuenta de la relación muy estrecha que había con el Bauhaus, pero entonces yo no sabía nada del Bauhaus, me enteré mucho después. Pero tenía que ver, me haya yo enterado o no. No era el Bauhaus, desde luego. Y supongo que tendría que ver con todos los ismos de principios de siglo, pero mi ignorancia al respecto era total. En cambio una influencia muy reconocida era la comedia musical, que en México todavía no funcionaba como funcionó después, y la zarzuela, así como la compañía de Jean Louis Barrault.

He visto algunas fotografías de esto, recuerdo varias sobre un montaje del Arcipreste de Hita, El libro de buen amor, y había en ellas una utilización del cuerpo, del espacio vacío, no sé de qué manera utilizaban el texto. Poesía en voz alta sugiere que no se trata de una obra dramática, que se tomaba como punto de partida un poema para realizar un espectáculo con todos los elementos de que hablaba. ¿Cómo era?

La idea primordial era hacer teatro poético, es decir un tipo de teatro que no se hacía, y tanto el teatro de García Lorca como los fragmentos de teatro español arcaico eran teatro poético. Y yo fui quien me empuñé en hacer de la poesía lírica el tema del espectáculo, la base del espectáculo que fue lo del *Libro de buen amor*. Y funcionó mucho el tomar la poesía lírica como base de un espectáculo.

¿Podríamos decir que en ese momento nace y se desarrolla la puesta en escena en México, que empieza a caminar una codificación de la puesta en escena?

Todavía no, eso ocurre mucho más tarde. En ese momento estábamos totalmente apegados al texto. Claro que se nos acusaba de irrespetuosos, pero a fin de cuentas no intentábamos serlo, amábamos el texto, amábamos esas palabras, pero las rodeábamos de un montón de distracciones que para nosotros en ese momento no eran distracciones sino ilustraciones, era nuestra forma de ilustrar el texto. Una forma distinta de ilustrarlo, pero de todas maneras estábamos apegadísimos al texto. Eso de jugar con el texto y que se volviera otra cosa y funcionara distinto fue un momento muy posterior.

¿En qué momento deja el movimiento de existir como grupo? Hay una serie de puestas en escena en el Teatro El caballito...

Ahí hicimos el primero y el segundo programas, y después nos fuimos al Teatro Moderno, donde se hicieron el tercero y el cuarto. Después yo me retiré, me fui con una beca Rockefeller a



La cena del rey Baltasar

Estados Unidos y se quedó con el grupo José Luis Ibáñez, quien hizo *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot, es decir que de alguna manera ya fue más hacia el teatro-teatro, y *Las criadas* de Genet, en distintos lugares; *Las criadas* se estrenó en el Virginia Fábregas y *Asesinato en la catedral* en espacios al aire libre. Después de *Las criadas* todavía se hizo un séptimo programa, que fue la *Electra* de Sófocles, dirigida por Diego de Meza, y un último programa con *La moza del cántaro*, que volvió a dirigir Ibáñez, en la Casa del Lago. Es lo único que se hizo en la Casa del Lago, porque lo que vino después fue otro movimiento.

¿Pero tenía que ver con el movimiento inicial? Supongo que hubo una evolución y que había una manera, un estilo, una cierta mística de hacer teatro que este grupo originó.

Sí, de hecho este grupo se quedó, lo que pasó fue que los intelectuales que estaban en *Poesía en voz alta* ya no figuraron después; sólo nos quedamos los teatreros, haciendo cosas en la Casa del

Lago. Ya ni los pintores. De los pintores debo decir que Leonora Carrington hizo una escenografía, la de *La hija de Rappaccini*, y ya no hizo más, eso fue todo, y Héctor Xavier, que hizo la escenografía y el vestuario de una parte del espectáculo que era como cantos del Renacimiento. Todo lo demás lo hizo Juan Soriano, y después de *La moza del cántaro* no volvió a hacer nada para teatro, por lo menos en México.

¿Qué rol jugaba usted en el grupo, era el director de escena en principio?

Yo trabajaba en Difusión cultural organizando el teatro estudiantil. Éramos muy pocos en Difusión cultural entonces, no era el monstruo que es hoy. Éramos cinco: Carlos Solórzano y yo en teatro, Emmanuel Carballo en literatura y así. Y claro, a mí me correspondía dirigir porque yo era la gente de teatro, nada más por eso.

¿A partir de su experiencia en Yale y con Strasberg hay una preocupación por

la enseñanza, por el actor más específicamente que por el espectáculo, o ya existía esa preocupación?

No existía en realidad. Claro, al ser yo director, se me da la beca como director, no como dramaturgo. Entonces me siento ya comprometido con la dirección. Al regreso vengo a dirigir. Claro que también a escribir, porque eso nunca se me quita del todo, pero me siento sobre todo director. No se me había ocurrido pensar en ser maestro, pero un grupo de muchachos de la escuela de Bellas Artes se acercó a mí. Yo estaba dirigiendo una obra de Luisa Josefina Hernández, que fue lo primero que dirigí cuando regresé de Estados Unidos, y me pidieron que les diera clases o les dirigiera algo. Consiguieron la Sala Villaurrutia para hacer un cursillo, y Roberto Guillomain, que entonces dirigía la escuela de Bellas Artes, al ver que los muchachos andaban entusiasmados, me hizo una invitación del todo irresponsable, porque yo jamás había pensado en ser maestro.

A partir de allí nunca deja de dar cursos, incluso forma escuelas.

Sí, finalmente me apasionó esto de dar clases, y llegó a ser una actividad importantísima para mí. Estuve muchos años en Bellas Artes; después en la Universidad, y luego daba clases tanto en la Universidad, en la facultad de Filosofía y Letras, como en Bellas Artes. Bueno, finalmente me fui de Bellas Artes y al poco tiempo hice del Centro Universitario de Teatro una escuela.

Un proyecto diferente. Pero eso es más adelante. Quisiera abordar los años sesenta. En los sesenta ¿cambia de alguna manera el punto de vista después de la influencia del Actor's Studio respecto a cómo montar los espectáculos? En estos años vemos ya textos más definidos: está Don Gil de las calzas verdes, de Tirso, hay dos obras de Brecht: Terror y miserias del III Reich y El alma buena de She-Chuan; también está Woyzeck y un texto de Mariveaux. ¿La puesta en escena había obtenido en este momento su autonomía del texto dramático?

PRIMER PROGRAMA

Égloga IV, de Juan de la Encina; *Farsa de la casta Susaña*, de Diego Sánchez de Badajoz, y cuatro obras cortas de Federico García Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante*; *El paseo de Buster Keaton*; *Quimera*, y *El niño y el gato*. Reparto: Rosenda Monteros, Carlos Fernández, Nancy Cárdenas, Tara Parra, Antonio Alatorre, Margit Frenk, Juan José Gurrola, Juan José Arreola, Enrique Stopen. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Escenografía: Juan Soriano. Vestuario: Héctor Xavier. Director Literario: Juan José Arreola. Dirección: Héctor Mendoza. Asistente: José Luis Ibáñez. Producción: Teatro universitario. Estrenó en 1956 en el teatro El caballito.

Lo que pasa es que lo que hacíamos en *Poesía en voz alta* no tenía un texto solo sino varios. Era como pedacitos de mil cosas, era un poco...

Un collage.

No, no un collage, en un collage sí se hace una obra sola de muchos pedacitos, y estos eran pedacitos con su independencia. Era un espectáculo múltiple. Pero en cuanto tomó el grupo José Luis Ibáñez eso cambió, porque empezaron a hacer obras unitarias. Hacer *Asesinato*

en la catedral ya era montar una obra. Y cuando yo llegué me encontré con ese cambio; la vieja forma ya había muerto. Yo regresé dos años después y me encontré con que, primero, no podía llegar a decirle a José Luis: "bueno, quédate que ya estoy aquí", él era el director y yo tenía que buscar trabajo por otro lado. Entonces me habló Salvador Novo y me dijo "Chato, ¿quieres dirigir una obra que yo no puedo hacer y que tengo a la gente medio en suspenso?" Y yo encantado. Era la obra de Luisa Josefina Hernández, y ya de ahí seguí dirigiendo obras completas.

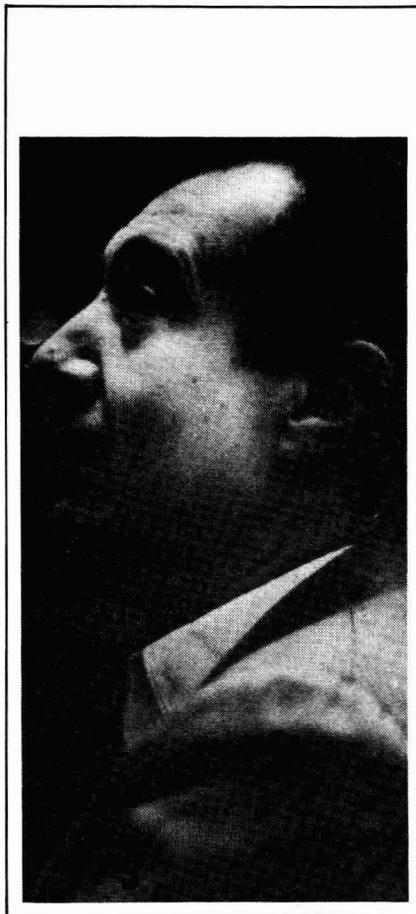
¿Pero fueron aprendiendo en este lapso, fueron estructurando los espectáculos?

Era otra cosa; la verdad es que era otra cosa. Lo que pasa es que yo sí había aprendido un poco en Estados Unidos, y entonces ya sabía cómo hacer, porque lo de *Poesía en voz alta* era como cuando uno dirige *sketch*, esas cosas chiquitas como de cabaret realmente no cuestan trabajo, no hay que estructurar, no hay que pensar en un todo. Pero ya una obra completa es otra cosa, sí te presenta problemas.

Ahora, al elegir estos textos, ya en los sesenta, ¿se podría decir que hay una preocupación social, en el caso de Brecht, una preocupación política?

Sí, sí empieza en mí una preocupación política. No dura mucho.

¿Hay una amistad con Ángel Rama, que era un hombre comprometido con las ideas de izquierda, o es posterior?



Héctor Mendoza

Es posterior.

¿Entonces había una preocupación por denunciar la problemática social del mundo, por divulgar las ideas?

Sí, yo, de alguna manera empujado, no lo hacía espontáneamente, debo decirlo, sino que formé un grupo de teatro y dentro de él había una gran cantidad de gente de izquierda muy comprometida, y eso hizo que yo dijera: “¿por qué no? De acuerdo, vamos a hacer teatro de izquierda, me interesa, quiero saber qué es”. Y me metí de lleno, pero por poco tiempo, porque realmente con esa gente de izquierda no me llevé bien; no siguieron en el grupo, y yo seguí adelante con el grupo muchos años, que fueron los años de la Casa del Lago.

¿Hubo una influencia de la gente que lo rodeaba, de algún teórico del teatro, por ejemplo de la teoría brechtiana?

Empezamos a interesarnos muchísimo por Brecht. Yo ya me había metido con Brecht, me interesaba desde antes de irme a Estados Unidos, porque ya en esos momentos estaba de moda. Pero lo que sí fue muy importante es que vi Brecht en Estados Unidos, *La ópera de tres centavos*, con Lotte Lenia, *Los siete pecados capitales*, y alguna otra cosa, y me entusiasma su forma de hacer teatro. Entonces fue como juntar ambas cosas.

Hay un espectáculo que se menciona todavía como una de las grandes audacias, uno de los grandes logros de la puesta en escena, *Don Gil en el frontón cerrado*. ¿Hay una necesidad de espacios nuevos o por qué este experimento?

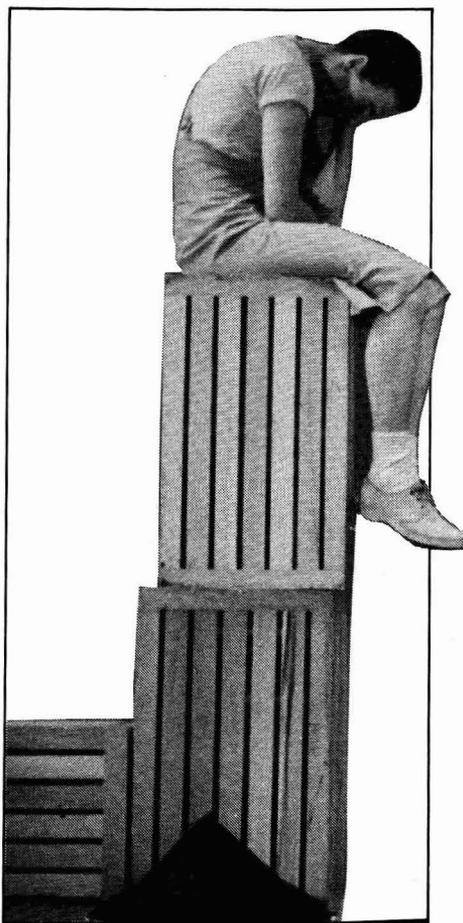
Lo que pasó allí fue que García Terrés, que todavía era director de Difusión cultural, tenía interés en hacer de ese lugar un espacio teatral; quería que lo viera, que viera sus posibilidades, a ver qué se podía hacer con él. Y me encantó, me gustó muchísimo. Y entonces fue como retomar todas aquellas cosas de *Poesía en voz alta*, toda aquella estética y hacerla en un todo más coherente, más sustancial.

¿Había una necesidad de experimentar con los espacios? En el bosque de Chapultepec realizó *Tolerancia del Universo*, donde se vuelve a plantear la idea de *Poesía en voz alta*, también con *poesía española*.

Sí, pero ya de otra manera. En realidad allí recurrí a una situación dramática; ya no era simplemente la poesía por sí misma, sino que había una idea dramática. Utilizando estos textos crear toda una atmósfera dramática. Eso realmente inicia lo que me preguntabas acerca de la dramaturgia, de empezar a hacer un teatro sin estar totalmente ligados a un texto, sino de alguna manera inventándolo, modificándolo, interviniendo como autor.

Este asunto –problema podríamos decir– se viene planteando en los últimos años como una contradicción entre lo que es el director y el autor. Usted en esa época reescribía, adaptaba reestructuraba las obras.

Exacto.



¿Cómo se realizaba esto?

Todo comenzó con mi fracaso al dirigir *El relojero de Córdoba*, de Emilio Carballido. ¡Me dio tanta lata Carballido! Pero tanta lata que yo dije: “No quiero saber más de un autor que esté interviniendo en la puesta en escena, porque llega un momento en el que ya no sé qué es lo que él quiere ni qué es lo que yo quiero, y entonces me va a salir una porquería tan grande como *El relojero de Córdoba*”. En donde ni Carballido estuvo contento, ni yo estuve contento ni nadie, porque había una falta de unidad en el sentido de la obra terrible, porque dejé que se metiera muchísimo Carballido. A partir de eso dije: “tengo que hacer que la obra sea mía, es la única manera de crear un espectáculo”.

¿Y con respecto al espacio? En todos los espectáculos que he visto la escenografía casi no interviene. Los pocos espacios en que existe una escenografía no tienen volúmenes, es un espacio vacío, el cual llena de pronto con un actor. ¿Hay algo de Brook en esto?

Es anterior a Brook.

Háblenos de esta propuesta, porque de pronto hay descubrimientos en Europa y resulta que en México ya se han realizado con anterioridad. ¿Por qué el espacio vacío?

Eso comenzó en *Poesía en voz alta*. En el primer programa Juan Soriano empezó a ver que el tipo de movimiento que yo estaba sugiriendo no aceptaba ningún límite escenográfico. Y le pareció muy bien. Por lo tanto puso nada más elementos escenográficos, más que una escenografía propiamente dicha. Y me malacostumbró, porque ya para *La hija de Rappaccini* me di una peleada terrible con Leonora Carrington, porque me llenó el espacio con sus cositas tan bonitas que ella hace y a mí me estorbaban. El día del ensayo general me enloquecí y empecé a tirar obras de arte a la basura, con gran indignación de Leonora, y dije: “Sólo así se estrena la obra, no quiero estorbos.” Después de eso me dijo Soriano: “Nada de eso, espacio vacío es lo que tú necesitas. Tú te mueves perfectamente en los escenarios en que

no hay nada". Entonces lo único que hacía era ponerme cámaras muy bonitas: una pana color sol para el Arcipreste y una cámara de quién sabe qué tela carísima para las obras de Elena Garro. Y así. De alguna manera me acostumbré a funcionar sin escenografía, en todo caso con elementos, con trastos móviles que no me estorbaran, que el actor pudiera agarrar y llevárselos de un lado a otro.

¿Entonces más que el volumen intervenían el color y el movimiento?

Sobre todo el movimiento del actor. Era el movimiento del actor lo que hacía que me estorbara la escenografía.

Un poco después de estas experiencias creo que hay una influencia de Grotowski, a partir de la presencia de Grotowski en México, y quizá de Artaud.

Bueno, Artaud influye en Grotowski y Grotowski influye en mí.

¿Hay un cambio en sus ideas, una especie de preocupación mística, metafísica quizá?

Sí. Todo parte de este misterio. Yo sin saberlo, sin haber leído *Hacia un teatro pobre*, y aun después de leerlo porque no lo explica, no entiendo qué hacen los actores. Y me lanzo a la experimentación. ¿Qué es lo que sucede con los actores? Supongo entonces que lo que hace el actor es ponerse en un estado mental distinto al permitido por Stanislavski, y que Stanislavski de alguna manera teme: el trance, y que Grotowski en cambio buscaba. Entonces esto es lo que constituye mi búsqueda, pero es sólo una deducción de lo que podía estar haciendo Grotowski.

Y aquí hay un cambio en la enseñanza del actor, en su entrenamiento.

Quiero aplicar todo lo que voy descubriendo en el laboratorio, y me doy cuenta de que funciona en la enseñanza del actor. Y lo voy instituyendo, hasta que finalmente me aburro y lo dejo.

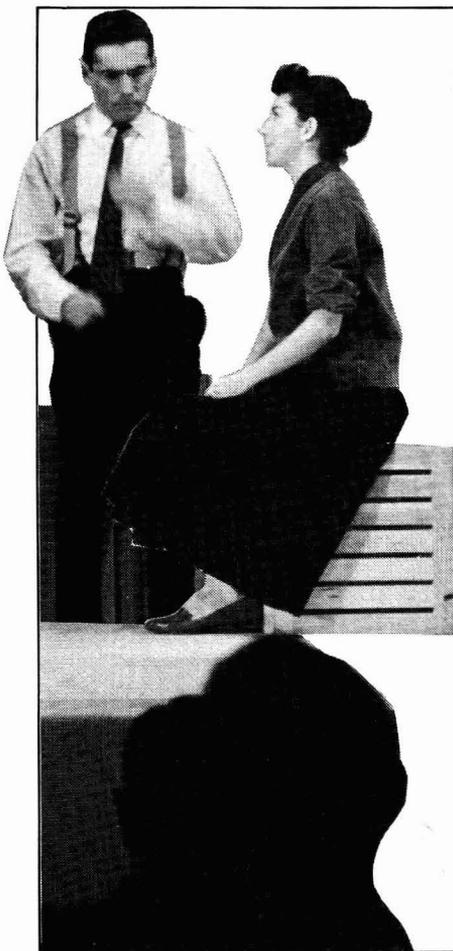
Producto de esta experimentación hay varios espectáculos, La danza del urogallo y Amigo amante y leal.

Los que hacemos teatro somos como los que venden bonos para salvar a la ballena blanca

Bueno, siguiendo una ortodoxia de aquello que me había propuesto, sólo *El urogallo*. Después eran combinaciones, no era nada tan puro.

¿Cómo reaccionó el público? Porque había éxito y a la vez una actitud extraña, como que el espectador no entendía.

Sí, es que shoqueaban, les desagradaban. De alguna manera sentí eso en *El urogallo* y por eso no seguí aplicando



aquello directamente. El que después lo siguió aplicando fue Luis de Tavira, yo ya no; lo usaba de una forma distinta.

Luego vienen los setenta. Usted toma el Centro Universitario de Teatro y hace un proyecto diferente. ¿En qué consistía?

Estando en Bellas Artes y en la Facultad de Filosofía, yo veía muchas fallas en la educación del actor que quise subsanar creando un centro de educación actuarial. Porque en las otras escuelas yo era el maestro de actuación y no podía intervenir en la organización de la escuela, en la elección de las materias, en la formación completa del actor. Entonces, con el CUT, podía decir: "yo como maestro necesito este tipo de clase, voy a hacer un programa que sirva".

Como jefe de teatro en la Universidad usted vuelve a llamar al teatro universitario a la gente que estaba alejada: Gurrrola, Margules, y da oportunidad a nuevos directores como Julio Castillo, Germán Castillo y Luis de Tavira, discípulos suyos. ¿Esta reorganización del teatro tenía una directriz?

Simplemente era llamar a la gente en cuyo talento yo creía, incluso a aquéllos en cuyo talento no creía del todo pero que sentía que tenían que tener una oportunidad. Primordialmente era querer llamar al teatro universitario a los formados en la Universidad.

Creo que también había una cierta dirección artística. No sé si usted participaba en la elección de los textos, pero cuidaba la calidad de los espectáculos.

Sí, desde luego trataba de disuadir al director cuando escogía un texto que me parecía malísimo, pero si se empeñaba mucho lo respetaba. Aunque no dejaba que saliera un espectáculo mal preparado. Un poco como se opera en Europa, donde hay un director artístico a cargo del control de calidad.

En los años ochenta usted incursiona en la Iniciativa Privada. ¿De qué manera sus preocupaciones artísticas se pueden

SEGUNDO PROGRAMA

La hija de Rappaccini, de Octavio Paz; *Le Canari*, de George Neveux; *Oswald et Zenaide ou les apartés*, de Jean Tardieu; *Le salon de l'automobile*, de Eugene Ionesco. Reparto: Carlos Fernández, Tara Parra, Juan José Gurrola, Juan José Arreola, Enrique Stopen, Rosenda Monteros, Héctor Godoy, Manola Saavedra, María Luisa Elio y Eduardo MacGregor. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Escenografía: Leonora Carrington. Dir. Literario: Octavio Paz. Dirección: Héctor Mendoza. Producción: Teatro universitario. Estrenó el 31 de julio de 1956 en el teatro El caballito.

Llevar a cabo en las puestas privadas o comerciales?

Realmente yo empiezo a hacer eso mucho antes, no en los ochenta. Está la obra que hago de Luisa Josefina Hernández, es Iniciativa Privada, era un grupo que se llamaba Teatro Club. Lo mismo con *Terror y miseria*. Luego abandoné eso pero un poco aquí y allá empiezo a trabajar con productores privados.

También hay una aventura pedagógica muy ambiciosa en estos años, que es el Núcleo de Estudios Teatrales. ¿De qué manera funciona?

Bueno, se maneja un poco como se manejan las academias. Se sostiene con las colegiaturas, como cualquier escuela particular. Esto es lo que sostiene al NET y claro, pues esto sirve de alguna manera para hacer otro tipo de cosas como seminarios, conferencias, que ge-

neralmente son subsidiadas por instituciones gubernamentales.

¿Hay una mayor autonomía en esta posibilidad de Iniciativa Privada?

Sí y no. Por una parte sí se tiene cuando menos la seguridad de que a los seis años no te va a correr nadie, que el proyecto sigue todo lo que uno pueda hacer que siga, sin depender de un cambio de sexenio, que es lo que más nos animó a emprender esta aventura. Pero por otra parte no es nunca del todo libre. Finalmente siempre hay cosas que uno quisiera hacer y no puede porque hay que pagar la renta.

¿De qué manera continuó Poesía en voz alta, por medio de los discípulos, o se terminó?

Siento que se fue desarrollando, que realmente atrajo la atención del público y llegó a ser como una forma de hacer determinado tipo de teatro. No sé si muy buena, porque de pronto la fórmula es usada un poco como entonces. Creo que si viera ahora *Poesía en voz alta* me indignaría.

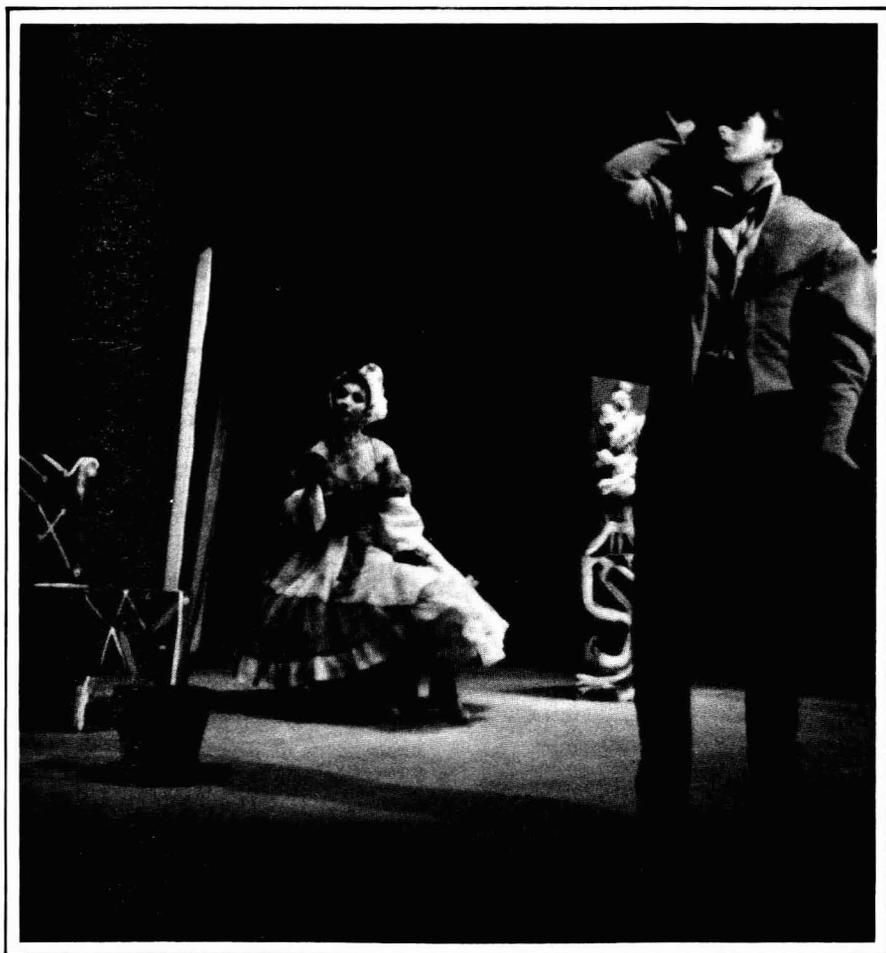
Se habla de una crisis del teatro en México. ¿Usted cree que haya crisis, y si la hay, de qué tipo es?

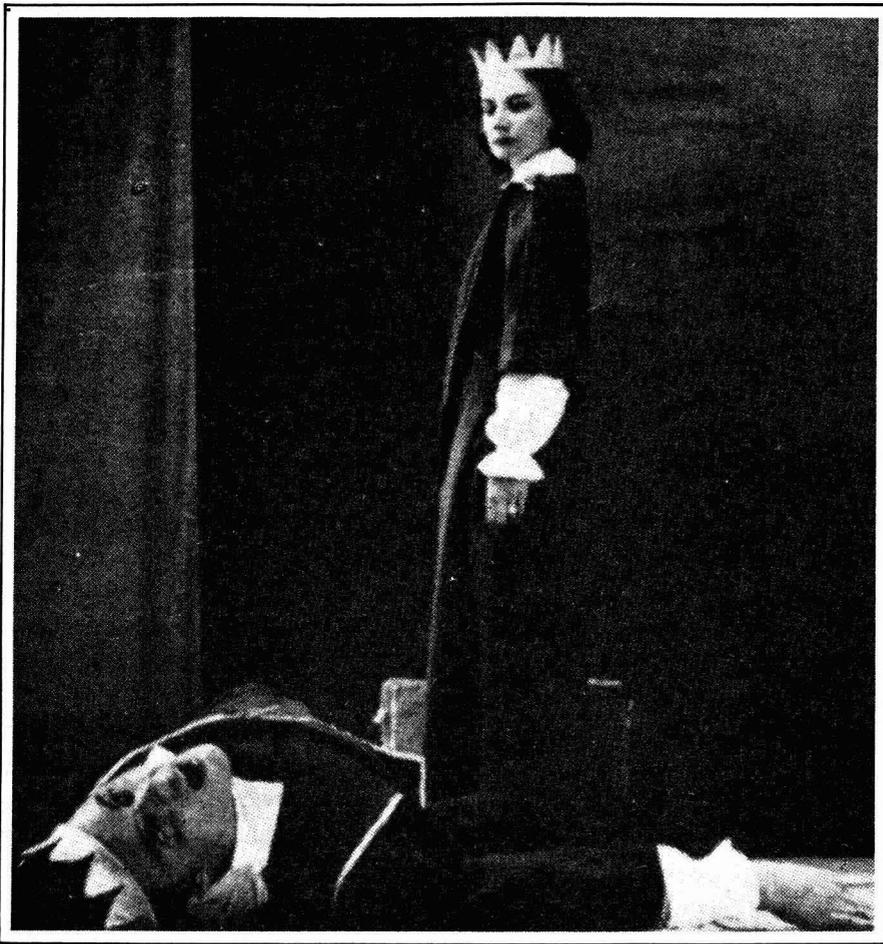
Sí hay crisis. Desde que recuerdo, desde que estoy en el teatro, está en crisis. ¿Y cuál es esa crisis? Pues que antes obviamente el teatro era el espectáculo. Luego vino el cine y fue el espectáculo. Ahora la televisión es el espectáculo. Entonces el teatro queda un poco como un monstruo prehistórico, somos como los que venden bonos para que no se muera la ballena blanca.

¿Pero existe una crisis creativa en el teatro? Este movimiento que fue innovador, que se fue desarrollando, tuvo su máxima expresión, que era vanguardista ¿no se fue convirtiendo en tradición, valga la paradoja?

Sí, de alguna manera. Cuando no tenemos tradición nos agarramos de lo que sea.

Es la tradición de la vanguardia.





La cena del rey Baltasar

Pues sí.

En estos últimos años, en espectáculos de la gente joven, hay quizá una influencia de los nuevos medios, por ejemplo la televisión, el videoclip, multimedia...¿cree que hay alguna perspectiva en este sentido?

¿Para el teatro? Más o menos siempre la ha habido. Hace años que Julio Castillo metió pantallas de video en una obra que yo escribí, *Los asesinos ciegos*, y en ese momento era ¡Ah, la tecnología! En este momento es una aburrición espantosa.

¿Percibe algún movimiento, alguna inquietud en los jóvenes, cree que están proponiendo algo nuevo o continúa lo mismo?

Por desgracia continúa lo mismo. Cada vez me pongo más triste de que no haya gente que proponga algo nuevo, sino que vuelven a proponer lo mismo que nosotros propusimos. Y que vuelve a ser nuevo, claro, porque cuando vamos

en la proposición número 10 la número uno vuelve a ser nueva. Esto me da tristeza.

Eso no pasó con la propuesta de ustedes, ¿no había un antecedente?

Realmente no había teatro, había muy poco. No había quién propusiera, quién hiciera nuevas cosas. Entonces la nuestra era realmente una proposición revolucionaria. No en el mundo, pero sí en México.

¿Cree que el teatro, como está organizado actualmente, pueda tener una evolución, un desarrollo mayor al que ha logrado o tendríamos que pensar en una nueva forma de organización?

El teatro depende mucho de la riqueza de una sociedad, y en este momento somos muy pobres socialmente en México. Por eso no se vislumbra tal posibilidad. En el momento en que salgamos de pobres se vislumbrará.

Además el teatro realmente no es un negocio. Cuando una obra de teatro

tiene éxito, la ganancia es tan pequeña que no podemos hablar del teatro como un lugar de inversión.

¿Entonces está condenado a la extinción o habrá una nueva propuesta de alguna generación?

Tal vez llegará un momento en que se crea que el teatro sirve para algo, y entonces estará protegido por algunos capitales a los que les sirva el teatro.

¿La televisión es mejor inversión?

La televisión sí es negocio; alguna vez lo fue el cine, aún lo es en pequeña escala. Si alguien quiere invertir no lo hace en teatro.

Las instituciones ocupadas del teatro pueden rescatarlo, ¿no es buen momento?

Hasta que salgamos de pobres lo podremos hacer.

¿Sus preocupaciones actuales con respecto al teatro, se vinculan con la televisión?

Totalmente. La televisión es el espectáculo por excelencia, nos guste o no, no hay más remedio. Y a fin de cuentas es un medio dramático, por lo que hay que dedicarse a ella para que funcione cada vez mejor. El teatro puede funcionar en el sentido de crear un mejor nivel en la televisión. Así lo están entendiendo y espero que sigan entendiéndolo. Por otra parte la formación del actor es mejor si es teatral, por eso la televisión acoge al teatro, lo protege. Si quisiera lo mataría.

¿La televisión es un terreno virgen?

Sí, finalmente el verdadero camino es ese, para qué luchar contra los avances tecnológicos.

¿En la televisión comercial se podrían hacer obras de mejor calidad?

Creo que sí. Cuando la televisión se convierta en competencia de ella misma tendrá que mejorar, que elevar su nivel. Frente al teatro no tiene nada que hacer. ◇

El espíritu del no Saber

¿En qué consistió, de una manera general, el movimiento Poesía en voz alta?

Quisiera responder de un modo que no entrañe ninguna intención crítica, que no podría yo tener, pero responder con todos los riesgos diciendo que como en muchas cosas en que uno participa, como su propia vida, su organismo, uno no tiene muchas veces conciencia de lo que está haciendo, y algunas veces hasta es deseable no tenerla, sobre todo en actos de amor.

Es el caso de una actividad teatral que sucedió ya hace muchos años, en la que nos unió no un saber, no una conciencia, no un postulado como cuando hay un grupo que se integra porque alguien propone una cosa, sino un imán que nos atrajo, como lo comprobaría el hecho de que somos todos de muy diversas extracciones y caminos y como también lo prueba el hecho de que, pasando ese contacto de entusiasmo, cada quien se fue por su lado y no permaneció, como quizá no le correspondía.

A partir de eso, lo que quisiera expresar es la conciencia que tengo después del hecho, y que es como haber tenido, si se puede ejemplificar así, un sueño muy recordable al que regresa uno para encontrar el hilo de estas experiencias, pero que probablemente vistas desde este lado y a esta distancia, puede que sean falsas, ¿no?

Por una parte, ninguno de nosotros sabía bien lo que estaba haciendo, y quizá esa sería la característica fundamental: la de no saber.

Entonces, ¿era reunirse de manera espontánea?

Mira, la espontaneidad y al mismo tiempo provocar o convocar una iniciativa que, como yo recuerdo, partió de Jaime García Terrés. Héctor Mendoza me corrigió un día en público y dijo que no, pero como afortunadamente estas experiencias se pueden contar siempre a partir de los recuerdos y cada quien recuerda puntos diversos, puede ser cierto lo que dice Héctor y falso lo mío o viceversa.

Recuerdo que un día Héctor me dijo: "Jaime García Terrés me encarga que vaya al teatro Trianón —que estaba en la calle de Génova, donde ahora hay una discoteca. La Universidad está viendo si puede rentarlo para hacer recitales de poesía semanales con actores distinguidos y nuevos, con artistas importantes. Va a haber una reunión con estos artistas, un primer contacto, para poderles plantear la posibilidad de contar con que cada ocho días haya un ambiente escenográfico a cargo de uno de estos grandes artistas, un elenco de actores de buen nivel y una selección de poemas a cargo de un poeta importante."

Esto es hasta donde yo recuerdo y hasta donde puedo testimoniar, que fue la reunión a la que se convocó y a la que por supuesto no llegaron los artistas que estaban considerados. Sobre todo fue notable la ausencia de los actores, y ésta se puede justificar con miles de razones. Sé que entre los que llamaron originalmente estaban María Douglas, López Tarso, Ofelia Guilmáin, pero ellos estaban muy ocupados.

En la primera reunión a la que yo llegué acompañando a Héctor Mendoza vi por primera vez a Juan Soriano, a Chicho Pérez Ferreira, a León Felipe y a Héctor Xavier.

Digamos que son los protagonistas del inicio.

Más que nada fueron los que sí llegaron a esa primera convocatoria. Después, como fue muy poco concurrida... ¡Ah!, y Arreola, que desde luego trabajó desde el principio. Arreola trabajaba en Difusión cultural; era uno de los que formaban parte del piso 10 de la Rectoría.

¿Qué años eran esos?

Era la primavera de 1956. Resultó entonces que el teatro Trianón, su empresa, exigió mucho dinero y la Universidad consideró que no le convenía y se cambiaron los tratos justamente por contactos con Juan Soriano, que acababa de hacerle a Marilú Elizaga un caballito para su teatro El caballito, en la calle de Rosales, que era vecina de la calle en la que estaba Relaciones Exteriores. Entonces se cambiaron del teatro Trianón al teatro El caballito, y Marilú, muy generosa, aceptó de inmediato.

Y ahí estaba ya nuestro destino, porque cuando nos mudamos todo empezó a funcionar de otra manera. Una primera cosa que recuerdo y he contado varias veces pero no me canso de repetir es que al cambiar de lugar, yo llegué a una cita con mucha anticipación. Me paré en la puerta del teatro y llegó un señor rascándose la cabeza, un señor de ojos azules, de temperamento muy intenso y que con cierta impaciencia me preguntó: "¿Es aquí donde se reúnen Juanito Soriano y Arreola para hacer unos recitales?", así, muy exigente, y yo

muy atemorizado, sin saber quién era, le contesté: “sí”; “¿y dónde están?”; “pues tienen que llegar, pero no han llegado.” En ese momento se paró un taxi y de él bajó una mujer toda vestida de morado, de terciopelo, hablando en francés con un acento muy inglés y le dijo: “Octavio, ¿éste es el teatro El caballito?”, claro, en francés y yo me dije ¿quién será esta señora? No sabía quién era ella, pero al oír Octavio vine a darme cuenta de que él era Octavio Paz. Cuando estaba llegando esta señora Octavio me estaba preguntando: “¿Y tú cómo te llamas?”, y le dije –todavía no me cambiaba el nombre– mi primer apellido, que es González. “¿Y a qué te dedicas?” “Pues al teatro, estudio teatro.” Y en ese momento fue que Leonora, era Leonora Carrington, se bajó del taxi y le dijo Octavio: “Este joven estudia teatro”; “¿Y qué teatro estudia?” Y yo me sentí en ese momento muy orgulloso y le dije: “Ibsen, Chéjov y Arthur Miller”, y entonces Octavio le dijo a Leonora: “*Qu'est-ce que tu penses d'Ibsen, de Chéjov, d'Arthur Miller, de Ben Johnson?*”, y Leonora respondió: “Pienso que ha de ser muy *emmerdant*.”

Y así empezó para mí lo que ya siempre ha sido mi pan de todos los días, la sorpresa y el quedar frente a la pregunta de si lo que estamos haciendo vale la pena o no. A mí no se me había ocurrido antes dudar de la grandeza de estos autores, pero a partir de ese momento mi cabeza empezó a darle lugar a la duda y comenzó un deslumbramiento, quedé como dice *bouleversé*. Llegó un momento en que ya era ese mar de cosas sorprendentes en donde auténticamente se cumplía la sensación de que todos los momentos descubriría haberlos vivido ya o me los habían contado, y se aparecían cosas en que no se me había ocurrido pensar. Pocos minutos después comenzaron a llegar todos y a las dos o tres frases todo el mundo estaba reconociendo que las personas a las que habían acudido estaban muy ocupadas, que quizá lo que se estaba revelando era que no había tanto el deseo de hacer recitales, y se tomó conciencia de que todos queríamos hacer algo de teatro. Y fue cuando Octavio dijo, muy espontáneamente: “Pues yo escribo una obra”, y Héctor Mendoza: “Yo la di-

TERCER PROGRAMA

La cena del rey Baltazar, de Calderón; *El libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita. Reparto: Carlos Castaño, Juan de Saro, María Luisa Elío, Rosa María Saviñón, Juan José Gurrola, Carlos Fernández, Enrique Stopen, José Luis Pumar, Tara Parra, Pina Pellicer y Ulalume González de León. Música de Leonardo Velázquez. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección Héctor Mendoza. Asistente: José Luis Ibáñez. Producción: Teatro universitario. Estrenó el 10. de mayo de 1957. Teatro Moderno.

rijo”, y Leonora dijo: “Yo hago la escenografía”. Y así empezó todo.

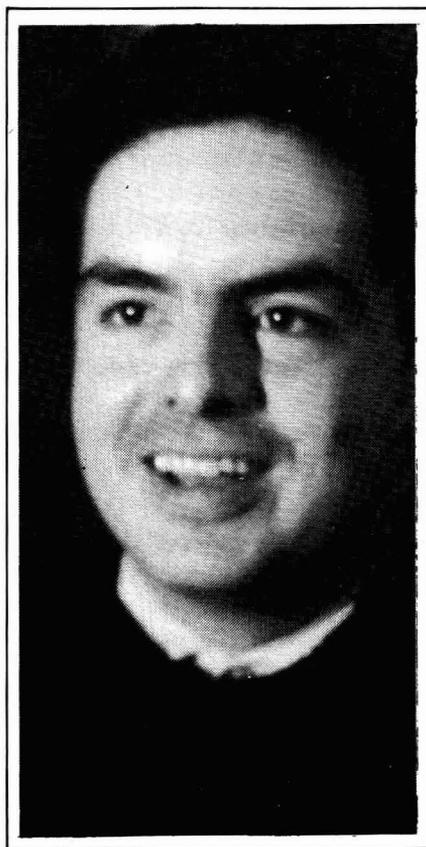
¿Era La hija de Rappaccini?

Sí, bueno, entonces no se sabía qué, nada más se dijo “una”. Héctor dijo que para poderla realizar teníamos que esperar a que Octavio escribiera la obra para que Leonora la leyera e hiciera una buena escenografía. Leonora lo interrumpió y dijo: “La primera condición para hacer una buena escenografía de teatro es no leer la obra.” Y luego está la anécdota que Octavio ha conta-

do varias veces y que también es formidable: Octavio dijo que le gustaría hacer una obra donde los actores salieran con máscaras, y Leonora respondió: “A mí me gustaría hacer máscaras, pero para los espectadores”.

Ese era el tono de sorpresas que no eran solamente chistes, sino que fueron calando en nuestra conciencia, y que si en ese momento no supe qué hacer con ellas, después han regresado siempre a mi vida de un modo más profundo y dialogando con mi diaria experiencia, pues las atesoro, me orientan mucho, vaya, me estimulan. Luego empezó ya el deseo de realizar cosas y fue Arreola quien señaló el problema práctico: ya estaba disponible el teatro y la obra le iba a llevar a Octavio varias semanas, así que había que pensar en otra cosa antes para que no se perdiera tiempo.

Realmente todas las personas que intervinieron originalmente en *Poesía en voz alta* eran personas de acción. Con Octavio siempre se trabaja y se producen cosas que se hacen inmediatamente, o se deshacen, como pasa con la vida y sobre todo con el teatro. Entonces dijeron: “Muy bien, vamos a hacer otra cosa antes de la obra de Octavio”. Arreola fue soltando poco a poco nombres con su acostumbrado entusiasmo y entre las cosas que dijo señaló: “Nunca se ha hecho en México, ni en el mundo, el *Teatro breve* de García Lorca”. Y alguien dijo también: “Entre que pasen cinco años y estrenemos una obra larga, mejor vamos a hacer las obras del *Teatro breve* de Lorca y escogemos la escena del niño y el gato, un fragmento.” Octavio estuvo muy a favor de que fueran



José Luis Ibáñez

obras cortas y fragmentos, y eso realmente fue un chispazo que alborotó mucho a Héctor.

Debo confesar una cosa que siempre me detengo de contar por vanidoso. Yo estaba sentado viendo todo eso y no sabía unir los pedazos de todo aquello, aunque deben haber entrado muy fuerte en mí porque lo recuerdo muy bien, aunque no lo estoy contando con el rigor cronológico. Todo esto fue sucediendo a lo largo de varios días después de la primera reunión. Cuando decidieron hacer *La hija de Rappaccini* en segundo programa y lo de Lorca en primero, Héctor dijo que para él era mucho trabajo, y entonces Octavio volteó y dijo: "Pues este joven que hace teatro haga el primero". Y Héctor dijo "sí" y entonces yo dije "no", del susto. Es la única vez en mi vida en que se me ha ocurrido decir que no, y Octavio me dijo con una sonrisa: "cobarde". No contesté, pero en el fondo reconocí que era cierto, pero me acobardé porque no supe qué hacer frente a ese hecho. Sin embargo no me expulsaron. Tomé modestamente la posición de observador, pero curiosamente la actividad crecía y se iba reuniendo cada vez más gente, porque cuando se advirtió que no iban a llegar nombres famosos al grupo, tanto Héctor como Juan Soriano dijeron: "hay otros". Juan Soriano dijo: "yo conozco a Rosenda Monteros", Octavio dijo: "yo a María Luisa Elío", Héctor: "yo conozco a Tara Parra", etcétera. Empezaron a juntarse los nombres y cada quien fue llamando a sus conocidos. Finalmente los actores fueron los que cada quien conectó y no se resistieron: Rosenda, Nancy Cárdenas, Carlos Hernández, Tara Parra, Arreola mismo, Gurrola, que Héctor acababa de conocer en un grupo de Arquitectura.

Lo que también fue muy deslumbrante fue que al irse estructurando el programa, se hizo necesario hacer una especie de entremés entre las dos partes que se programaron, que en gran parte fueron fragmentos de cosas clásicas: dos medievales (una égloga de Juan de la Encina y una obra completa corta de Diego Sánchez de Badajoz), y otra de Lope de Vega. Para hacer los cambios entre la primera y la segunda parte decidieron montar un programa de can-

ciones y poemas, y entonces Arreola tuvo la ocurrencia de decir: "Que vengan los Alatorre". Los Alatorre eran Antonio Alatorre, su hermano Enrique, Yolanda, esposa de Enrique y Margit, que estaba casada entonces con Antonio y se sabía el repertorio de canciones que han sido su especialidad.

¿Había entonces cierta directriz que estaba diseñando Arreola?

Es que Arreola es incontenible. Y como Octavio había decidido integrarse al programa con su obra, espontáneamente sucedió que se montara un programa de Arreola. Así fue como nació la conveniencia de que cada espectáculo tuviera un director literario y no solamente un director escénico. Ese director literario no era realmente el que imponía, sino el que dialogaba con el director de escena, y en este caso fue Héctor Mendoza, en quien además se encendió esa chispa de director.

Fue encontrado el tono de gamas de la experiencia y se fue revelando con Arreola toda esa estructura. A su vez Héctor dialogaba con Octavio y se fue dando la estructura de la obra de Octavio.

El caso es que así quedó estructurado el primer programa, con una primera parte con la *Égloga* de Juan de la Encina, el asunto de Diego Sánchez de Badajoz, el fragmento de García Lorca como segunda parte y el cuadro de los Alatorre, Arreola y Héctor Xavier. Arreola se volvió una especie de juglar medieval que introducía las canciones y anticipaba lo que luego fueron sus programas de televisión: un delirio que fue muy grato para el público y todo un descubrimiento. Él estaba vestido un poco como Jouvét en *Valpone*, con un sombrero de pico, y no es casual lo de Jouvét porque Arreola se unió a Jouvét cuando pasó por aquí y se fue a Francia con él a estudiar teatro. Entonces ese era otro de los deleites de todos los días; mientras se reunía el grupo, a los que llegábamos temprano -Arreola llegaba muy temprano, generalmente acompañado de su hermano-, Arreola nos platicaba cosas. Cada día tenía más *quorum* y nos recitaba en francés y nos contaba cosas. Bueno, era una maravilla. Y así, hablando mientras esperábamos, un día salió de su boca un discurso donde sostuvo la importancia de la práctica de decir en voz alta la poesía.



La gatomaquia

“¿Por qué no decir eso en un periódico o algo así? ¿Por qué no se pone en el programa?” Ese texto que improvisó lo convirtió luego en un texto escrito que acompañó al programa. Ahí nació el nombre del grupo. Las cosas se fueron haciendo platónicamente, fueron tomando cuerpo sin método. Se integraron de una manera muy grata que es muy difícil de repetir en la vida, y teníamos la enorme ventaja, que no apreciábamos en ese momento, de que la Universidad estaba en una disposición muy generosa de apoyar lo que pidiéramos. No había restricciones.

¿Es éste un fenómeno inédito o tiene que ver con el teatro Ulises?

Como yo no participé en eso no sé realmente cómo fueron los orígenes del Ulises. Lo que se sabe son las consecuencias. Pero cuando uno habla de las consecuencias muchas veces las idealiza, idealiza los principios. Por eso al empezar quise aclarar que no deseo responder como un conocedor o un crítico. Mi deseo de alguna manera es recuperar esa sensación de desorden creativo que difícilmente voy a volver a vivir pero que desearía mucho que le fuera dado a otros en las circunstancias que a cada quien le toque vivir. Para mí con el tiempo se ha vuelto una clave importante el ver que una de las características que nos integró, aunque no se declaró abiertamente, fue la condición de no saber.

Al no haber una obra u obras dramáticas escritas, una dramaturgia, fueron ustedes encontrando un terreno, como directores, muy vasto para llenar esta experiencia.

Hay una anécdota que vale la pena recordar. Daría una imagen a interpretar de cómo vivimos estas experiencias. Una de las obras del *Teatro Breve* es el *Paseo de Buster Keaton*; dura muy poquito y si tú la lees ahorita no te sorprendería que su ilación o secuencia, sea como sea. Pero en ese momento, que era 1956, había predominantemente, en las pocas salas que había, obras que contaban las cosas del 1 al 2, del 2 al 3, del 3 al 4. Y las obras



*La vida
siempre
ha llegado
al teatro
de algún modo:
más enfático,
menos enfático,
más o menos
directo*

realmente novedosas, más atrevidas en estilo eran las que presentaba otra área del teatro universitario. Gracias a las promociones de Carlos Solórzano vimos *El proceso* de Kafka, *Seis personajes en busca de autor*, vimos un gran repertorio que no era el acostumbrado en otros teatros, y obras clásicas como la paráfrasis de *No es cordero que es cordera*. Cosas que fueron distinguidas para quienes las vimos, que las vimos muy poquitos, pero quedamos muy marcados por eso, para nosotros fue un gran descubrimiento.

Pero eso era el tipo de teatro de Camus: *Los justos*, *El malentendido*, esas estructuras todavía dominadas muy aristóticamente eran la experiencia que cubría los extremos de la novedad. Lo nuestro no tuvo un planteamiento, lo puedes saber a través de la conversación que yo tuve con Octavio al hablar con él la primera vez.

Entonces los programas se fueron estructurando en este espíritu del no saber, de no corresponder a lo prestigiado, de no hacer lo que se suponía que se tenía que hacer, y sin embargo

sin darnos cuenta nos fuimos sintiendo libres. Cuando más adelante se trató de hacer Calderón de la Barca, coincidió con que íbamos de parranda todas las noches con Juan García Ponce a oír a un jazzista que se llamaba Richard Lemus, y dijo Héctor: “Calderón de la Barca... que venga Richard Lemus con su batería.” Y entonces ¡qué maravilla! Las cosas menos ortodoxas del mundo, y eso fue saludable. Claro, eso también llegó a convertirse en una deformación y algunos críticos vieron desde el principio que estaba condenado a esas deformaciones, pero mientras esas deformaciones no fueron deshaciendo las actividades sino propiciándolas, pues fueron deformidades que contagiaron energía a todo el mundo.

Pero digamos que había un teatro, universitario, como tú dices, de corte clásico, con estructura de unidad de tiempo, espacio, descrito tal cual.

Bueno, la Universidad tenía que cumplir sus funciones de patrocinar un teatro que tuviera contactos con la tradición y la cultivara y aprovechara, pero a la vez creó un núcleo de oposición que fue lo que produjo ese diálogo entre las dos posibilidades, en vez de haber creado un núcleo más tradicional. Al combinarlo creó esta polaridad y claro, esto tuvo consecuencias administrativas conflictivas, y en el pecado llevó la penitencia, porque la Universidad, en un momento dado, tuvo que pararnos a nosotros en cuanto a patrocinio, consciente de que no íbamos a absorber todo el dinero teatral, sino que se tenía que quitar ese dinero para derramarlo en otras cosas, y que lo habíamos aprovechado o disfrutado, como se quisiera decir, hasta abusando de él en los aproximadamente 18 meses de la actividad, que habían alcanzado para hacer 4 programas.

Digamos que aquí nació lo que podríamos llamar teatro experimental o universitario.

No, yo creo que ése es un honor que no nos corresponde, como se quiere plantear. En realidad no es difícil buscar en las revistas y periódicos y ver que la Ciu-

CUARTO PROGRAMA

Obras cortas de Elena Garro: *Andarse por las ramas*; *Los pilares de doña Blanca*; *Un hogar sólido*; y *La vida airada* sobre textos de Quevedo. Reparto: Carlos Fernández, Carlos Castaño, Rosa María Saviñón, Juan José Gurrola, Manola Saavedra, Enrique Stopen, Juan Ibáñez, Argentina Morales, Tara Parra y J. L. Pumar. Música de Leonardo Velázquez. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: Héctor Mendoza. Asistente: J. L. Ibáñez. Producción: Teatro universitario. Estrenó el 19 de julio de 1957 en el Teatro Moderno.

dad de México cambió mucho sus costumbres teatrales durante la posguerra y la primera mitad de los 50. Hay antecedentes importantes que no hay que desconocer, aunque lo que logró Héctor Mendoza fue de verdad una consideración revolucionaria de la dirección, todo un replanteamiento de lo que era dirigir teatro que quebró la cabeza de los críticos y a nosotros nos liberó la cabeza; lo que es indudablemente mérito y hallazgo de él. La circunstancia de *Poesía en voz alta* con todos sus apoyos no es algo aislado. Y una cabeza crítica sí podría conectarlo con las actividades de muchos teatritos que ya existían.

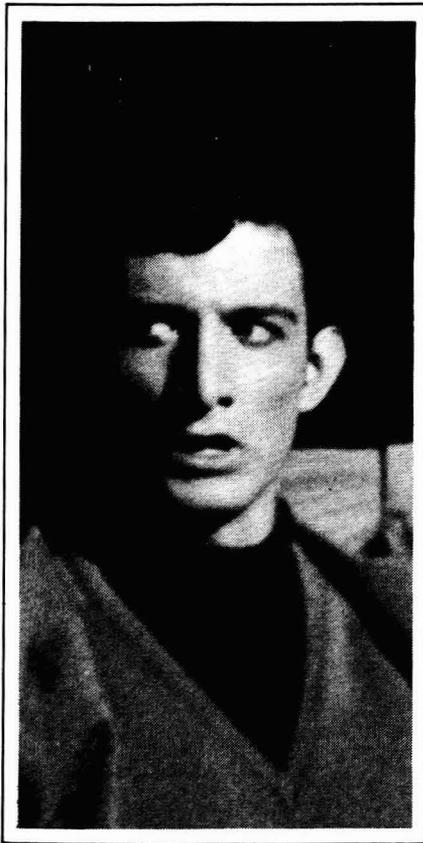
¿Y cuando pasan a la Casa del Lago, hay un desarrollo?

Mira, yo por ejemplo no le prestaba ninguna atención a la mecánica teatral. Para mí fue una revelación el espíritu con que se hacían las cosas, y no te puedo hablar de haber adquirido un oficio allí, en ese momento, en cuanto a la mecánica teatral. Pero lo que se abrió para mí fue todo un contacto con la literatura y con las estructuras más ajenas y misteriosas. No me fue atrayendo lo que se me rendía fácil; se me volvió deseable todo aquello que no entendía, convirtiéndose en un deseo de comprenderlo de otro modo.

Lo que sucedió para mí fue que después del momento en que Octavio me llamó cobarde con toda razón, me quedé allí, admitido como una costumbre de todos pero absorbiendo pequeñas tareas de lo que se puede llamar ayudante de dirección.

Como el grupo provocó tantas simpatías vino un comité, más bien a través de Octavio se conectó el grupo con posibilidades de estudiar en el extranjero. Y la posición clave de Octavio en Relaciones Exteriores ayudó a estos contactos, y ya para el tercer programa, que se hizo en otro teatro, en el Moderno, se sabía que Héctor Mendoza y Tara Parra por lo menos iban a tener becas de estudio: Héctor en Estados Unidos y Tara en Francia. También complementariamente Nancy Cárdenas se fue a Yale.

Hubo un momento de parálisis por



varias razones: La Universidad retiró su subsidio, lo redujo a utilizar recursos como publicidad, oficina, programas, etcétera. Vino el temblor del 57, que como pasa en esta ciudad siempre marca una zanja muy difícil de pasar. Y la ausencia de la cabeza, que era Héctor. Entonces como que se detuvieron las decisiones. En eso una buena casualidad nos ayudó a la continuidad. Jorge Ibarguengoitia, que era muy amigo de todos nosotros, era un hombre con unos contactos muy curiosos, y él tenía amistad con una serie de personas ricas muy católicas. Y un grupo católico promovió un festival que no se continuó pero que tuvo en sus inicios la ambición de ser muy extenso y se llamó Las jornadas de arte religioso. En aquel tiempo lo que ahora es el restaurante San Ángel Inn era la facultad de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana, que es jesuita. Le encargaron a Jorge que promoviera una representación de teatro que tuviera tema religioso y de preferencia fuera una obra clásica. Él dijo: "Yo creo que *Poesía en voz alta* debe ir a hacer una obra allá". Se enfrentó el hecho de que Héctor se iba y que había que llamar a otro. Todo apuntaba hacia mí. Se sugirieron muchas cosas, yo quería hacer un texto español. Pero Jorge me dijo: "Acaban ustedes de hacer una escena del *Rey Baltasar*' que es un clásico y un auto sacramental y realmente no les salió bien", lo que era muy cierto. Nosotros estábamos orgullosos pero al público no le había gustado y había muchos comentarios en contra. Desde luego fue un intento muy valioso, pero en muchas cosas quedó por debajo de Calderón, y Jorge no se sintió confiado con aquello y sugirió que buscáramos otra cosa. Yo tenía una obsesión que había desarrollado porque un día, al pasar por la calle de Madero frente a un aparador había visto que vendían grabaciones de obras de teatro en discos LP. Había visto dos de un señor que se llamaba TS Eliot, que yo no conocía pero que me fueron muy atractivas las portadas. Compré la grabación del *Coctel party* y de *Asesinato en la catedral*, y si *Coctel party* me atrajo, la grabación de *Asesinato en la catedral* me enloqueció, y cuando se dijo "No vamos a hacer cosas españolas" yo de pronto dije: "*Asesinato*

en la catedral”, y a todo el mundo le pareció bien. Cuando ya la estaba haciendo y era necesario explicarles cosas a los demás fui tomando conciencia de que yo ni sabía ni entendía. Pero ya no me podía detener, ya estaba todo echado a andar.

¿Qué año era?

57. Ya se había ido Héctor, se hizo el contacto con estas jornadas religiosas y finalmente se presentó la obra con unos diseños de trajes de Juan Soriano muy imaginativos y la representamos en el jardín del restaurante San Ángel Inn, atrás, y la gente nos recibió con entusiasmo, lo hicimos con muchísimo entusiasmo, tuvimos que ampliar el número de funciones y así fue como me quedé establecido como el otro director de *Poesía en voz alta*. Pasó el tiempo y cada vez se hizo más difícil tener dinero, hasta que a fines de 1958 enfrentamos el hecho de que necesitábamos otros patrocinadores. Pero el actor que hizo Thomas Beckett en *Asesinato en la catedral*, Raúl Dantés, que ya murió, y yo, un día con un tanto de nostalgia y necesidad decidimos volver a montar *Asesinato en la catedral*, y por un contacto con Luis Basurto, quien se portó como siempre muy generoso —él tenía la concesión del teatro Fru-frú, que entonces se llamaba Virginia Fábregas— nos permitieron entrar allí los lunes.

En ese momento Salvador Novo nos llamó: “Vamos a concederle el edificio del Teatro Orientación, en la unidad del bosque, a dos grupos: el que maneja Emma Teresa Armendáriz que haga las obras mexicanas, reposición de *Rosalba*, representación de autores nuevos como Luisa Josefina Hernández, Juan García Ponce, etcétera, la mitad de la semana, y la otra mitad lo novedoso, lo atrevido, la vanguardia, a cargo de *Poesía en voz alta*.” Esta vez patrocinado por Bellas Artes. Nos pareció muy bien. Y en ese momento por diferentes cosas, Rita Macedo había expresado su interés en hacer *Las criadas* de Genet. Juan Soriano era amigo de Rita y en una conversación dijeron: “Vamos a echarla a andar”. La empezamos a ensayar, pero en un momento dado se fue alargando la decisión de Bellas Artes, porque

las actrices pedían la estratosférica cantidad de 300 pesos diarios y a Bellas Artes le parecía un sueldo impagable. Novo, con su buen humor, como no se conciliaban las voluntades, un día que lo fui a ver me dijo: “Mira chato, ya basta de criadas”.

Y yo me fui muy triste a ver a Juan Soriano a decirle que ya no teníamos Bellas Artes. En casa de Juan Soriano estaba comiendo un amigo suyo, un industrial que se llamaba León Davidoff y que, cuando vio mi desasosiego dijo: “Si ustedes me hacen un presupuesto para que yo pueda estudiar los pros y los contras y ese presupuesto no está muy loco, pues yo le entro”. Y así fue.

Entramos al teatro Virginia Fábregas, otra vez gracias a un acuerdo con Basurto, pero ahora sí en temporada diaria. Nada más que para entonces Octavio había decidido irse a Europa y yo, entre *Asesinato en la catedral* y este espectáculo tuve una invitación del Consejo Británico para ir a Inglaterra a ver algo de teatro inglés y también me fui a Europa a principios de 1960. Entonces se consideró que era el momento de hallar otro director y se acordó que fuera Diego de Meza. Nuevamente el patrocinador fue Davidoff, que estaba contento con el resultado del montaje de *Las criadas*, y se hizo *Electra* de Sófocles, con una nueva traducción de Diego, escenografía de Juan Soriano, Ofelia Guilmáin como Clitemnestra, Pina Pellicer como Electra, tomaron el teatro Sullivan y no fue bien.

A partir de allí Davidoff quedó bastante desencantado y no se siguió con un patrocinador privado.

Pero al volver yo de Europa dio la casualidad de que un grupo de actores, entre ellos Raúl Dantés, estaba tratando de poner ese pasaje de Bernard Shaw que se llama *Don Juan en el Infierno*. Y Paco Zendejas, con su galería de *Excelsior*, había ofrecido el local. Yo entré a ese trabajo y lo vio Tomás Segovia, que acababa de ser nombrado director de la Casa del Lago y me dijo: “Vamos a hacerla allá”. Y así entré a la Casa del Lago y me quedé nueve años, y conforme fueron pasando los días y los meses fueron llegando todos a la Casa del Lago, de modo que ésta fue como un nuevo punto de reunión, pero ya no como

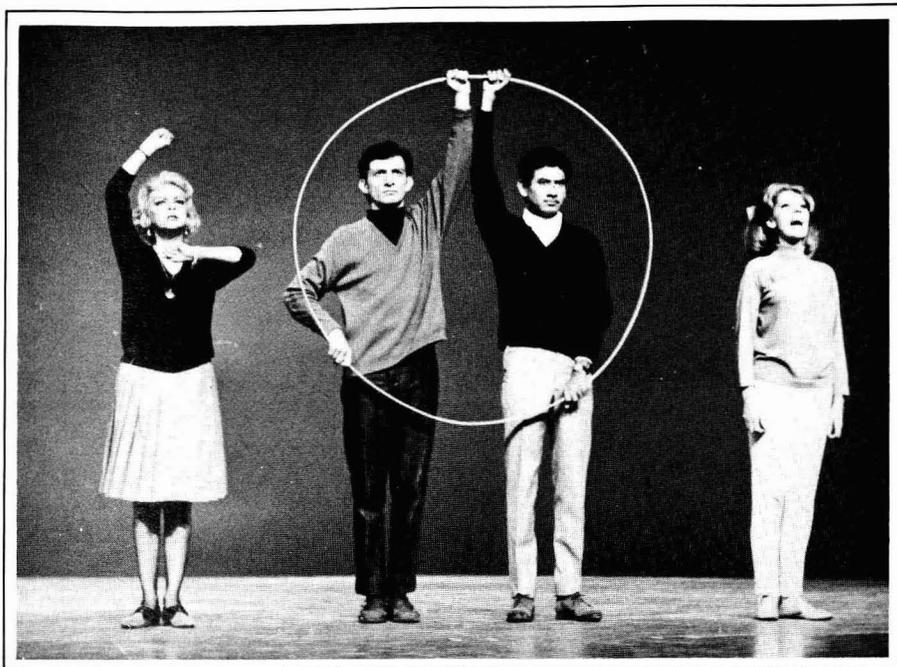
grupo *Poesía en voz alta*, sino cada director con su propia autonomía. Yo sí quise ser fiel a *Poesía en voz alta* y cuando me tocó hacer *La moza del cantaro* quise que se anunciara como un nuevo programa de *Poesía en voz alta*, aunque de hecho se justificaba sólo porque estábamos Juan Soriano y yo. Después ya no hicimos ningún intento por continuar con el nombre de *Poesía en voz alta*.

¿Se termina allí el periodo de Poesía en voz alta como grupo?

Hasta allí fue la última vez que el nombre *Poesía en voz alta* apareció.

Ahora, en la selección, en la manera de trabajo, de tu trabajo, del trabajo de Héctor Mendoza y de los otros directores, ¿tú crees que haya continuado ese camino?

Desde luego los directores de la Casa del Lago, que fueron Tomás Segovia y enseguida Juan Vicente Melo sí se abrieron de la misma manera que habíamos tenido antes, y el propio León Davidoff que fue de la Iniciativa Privada. Siempre que fue *Poesía en voz alta* se trabajó con ese desahogo. El que daba el dinero no imponía nada, y ahí se estableció la costumbre de que el director fuera el que decidía todo. Yo después, conforme me fui integrando a experiencias de otro tipo y con una organización ya profesional, comercial, fui viendo otras conveniencias para otro tipo de experiencias en donde la recuperación del dinero es importante. Allí empieza otra época mía en donde ya sí adquirí un oficio para trabajar en un teatro industrialmente condicionado; pero lo que fue *Poesía en voz alta* fue el descubrimiento de la posibilidad de ser libre, sólo que ahora treinta y tantos años después, aun en el caso de propiciar un grupo como éste, el factor económico ha cambiado y se ha vuelto tremendo, tanto que difícilmente se podría contar con un patrocinador oficial o privado tan generoso, pero lo que aprendimos todos fue a defender nuestra libertad espiritual ante todas las cosas.



La gatomaquia

Esta experiencia tan compleja, tan plena, sin duda te desarrolló como director profesional posteriormente ¿En los años 60 y después de esta experiencia tú sigues trabajando en la misma línea en tus montajes?

Me gusta que me preguntes eso aunque no sé si de alguna manera te pueda contestar. Lo que sí puedo decir es que ahora que se ha estado hablando de si se hace o no la ópera de Daniel Catán basada en la obra de *La hija de Rappaccini* he tenido que examinar mi conciencia y enfrentarme a muchos recuerdos, y la verdad, a la obra de Octavio siempre le he seguido teniendo ganas y deseos de volverla a hacer. Cuando se hizo no fue muy afortunado el resultado. Ni el público la tomó con entusiasmo ni creo que los actores ni el montaje hayan aprovechado todas las cosas del texto, hubo allí algo que no resultó tan bueno como en el primer programa. Pero creo que la obra sigue siendo valiosa con todo y las fallas de estructura, pues Octavio no es un autor de teatro, pero creo que la obra tiene una grandeza. Ahora que está la duda de si se va a hacer o no la ópera un día me dije: "pues la verdad, si no se hace yo siempre puedo pedirle a Octavio la autorización para hacer la obra misma". Y si en un momento dado puedo hacer las dos cosas pues qué gusto tan grande sería enfrentarme a ambas y poder medir

esto que me preguntas a través de una experiencia en lugar de tratar de dar una explicación.

¿Hay discípulos de todo esto? Tú tienes muchos alumnos, Héctor también, ¿crees que Poesía en voz alta se desarrolló por X camino y que hay discípulos que la han continuado hasta la actualidad?

Creo que son cosas que no resultan tan buenas de emular y no creo que *Poesía en voz alta* constituya realmente una escuela. Fue un grupo, no se llamó movimiento *Poesía en voz alta*, sino grupo *Poesía en voz alta*, y no creo que haya aspirado conscientemente más que a ser un grupo en vez de desatar un movimiento, lo que es una palabra ambiciosa. Creo que *Poesía en voz alta* fue un grupo e hizo lo que haya hecho, pero lo que sí produjo fue directores. Y los que salimos de allí, para bien o para mal somos Héctor Mendoza, Gurrola, Juan Ibáñez y yo. Cada uno ha seguido trabajando. Ahora, como maestro, si algo puedo reconocer es que he dejado damnificados, pero he contado siempre con la buena voluntad de mucha gente que comparte mis preocupaciones y tengo la fortuna de que la Universidad me dé lugar, además de que tengo mis propios lugares de estudio. Pero no quisiera ser de ninguna manera la presencia reconocible en el trabajo de nadie. No lo deseo ni creo que fuera bueno.

Un poco partiendo de la actualidad y de tu experiencia como maestro ¿qué nombres detectas o percibes en estos últimos años, e inquietudes de las nuevas generaciones, hacia dónde va el teatro, conocen aquella referencia, se ha divulgado de alguna manera?

Pues quizá no les convendría hacer un grupo equivalente. Lo que creo que siempre hay es la fuerza de la vida misma, teatralmente, y es lo que se va a manifestar, como ha sucedido siempre. Es decir, otras cosas se han tenido que someter a represiones y demás, pero el teatro de algún modo sigue. La vida siempre ha llegado al teatro de algún modo: más enfático, menos enfático, más directo o menos directo, pero el teatro y la vida tienen una conexión que tiene más que ver con la voluntad del individuo. El teatro es una cosa inmediata, activa, y entonces ya sea en un sótano, en la sala de una casa o en un teatro grande o mediano allí está. Y siento que sí ha crecido el número de posibilidades de hacer teatro. En la Ciudad de México al menos es mucho mayor que en los tiempos en que se hizo *Poesía en voz alta*. Como cambian las circunstancias cambiarán también las motivaciones de los jóvenes y por lo tanto, a 35 años de distancia, si nosotros y nuestro trabajo les es útil es sólo a través de referencias.

Recuerdo que en algún momento hablaste de algunos proyectos, de algunas obras, y yo sentí la necesidad, la enorme inquietud de volver a jugar y experimentar. ¿Cómo podría ser factible que José Luis Ibáñez volviera a jugar con esos proyectos?

Eso es lo que me permite mi vida de profesor tanto en lo privado como en la Universidad. Siempre lo he mantenido y se lo debo a *Poesía en voz alta*. Pero algo que sí quisiera es participar en la Universidad haciendo otras representaciones. Pero por diferentes problemitas, muchos de ellos de mi propio calendario, no se han dado las circunstancias para que se cumpla este deseo, pero ojalá se pueda cumplir pronto porque sí quiero. ◇

Lejos de la Literatura pero no de la Poesía

El tiempo sigue acumulando telas, urdimbres de materia,
retazos de una bitácora que signará la memoria visual
de las costras y los velos
que la hipnosis teje. Lo que se mira y su naufragio.
Lo que hay en el paisaje y sin embargo no está.
Timón operado por manos comprometidas con el misterio;
y los ojos, con los oídos sordos por el zumbido del silencio
individual. La bandera blanca
flota en un centro donde se reúnen varias colinas.
La noche cerradísima muestra un cirio.
El paisaje sigue siendo el derrotero inservible
para la recóndita lectura de los sueños.
Pero el tiempo ha traído cosas al paisaje,
la embriaguez de lo diverso asoma el rostro.
Veo una escoba en la hoguera, una muchacha en una playa
sonrosada por la luz,
barcos de guerra ensuciando los litorales del Canal.
Son los detalles, no el mundo, lo que hace la variedad.
La nostalgia sigue amnésica. Las anécdotas existen
pero continúan lejanas.
La vocación puesta, más que en el paisaje,
en las manchas, en la magia del truco y su ficción.







Mirar la desolación, la densa atmósfera de estos paisajes, sin el fácil lastre de una percepción complaciente. Sumergirse en un mundo que encuentra la pausa en el momento más vertiginoso o el movimiento en el punto más inmóvil.

El espíritu de la inercia: el contacto de los contrarios. Donde lo Terrible no asusta, ni lo Deseable tiene relevancia. Donde los Valores son ambiguos y la Humanidad está ausente. Pareciera que es necesario tener ojos antes de nacer o después de muerto para atestiguar parajes donde se mezclan *Génesis* y *Apocalipsis*; para atestiguar que la naturaleza es y será humana si somos capaces de tener esos ojos. ◇

Hay que regresar al Popol Vuh

Juan José, ¿querrías decirnos de una manera general en qué consistió el movimiento o grupo Poesía en voz alta? ¿De dónde viene? ¿Es un grupo que salió de la nada o tiene antecedentes?

Yo creo que la visión de Octavio Paz, Juan José Arreola y Juan Soriano de recuperar el teatro vivo era muy contrastante en los años cincuenta con lo que había anteriormente de teatro en México. Había aquellos culebrones inmensos, comedias españolas de los Quintero, etcétera, aunque había también un movimiento teatral muy serio que intentaba compararse un poquito a Nueva York, un grupo que no recuerdo ahora el nombre pero que dirigía Bracho, también Rodolfo Echeverría y más adelante Solórzano, que era un movimiento bastante intelectual, con un teatro de O'Neill, de *Esperando al zurdo*, por ejemplo, de Clifford Odets. Era un intento muy serio de teatro anterior a *Poesía en voz alta*.

Poesía en voz alta es un poco una corriente de libertad formal, y yo siempre he subrayado que el genio de ese momento fue Juan Soriano, porque sus puestas en escena, digamos la parte plástica de *Poesía en voz alta*, eran un perfecto, absoluto y sorprendente lavado de ojos. Eso en México no se había visto nunca.

Entonces allí caía estupendamente el *Teatro breve* de Lorca, que es lo único que me gusta de Lorca. Realmente los dramones de *Yerma* y esas cosas me parecen espantosos, llenos de culpa, ¿no? Nosotros heredamos toda esa culpa... pero oíamos de pronto a Tardieu, a Ionesco, al Arcipreste de Hita, a Quedo, después a Calderón de la Barca. Y

Héctor Mendoza, indudable, con toda su frescura que sabía manejar extraordinariamente, creó un impacto que en ninguna parte del mundo fue tan coherente. Fue un milagro realmente la unión de estas personalidades en un momento dado, una necesidad de disfrutar del arte. Después se dio con Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y yo en los sesenta. Pero en los cincuenta obviamente era un sacudimiento mundial con respecto al teatro poético, visual, plástico, que tenía reminiscencias del teatro de Maeterlinck, que es simbolista.

Se me ocurre que hay un antecedente que son los Contemporáneos, con el teatro Ulises. ¿No crees que Octavio Paz y Juan José Arreola tomaron algo de aquel fenómeno?

No. Era totalmente lo opuesto, porque ni siquiera iba a ser teatro, iba a ser poesía hablada, pero se dieron cuenta de que la poesía dicha verdaderamente es una barrabasa inmensa. Empezaron a crear el espectáculo, llevaba poesía de cierta manera, pero realmente la función viva, plástica fue la que se subrayó en esa época. Y además el teatro Ulises, de los Contemporáneos, era más bien una reminiscencia realista del teatro americano que había empezado con O'Neill, Tennessee Williams, etcétera.

¿Qué directrices había en Poesía en voz alta? Dices que Soriano era un poco el que orientaba a nivel artístico, plástico, las puestas de la poesía. ¿No crees que había algún movimiento o influencia de movimientos de principios de siglo,

por ejemplo las vanguardias, el surrealismo, el expresionismo? Paz y Arreola conocían muy bien todo esto, Paz era surrealista.

Indudablemente todos los movimientos, inclusive los de Nueva York, tienen nacimiento, digamos, en principios de siglo, de los ballets rusos, de Adolf Loos y su nueva revista en contra de lo ya tradicional. Pero no llegaba a ser digamos artaudiano este movimiento. Más sencillamente era una selección muy pura de textos muy adelantados, escénicamente poéticos, y en la selección de los textos era donde se tocaba esa campana despedada y brillante del teatro de *Poesía en voz alta*.

Yo era muy joven en esa época, pero de todas maneras me daba cuenta de ese fenómeno. Inclusive los actores no eran realmente actores, como los que trabajaban en el Ulises. Eran Rosenda Monteros, que nunca había hecho teatro; Tara Parra, que era una especie de alumna; María Luisa Elío, que era la mujer de Jomi García Ascot; los Alatorre y sus mujeres, cantando... no hay que olvidar a Héctor Xavier, que hacía una escenografía muy interesante, y el vestuario de Donesi. Era una especie de cúpula intelectual, elitista, pero qué bueno, ¿no? Desgraciadamente, como todo, como la Casa del Lago, como la Compañía de repertorio de teatro, todos esos movimientos impresionantemente puros, serios, los sabotea la Universidad. Qué bueno que estoy diciendo esto en la Universidad. El autosabotaje en las directrices de la Universidad es algo impresionante. Algo sucede, tiene éxito y lo apañan en la burocracia matándolo.

¿Y ese fenómeno era un fenómeno teatral nuevo, que rompía de alguna manera, aunque no fuera una manera consciente, con el teatro anterior?

Sí, era un parteaguas en lo que se refiere al teatro en México, es decir, yo, Héctor Mendoza y muchos otros partimos de ahí y no hemos cambiado esa línea, con variaciones, claro, pero siempre buscando el teatro como una cosa legítima, como esa profunda relación con la realidad que está a nuestro lado, "realidad" entre comillas, ¿no?

En esa época se parte de un concepto esencial, fundamental que es Poesía en voz alta. ¿Por qué poesía en voz alta, no había obras dramáticas escritas? Existían obras mexicanas, ¿no convenían a este grupo, no iban con su modo de expresión?

Bueno, por un lado estaban Carballido, Magaña y Usigli. Pero eran más bien, no Usigli pero sí Carballido y Magaña, del círculo de Novo. Inclusive allí se partió absolutamente la intelectualidad mexicana: lo que eran Novo, etcétera, y lo que fueron después Octavio Paz, etcétera, y Arreola.

Pero en fin, fue un milagro. El espíritu festivo, Arreola siempre quiso ser actor y al fin lo pudo ser; Octavio seleccionado, gustando de las puestas en escena. Sí había obras, se pusieron obras mexicanas, de Elena Garro indudablemente, se puso la obra de Octavio Paz *La hija de Rappaccini*, y no siguió esto por problemas burocráticos.

¿Tú crees que la puesta en escena como un todo estructurado se inicia con Poesía en voz alta?

Sí, porque el concepto de escenografía tradicional como las de Julio Prieto, a la David Antón, por muy lujosas que fueran son espantosas, todas son copias absolutas. El espacio plástico, dinámico, era un espacio poético. Allí es donde realmente se hacía una variación no entendida hasta entonces en el teatro de México, ni siquiera en el teatro mundial, obviamente. Allí es donde yo creo que el talento de Soriano, unido al de Mendoza, hicieron un clic impresionante.

QUINTO PROGRAMA

Asesinato en la catedral, de T. S. Eliot. Traducción de Jorge Hernández Campos. Reparto: Ana Ofelia Murguía, Pina Pellicer, Argentina Morales, Enrique Stoppen, Raúl Dantés, Carlos Fernández, Juan José Gurrola y J. L. Pumar. Director literario: Octavio Paz. Escenografía y Vestuario: Juan Soriano. Dirección: J. L. Ibáñez. Producción: Festival de arte religioso. Estrenó en la antigua escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana, hoy restaurante San Ángel Inn, el 22 de octubre de 1957.

¿También estaba Leonora Carrington?

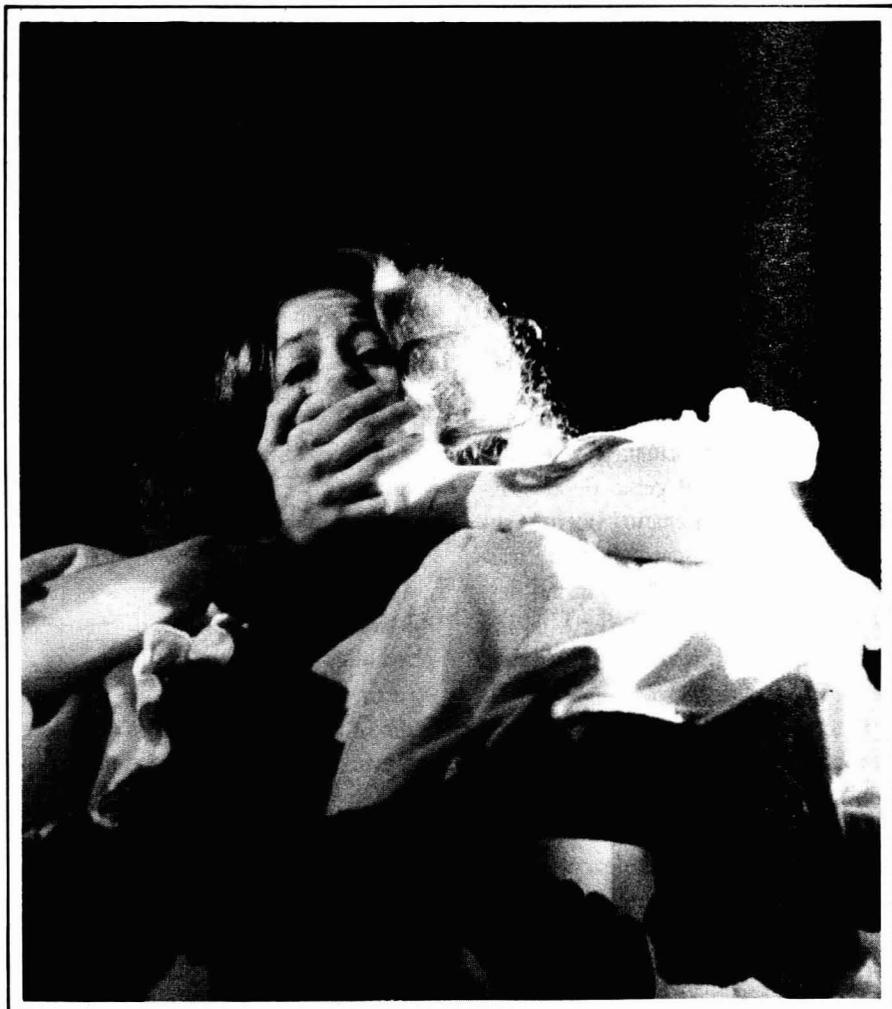
¡Claro!

Había una identificación de artistas plásticos fundamental.

Alfonso Reyes, aunque no participaba, estaba en todas las reuniones; estaba todo el tiempo León Felipe, fue realmente un asentamiento de intelectualidad mexicana libre... un poco afrancesada, pero en fin...

En el momento que surge este teatro, esta posibilidad, ¿no tenía parámetros anteriores o no tenía una historia? Parte de cierta espontaneidad, como tú decías, y de esa frescura...

Bueno, ya se conocía a Beckett, a Tardieu, a Ionesco; creo que allí podríamos contentarnos muy bien. El concepto de Jarry, por ejemplo. Ya había pasado esto un poco en París, *La cantante calva*, etcétera.



Lástima que sea puta

¿Pero tenían ustedes presente ese teatro?

Sí, claro. También Novo, hay que decirlo. Él puso *Esperando a Godot*, que era una función extraordinaria, a mí me interesó. También se ponía a Camus, ¿me entiendes? Pero no había esa flor fresca, natural que fue *Poesía en voz alta*, de una frescura impresionante.

Entonces digamos que se va acomodando el lenguaje teatral e intervienen varios elementos como las artes plásticas, el realizador, digamos el *metteur en scène*...

Exactamente. Allí se empieza a convertir la función teatral en una especie de arte total. Los directores que salimos de allí empezamos a seguir esa búsqueda plástica dinámica no comprometida. rompe-esquemas, que puedes ver en todas las puestas en escena. Cada puesta en escena de Héctor, en *Don Gil* por ejemplo, en el frontón, o en *Gatomaquía* de José Luiz Ibáñez, pero no nos dimos cuenta de que era una progresión

natural desde *Poesía en voz alta*.

No eran conscientes.

No éramos conscientes. Era siempre buscar problemas y retos más grandes... poner a Klosowski o a Wedekind o *Bajo el bosque blanco* de Dylan Thomas, a Ionesco, etcétera. Era una búsqueda. Luego también Jodorowski fue una especie de sangre nueva, sacando a Strindberg... eso fue en los sesenta.

¿El público, cómo tomaba esto? Era novedoso, era insólito... ¿cómo recibía el público mexicano, que estaba acostumbrado a esos culebrones de los que hablas, este fenómeno?

Bueno, el teatro era pequeño y se llenaba siempre. Éramos un fenómeno tan extraño que la gente acudía, y como era élite, si no habías visto *Poesía en voz alta* eras un retrasado mental. Entonces a fuerza tuvieron que ir. Se llenaba bastante... aunque había los tradicionales,

los Wilberto Cantón, los Solana, que indudablemente jamás apoyaron o escribieron algo a favor, es decir, les dimos un baño de agua fría del que todavía no se han recuperado hasta ahora. Ya no digamos Luis G. Basurto.

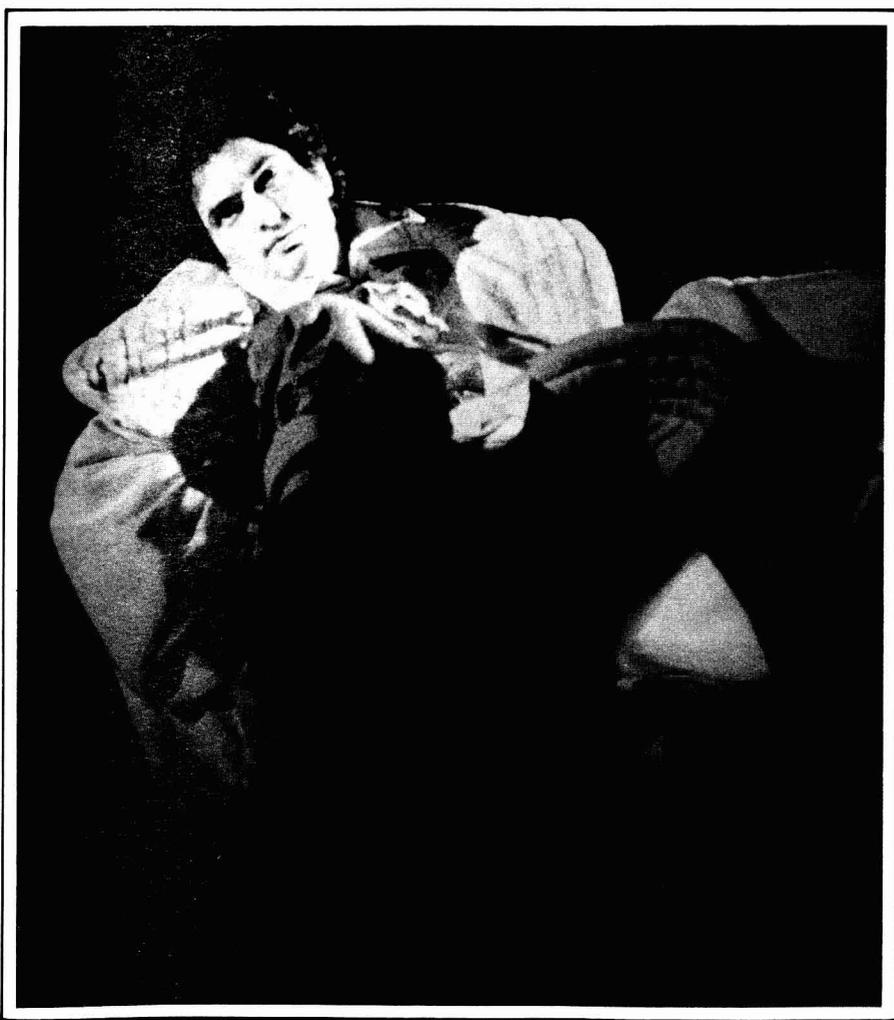
Tú como director un poco más tarde sigues la misma actitud un poco iconoclasta en las puestas en escena, en la actitud hacia el teatro, ¿cómo conformas tu propio camino?

Bueno, yo como soy anglosajón, he vivido en Nueva York y leí desde niño en inglés, mi teatro se fue un poquito hacia recuperar un poco lo poético del teatro americano, en esa época era Saroyan, después Dylan Thomas, Wedekind, aunque es alemán... y me fui separando un poco del francés-español clásico y fui llevando mi propio paso precisamente con obras que podía leer y entender y que podría presentar. Cada una indudablemente es lo opuesto de la otra, *La cantante calva* es totalmente diferente a Dylan Thomas. *Bajo el bosque blanco* y *Los poseídos* son diferentes a Klosowski.

Después de las tres obras que hice con el grupo de teatro me fui becado en Europa y Estados Unidos. Allí me conecté, y después también me fui a Alemania: a Menhein, a Munich, a Duesseldorf, a Bonn, a Hamburgo también. Había una especie de boom de teatro, se empezaba a entender que los escenarios no podían ser ya total y absolutamente del teatro italiano.

Tú que eres arquitecto y te relacionaste en el teatro también por ese camino, ¿qué influencias hay en esta plástica del teatro de renovadores de principios de siglo como Gordon Craig o Appia, que son un pintor y un arquitecto que diseñaron nuevos espacios? ¿Tú recuperas después de *Poesía en voz alta*, en tu obra personal, a esta gente?

Siempre he dicho que la arquitectura me ayudó mucho a dirigir. Si ves mis apuntes no son apuntes sino dibujos: la posición de un actor relacionada con la de otro, el espacio, las fuerzas dinámicas de un teatro, la fenomenología de la derecha, el volumen, el color, hasta di-



Lástima que sea puta

ferenciar el movimiento: integrales de arriba a abajo, casi fórmulas geométricas, matemáticas. Con el tiempo eso fue tirado a la basura, como dicen "the play is the sining". Fue importantísima esta apertura de los sesenta también.

Digamos que había una explosión experimental que acogía estas propuestas. ¿Dónde presentabas tus trabajos?

Los diseños que yo hice se presentaron en revistas del mundo, en Berlín, en el *Aujord'hui* y en el *London Times*, por ejemplo. Era lo que estaba sucediendo en ese momento, se estaba liberando otra vez el teatro. Indudablemente que tenía reminiscencias de Craig, de Reinhard, de Norman Belguérez, de Gropius, teatros totales, multiformismo, juego de teatros laterales, con el público en medio, con una plataforma dando vueltas, con escenarios alrededor, un teatro circular hacia arriba, en espiral, que más o menos se acercaban a darle vitalidad y dinámica al teatro, pero no es cierto, la dinámica es la representación, es el juego mágico o el juego de transubstanciación del actor hacia otra realidad más metafísica.

Yo hice lo que era la relación público escenario, bueno, como tú hiciste lo de Rulfo. Esto es de veras lo que empieza a sentirse cada vez que el director siente que no sólo tiene que traducir un texto escénicamente y que salga bien, ¿no? Eso lo puede hacer un niño, por razones lógicas. El hombre total no sólo dirige la obra, sino que además hace la arquitectura del lugar, lo diseña.

En los años sesenta formas un grupo y si mal no recuerdo tuvo puestas en escena memorables.

Yo tenía el apoyo, desde la primera puesta en escena, de dos o tres gentes que fueron Héctor Mendoza y Mauricio Herrera, que después perdí, desgraciadamente, pero ellos se quedaron haciendo teatro y son actores extraordinarios. Después obviamente, cuando me casé con Pixie, los Alatorre seguían también allí, algunos inclusive eran estudiantes de Arquitectura, pero también empezaron a llegar, me acuerdo, Susana Alexander, Roberto Dumont,

Tamara Garina, Héctor Ortega, Ma. Antonieta Domínguez, cuando hice *Landrú* y *La cantante calva ... Landrú opereta* fue realmente una solución magnífica a un gran intelectual que dentro tenía un alma de lo más regocijante, de lo más bucólica, inclusive de lo más sensual, unido con la música, en la Casa del Lago. La música era de Rafael Elizondo. Hoy en día han hecho de Alfonso Reyes un monumento pesado y serio, lo cual sí es, es uno de los grandes, pero también hay que reconocer esa vida que muy pocos intelectuales tienen. Es decir, los intelectuales mexicanos van a ver los mariachis y dicen: "¿Qué pensaría Valéry, o Mallarmé?" No viven, mucho menos bailan *Caballo viejo*, no saben lo que está pasando en México, es una élite por ahí perdida.

Bueno, la idea de juntar gente siempre estuvo en mí, y hoy me doy cuenta de que es imposible. Era muy activo en esa época, se juntaba gente. Y yo seguía cada vez más violento tratando de modernizar el teatro, inclusive cuando fui invitado a Cuba, creo que uno de los mejores espectáculos que hice, en el 66.

Pero allí yo no llevaba obra de teatro, por problemas y porque no quería hacer un grupo de teatro latinoamericano que triunfa en Cuba, con una obra de no sé quién, se me hacía de lo menos interesante. Entonces llegué sin obra seis días antes a ver qué hacer, y me dieron el teatro más grande, cabían dos mil personas, con un escenario de más de 20 metros de apertura, plataformas hidráulicas que subían y bajaban, otras en el centro que daban vueltas, en anillo inclusive, 40 telones, haz de cuenta que allí llegaba Krushev o quien sea... lo llenaron de niños. Llegué, comenzamos a ensayar unos textos de Ibarra Enguita, de Paz, puse unas cintas y a ver qué. Desde entonces estaba seguro de que lo que hacía era ya parte de lo que tenía que suceder y llevaba actores que sabían hacer las cosas.

Estaba Jordán, que hizo *Landrú*, Mauricio Herrera, Claudio Obregón. Martha Aura. Ahí hice performance, porque era plástico. La puesta en escena era un pitcher y un catcher nomás aventando la pelota cinco minutos. ¡En los sesenta! Los cubanos decían: "Pero ¿qué



Lástima que sea puta

SEXTO PROGRAMA

Las Criadas, de Jean Genet. Reparto: Rita Macedo, Ofelia Guilmáin, Meche Pascual. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: J. L. Ibáñez. Producción privada: León Davidoff. Estrenó el 24 de julio de 1959 en el teatro Virginia Fábregas.

SÉPTIMO PROGRAMA

Electra, de Sófocles. Versión de Diego de Meza. Reparto: Pina Pellicer, Ofelia Guilmáin, Raúl Dantés, Antonio Alcalá, José Carlos Ruiz, Ketty Valdés, Alicia Quintos y Antonio Medellín. Producción privada: León Davidoff. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: Diego de Meza. Estrenó el 16 de abril de 1960.

es esto, chico? Ha de ser arte". De pronto no hacía nada, sólo mover los telones, bajar y subir un telón y bajar todas las plataformas, usar el escenario como caja de movimiento. Claro que no había teatro. A la mañana siguiente un panameño dijo: "Lo que acabamos de ver no es teatro, es mejor ir a ver la ciudad de La Habana". Entonces empezaron grandes discusiones del folklorismo, del teatro nacionalista, costumbrista, que no era la realidad, era una idea antigua del teatro en la que un autor escribe y hace un conflicto, eso ya tiene que estar rabasadísimo ahora, ¿no?

¿Eso es como un precedente de lo que después se va a desarrollar y está muy en boga ahora en Europa, el performance? Bob Wilson lo lleva a límites...

Impresionantes.

Siempre hay una intuición en México, una osadía, por esta actitud iconoclasta. ¿Por qué hay pocos textos mexicanos en tu obra?

Te puedo decir: de Ibargüengoitia está *El atentado*, está Juan García Ponce, Está Magaña, *Los motivos del lobo*, está Alfonso Reyes, Raúl Falcó, muy posterior.

¿Y en esa época?

Por una cosa. Porque a mí el teatro me interesa como una cuestión filosófica, o como una investigación filosófica. Me interesa un texto que no pueda atravesar, con misterios impresionantes. El

misterio impresionante de *Los exaltados* de Musil era imposible de poner, pero sí era posible. El imposible de Klosowski, el imposible de *Él*, de Cummings. Es decir, a mí me interesa un juego cerrado donde no veo posibilidades, porque allí es donde va a nacer una puesta en escena que no tiene que ver con ninguna otra y que va a tener un halo, una atmósfera irreconocible, irrepresentable.

Ya estás hablando de los setenta.

Sí.

Me parece muy interesante tu planteamiento por esa discusión de lo mexicano o no, de lo nacional o no. ¿Consideras que esta discusión ya está un poco rebasada? De pronto este tipo de discusiones vienen nuevamente en los años ochenta.

Sí, bueno, son burros dando vuelta a la noria, es decir ¿coges nacionalmente? ¿coges como francés o cómo coges? El acto teatral, el acto creativo es una cogida. Cómo vas a decir si coges a la mexicana o qué, si es precisamente la revolución de todos los sentidos, y yo lo hago mexicanamente, no ando yéndome a todos lados, aquí estoy, al pie del cañón. Porque estoy en mi lugar, y además en cada puesta en escena estoy buscando cada vez más lo mexicano, nada más ve lo que hice en Acapulco, los coloquios de los doce sacerdotes que vinieron a México mandados por el papa a hablar con los aztecas, mis investigaciones del teatro teotihuacano, eso sí es importante, es decir, ¿cuál teatro mexicano? ¿Basurto o Cantón? ¿Dónde, qué es eso? Es un cuento de hadas.

*Las artes son una trampa terrible
¿Por qué se dividieron en siete musas?
Hay que despedazarlas*



Lástima que sea puta

En los años setenta encontramos en Gurrrola una preocupación quizá más tendiente al erotismo, a cierta mística erótica, está Klosowski de por medio, Juan García Ponce, que es un colaborador anterior...

Allí el erotismo era total y absolutamente mental. A mí me importaban los largos textos que tenían una teatralidad que no sucedía dentro del escenario sino en la mente de los espectadores, como si ampliáramos un mar o como si no hubiera cabida de que se comieran el pastel. Es un trabajo de inducir al espectador, que lo hace también Bob Wilson, de educar al espectador para que sepa que no es para que te dé de comer, que digas un juego de cartas que es el teatro desde hace miles de años, ¿no? El teatro con los textos de Musil, de Klosowski, alargaba muchísimo el tiempo y entraba otro tipo de reflexión que se iba realizando en la puesta en escena, la reflexión de sus vidas, la manera de pensar de la gente, de alto nivel, de decir como Musil: "Lo importante de la música no es que suene, sino que se pueda hacer con una tripa de cabra", o "La caída constante sin parecer es el estado de creación", ¿no? Bueno, yo ya tenía más años y adoraba estas cosas. Sin embargo en los setenta hay una obra, que es *Él*, de Cummings, fundamental para mí. Una obra extraordinaria, adelantada al teatro del absurdo por 20 años, porque es en 23 o 24 que la escribe Cummings, un poeta.

Indudablemente el poeta lanza lo que está pensando y empieza a abrir en lo que tú leerías, que no entiendes nada, si te quedas leyendo y leyendo... es quizá la obra más importante del siglo XX, en cuanto a apertura, es una obra sobre un escritor que está escribiendo una obra sobre un escritor que está escribiendo etcétera. Pero hay escenas, por ejemplo, en las que se abre el telón y se cierra y la mujer le pregunta qué es eso y él le dice "una escena", y las preocupaciones acerca de los negros. Y sobre todo, la idea de qué era la sensación del teatro, bueno, ¿por qué el actor funciona y por qué no? ¿Qué son verdaderamente los jugos gástricos de fermentación, logros de la memoria, iluminaciones, separaciones del ser, transmutación, transcon-

tinuidad? ¿Cómo se conserva un actor desde la primera línea hasta la última, por qué ha de decir la última como la primera y la primera como la última? O no decirlo a tiempo. ¿Cómo despedaza el tiempo, cómo se ausenta de sí mismo?

Hay un fenómeno, que es lo que les enseñó a los alumnos, que es el epifenómeno. Cuando estás actuando indudablemente tienes el texto, pero hay otras cosas, otros objetos memorables que aparecen en tu mente; puede ser la luz, o los ostiones que me voy a comer al rato en La marinera, o el zapato que trae chueco la actriz, o me siento bien.

El actor logra ese malabarismo en un acto de felicidad, que tiene que ser de placer, y el público dice ¡Ah! Él no está allí. Depende de la cultura, de la altura del actor. Te das cuenta por ejemplo que los viejos son de una sinceridad absoluta. De pronto la carne de Ustinov, Gassman, cómo entra la actuación y los cuerpos se vuelven una actuación. Finney o Rourke en *Barfly*, porque ya han fermentado mucho este epifenómeno; es una ocurrencia, pero ya la ma-

nejan, en un milésimo de segundo, y entonces te vuelves el dominio, el dios en un segundo, porque estás sabiendo un segundo antes que es lo que va a ver el público y se lo das, pero cambiado, para conservar al mismo tiempo tu espontaneidad, que es lo que va a ver el público porque todos son unos histéricos totalmente cerrados, inhibidos mentales que van a pagar para ver a los desinhibidos y salir sin tener problemas, y los jodidos son los de allá abajo.

Hay una constante en estas preocupaciones de la filosofía, de cómo los actores van dialogando, exponiendo a través de tu puesta en escena todo un aparato filosófico, y siempre hay un cuarto, un encierro. En *Él*, de Cummings; me acuerdo de ese cuarto en el que encerrabas a un enano y a una vedette...

¡Ah sí, en *Robert ce soir!*

Y después hay un giro a una puesta que me parece memorable, que fue Lástima que sea puta, de Ford, pero había las



Landrú opereta

OCTAVO PROGRAMA

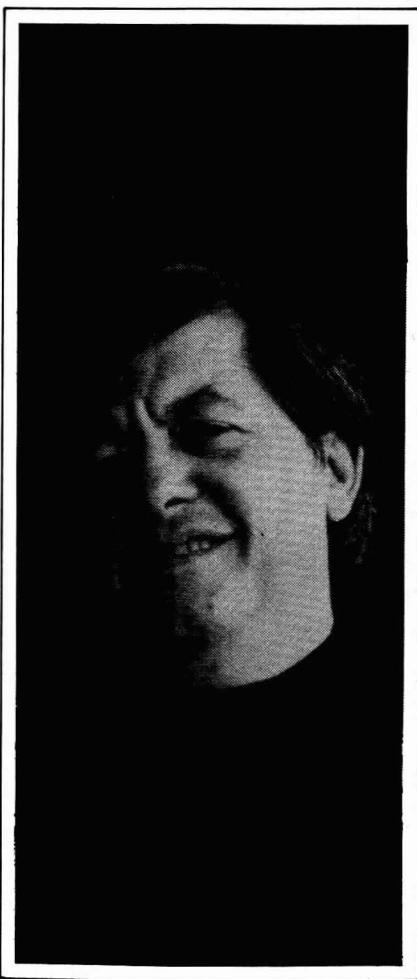
La moza del cántaro, de Lope de Vega. Versión de Sergio Fernández. Reparto: Silvia Caos, Felio Eliel, Luis Miranda, Beatriz Sheridan, Raúl Dantés. Música de Raúl Cosío. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: J. L. Ibáñez. Estrenó en la Casa del Lago el 27 de septiembre de 1963. Producción de la UNAM.

mismas constantes: el incesto, el erotismo. ¿Por qué vuelves al erotismo? ¿Era la primera vez que incursionabas en el teatro isabelino?

Sí, indudablemente. Conocía a Shakespeare, lo había leído y había hecho unas cositas medio serias de Terence Ratigan sobre Shakespeare, pero es muy peligroso Shakespeare, es muy peligroso John Ford, es muy peligroso Marlow, y nadie los puede hacer a menos que tenga 40 años por lo menos. Lo otro son tonterías, porque no se puede. Se necesita una experiencia de años. Lo hice porque no es nomás la loquera, yo puedo hacer un teatro clásico, perfecto, entendido, con todas las leyes absolutas, sin quitar una sola coma y respetando el texto de pe a pa. Pero la puesta en escena es otra cosa. Indudablemente era un teatro respetuoso de John Ford, respetuoso del teatro isabelino. Además estaba yo viviendo con Fiona y también la influencia de las mujeres es impresionante. Empezamos a trabajar el inglés, a traducirlo juntos, como tradujimos *Bajo el bosque blanco* Pixie y yo, y era además demostrar lo importante que es John Ford vis à vis Shakespeare, con más profundidad, con la idea de culpa rebasada, que Shakespeare todavía tiene, todavía venimos de eso, de la culpa, y precisamente Ford, al matar a la hermana embarazada, llega a límites extraordinarios. Pero sí era un estudio realmente serio sobre el teatro clásico. Y además como yo venía con todas estas ideas sobre actuación, todos los procesos de la delicadeza, el talento de Vera la Rosa, Martín Lasalle, Oscar Yoldi, Tina

French, ya serios, ya actores... y lo que dio el toque final fue el vestuario, la escenografía de Fiona y Alejandro Luna. Casi ni hablamos. Después de eso hice otra cosa que se llamó *La prueba de las promesas*, que ya era un posmodernismo absoluto.

Luego ya vienen los ochenta; hay una obra de Elizondo escrita especialmente para la puesta según entiendo.



Juan José Gurrola

No, él la había escrito antes y después yo hice una paráfrasis, *Miscast*.

Miscast, viene también Espejos, La rosa del tiempo que es una obra para niños, también una obra que hiciste para el museo, Suave que me estás matando, y dos obritas de Picasso, y también repusiste Landrú. ¿Hacia dónde va Gurrola en los ochenta?

En *Miscast*, empezaba la obra y llegaba el director a los 12 minutos de obra ya arrancada y entraba preguntando si la obra ya había empezado, y le respondían que no. Entonces ¿qué pasaba con esos 12 minutos, dónde quedaban en la mente del espectador? Yo adoré la obra. Claro que Elizondo la quería hacer para Rambal, digamos, como esas obras de Agatha Christie con malos actores, yo creo que su idea era perfecta, pero el público con un buen chiste no lo aguanta todo, ni yo lo aguanto y, no andábamos peleados pero siempre dijo: "La cagué, no, la cagaste tú". Nos llevamos bien, los dos muy amigos, pero en él había por lo menos un sentido del humor: "¿Quién toca? Debe ser el cartero que siempre toca dos veces", y la idea maravillosa de un hombre usado por la KGB, donde pierde su identidad y le hacen una mujer y una hija que no son su mujer e hija sino agentes, pero él cree que es su mujer y empieza a recordar, y allí hay un problema de semántica teatral, un problema de fijación del teatro.

Pero entonces el enemigo principal para mí era el público, que lo tengo que abofetear y destruir. No les voy a dar nada, no me voy a vestir de quinceañera a ver si está bien; no, van a ir al teatro a aprender, a que se les corte, se les rebane el cerebro, se les meta en agua caliente, y decirles: "Miren, el teatro es esto". Eso es lo que estaba tratando de hacer con *Miscast*. Claro que fue un éxito, realmente la gente lo disfrutó mucho. Pero viene esta obra y después, creo que una de las cosas más importantes en esta discusión de director/autor, fue que Raúl y yo hicimos dirección y autoría. En realidad él empezó la obra, no dio el ancho como director y entré yo, y aunque partes muy importantes son exclusivamente de él, las mías son de espacio y diálogo, también para trai-

cionar la obra inicial. Fue un experimento extraordinario.

¿Por qué este abandono del teatro, como que sales y entras, tienes otras actividades artísticas?

Es que estoy probando dentro de mí que hay que destruir las artes. Es una deconstrucción. Igual estoy haciendo un mural que estoy escribiendo un texto para radio, igual pinto o escribo ensayos o voy a mentarles la madre a los de la embajada de Estados Unidos. O estoy detrás del teatro Oxolotán. Las artes son una trampa terrible. Y a mí me gusta cambiar, como cuando tienes una raqueta nueva o un coche nuevo eres feliz. Después se te cae el gusto, ya es una lata tener que manejar, es una lata tener que ir a jugar tenis, pero un nuevo objeto es precioso, como una nueva mujer. Entonces varío, y al mismo tiempo ¿por qué las artes se dividieron en siete musas?, ¿quién dijo eso? Hay que despedazarlas, son divinas las

artes, pero la carga de prepotencia, de creérsela, de orgullo por ser alguien me parece algo espantoso. "Soy pintor", ¿qué? "Soy actor", ¿que qué? Es algo impresionante.

¿Cómo ves la década de los noventa en relación a lo que dices de la deconstrucción de las artes; es nuevamente una actitud iconoclasta?

Y ecológica. Lo ves en las artes plásticas. ¿Quién hace un cuadro ahora con óleo? En teatro estamos como los bodegones, todavía no llegamos ni al expresionismo, no se diga al arte conceptual o al arte mínimo. ¿Para qué sirven estas cosas? Hay que envolverlas como Cristo. Bob Wilson hace espectáculos en las montañas del Tibet, el teatro líquido lo hacen sobre un tren, o Ruelas a 200 metros bajo tierra. Pero eso es un paso. El siguiente es un poco lo que hiciste con Rulfo, con la iluminación, las fuerzas, ahí estaba absolutamente viva el agua, la dimensión mínima y máxima de

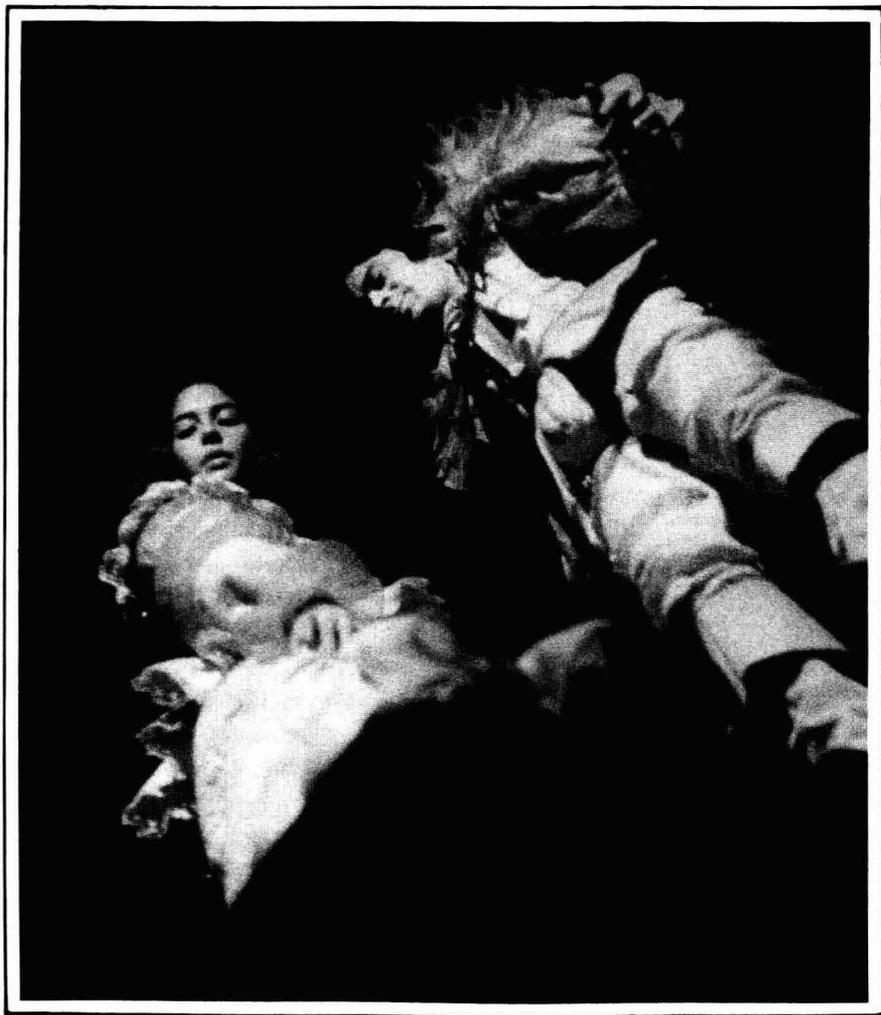
Pedro Páramo; eso no lo hubieras podido hacer jamás en un teatro, es una ilusión personal. Es la ilusión del autor-director-escenógrafo comparándose con la obra.

Creo que desde hace tiempo nos estamos dando cuenta de que el director tiene que hacer lo que le gusta: a veces la música, o la escenografía, a veces el texto, por una necesidad absoluta de expresión, de dimensión, como Mauricio Jiménez con *Lo que calan son los filos*, David Hevia, Warman... Pero las instituciones, la cerrazón, los muebles estos son inamovibles. Por eso no corre el agua, son diques.

¿Dirías que la crisis no es creativa, de qué tipo es?

Hay falta de imaginación y hay otro problema, que el sistema de organización es funesto. En la Universidad han pasado millones de puestas en escena sin pena ni gloria. Es que los teatros tienen que ser manejados por los directores, lo que tienen ahí incrustado es un sindicato que te asesina, un sindicato que tiene todo el poder, un sindicato que te friega porque tiene la fuerza de no abrir el telón, de no hacer una escenografía, se gasta todo el dinero nadie sabe en qué y como los burócratas no tienen imaginación, no saben de teatro, no saben qué es una bambalina, les dicen "va a costar tanto" y no saben decir no. Un hombre de teatro con experiencia de 20 o 30 años debe diseñar su temporada, con su gente, y no dirigir él, sino llevar una secuencia.

Creo que el teatro debe ser para niños, hecho por ellos; esa es la mentalidad. A menos que sean cosas de la dimensión de lo que tú hiciste o lo que están haciendo Shekner o el teatro de Oxolotán, el teatro campesino. No sabes qué cosas tan extraordinarias. No va casi nadie, vamos algunos, pero es un experimento que verdaderamente es teatro mexicano, que verdaderamente va a las comunidades, que verdaderamente reúne mentalmente. Ponen obras de los chontales, que les contaron los chontales, y cuando los chontales van a verlas se acuerdan más. Hay que regresar al *Popol Vuh*, eso es lo que tenemos que buscar. ◇



LOS HEREDEROS



1. ¿Cuáles fueron los hallazgos artísticos del movimiento Poesía en voz alta?

José Caballero: No creo que pueda decir cuáles fueron los hallazgos de ese grupo; no es algo que haya presenciado. Más bien la impresión que tengo con respecto al trabajo de los directores de teatro que pertenecieron al movimiento *Poesía en voz alta* es que el intento por hacer un teatro distinto al que tenía tiempo de existir, el comercial, es un poco la continuación de algún esfuerzo anterior como el del teatro Ulises, o el de Julio Bracho, con una óptica bastante nueva pero a la vez siguiendo la línea de presentar ciertas obras de la dramaturgia universal y contemporánea por primera vez, o intentos de creaciones nuevas como podría haber sido *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz, o reinterpretaciones de ciertos textos poéticos como la que hizo Héctor Mendoza sobre *El libro de buen amor*.

Germán Castillo: Creo que los que nos queramos imaginar. El teatro entre una de sus muchas peculiaridades fascinantes tiene la de ser absolutamente efímero. El teatro no se preserva; es como la belleza, que solamente da el tiempo y el mismo tiempo destruye. Entonces los hallazgos artísticos que aportó *Poesía en voz alta* son los de los creadores que participaron en el movimiento o los creadores que heredamos a estos creadores como maestros, y por ende como transmisores de la experiencia. Desde luego hay algunos elementos que se pueden establecer, como la autoridad del lenguaje escénico sobre la literatura; todo esto se dio debido a que la litera-

tura de que se valieron casi nunca fue literatura dramática, sino poética. Por otro lado, casi siempre recurrieron a los clásicos. Lo más importante, al margen de las aportaciones artísticas que todos queremos otorgarle, es que entre más descendientes del movimiento, directos o indirectos existimos, más aportaciones artísticas se le adjudican al movimiento. Está el hecho de que se conformó un grupo de universitarios, con una cultura universitaria alrededor del hecho teatral, para propiciar, generar y difundir un teatro que no existía en nuestro país. Esta opción es la que ha devenido profesionalidad, aspiración artística, rigor, capacidad de docencia, capacidad de integración y, afortunadamente, también ha devenido en ser de alguna manera la propuesta teatral más respetable y más respetada en nuestros días. Creo que gran parte del teatro respetado y respetable surge de ahí, sin olvidar de ninguna manera el movimiento paralelo que se dio con el *Teatro en Coapa*. También fue un enorme movimiento que no podemos olvidar nunca cuando toquemos el fenómeno *Poesía en voz alta*.

Salvador Garcini: Pues considero, por lo que he oído, que fue un movimiento de libertad artística. Se rompieron esquemas, el teatro dejó de ser un teatro acartonado, se volvió un teatro vivo, un teatro inquietante, poderoso, sensible y comunicador de textos importantes, textos clásicos, de autores clásicos que se modernizaban.

En ese grupo estaban Juan José Arreola, Octavio Paz, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Carlos Fernández,

que en ese momento eran los jóvenes revolucionarios del teatro, y realmente su práctica y su gusto para escoger los textos y su aventura teatral abrieron las puertas a que el público mexicano, que estaba medio dormido en relación a ser el espectador de un buen teatro, creciera. Ellos iniciaron un movimiento realmente poderoso que despertó la inquietud artística en los intelectuales y en la gente más o menos preparada o apta para el teatro.

Héctor Ortega: No sé los hallazgos artísticos, pero sí cuáles fueron sus pretensiones: el deseo de rescatar el texto, claridad en la dicción, precisión en la comunicación verbal y todo, la escenografía y la dirección, en función de escuchar claramente lo planteado para rescatar la parte literaria de lo teatral.

Enrique Pineda: Yo no fui parte de este movimiento, pero es de donde surgieron los directores más contundentes hasta la fecha, como lo son el maestro Mendoza, Gurrola y actrices como Martha Verduzco. A ellos debemos el salto que se da hacia un nuevo teatro, que permitió lo que estamos haciendo ahora: ese sería el hallazgo más importante de *Poesía en voz alta*.

Jesusa Rodríguez: Yo soy una persona un poco desvinculada de ese movimiento; a mí me llega por rebote, por lo que quizá pudo influir sobre Castillo, que fue mi maestro, y siento que para hablar concretamente de los hallazgos de *Poesía en voz alta* es mejor hacerlo con alguien que esté ligado directamente al movimiento.

Eduardo Ruiz: *Poesía en voz alta* es el inicio verdadero del teatro universitario, en donde escenógrafos como Juan Soriano, escritores como Paz y Juan José Arreola y directores de la calidad de José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza, junto a actores como Carlos Fernández, Pina Pillecer y Tara Parra se reunieron para presentar espectáculos en los que lo más importante era el texto.

Luis de Tavira: *Poesía en voz alta*, tal como lo expresa el manifiesto lanzado por Octavio Paz, consistió en una confabulación de intelectuales y artistas universitarios, por rescatar, teatralmente hablando, aquello que Paz llamaba "La gran palabra" de nuestra tradición: Emanada de la sociedad misma, implica el rescate de los grandes depósitos del patrimonio de nuestra tradición cultural. Su verificación teatral suponía un encuentro armónico entre la literatura y el escenario; sin embargo, este encuentro supuso un conflicto que de alguna manera estaba viviendo el teatro, no sólo el teatro de nuestro país, sino el teatro de todo el mundo.

Lo que *Poesía en voz alta* descubrió no fue el rescate del patrimonio, sino por el contrario, la riqueza de un lenguaje autónomo en el escenario, que implicaba como principal hallazgo, a mi modo de ver, la construcción del lenguaje escénico mexicano, que descansa en el concepto de "puesta en escena", que es el concepto contemporizador del teatro mundial. Con los resultados de este hallazgo escénico México entró en la contemporaneidad teatral que descansaba en la puesta en vigor del concepto de "puesta en escena" como integrador de todos los elementos teatrales.

Esto hizo un movimiento estético que revocó el lenguaje teatral, fundamentalmente en el desarrollo de otras disciplinas que se encontraban inhibidas por la actitud decimonónica del dominio del autor sobre el teatro. El resultado de este movimiento desarrolló la propia profesionalidad del director de escena y renovó e hizo necesaria la renovación de los lenguajes actorales, al mismo tiempo que desarrolló el movimiento de escenógrafos que dejando de ser simples decoradores pasaron a ser verdaderos creadores de la escena.

Carlos Téllez: Primero es importante aclarar que de *Poesía en voz alta* lo que yo tengo son las narraciones de mis maestros, directores y compañeros actores. Su riqueza e importancia la he vivido porque toda la generación universitaria es parte de ella. *Poesía en voz alta* irrumpe y cambia todo el desarrollo teatral en México, porque es el momento en que el director se vuelve el centro del espectáculo, en que la narración que va a hacerse en el escenario ya no es realmente la del dramaturgo, sino que es la visión del director. Desde ese momento cambia radicalmente la historia de nuestro teatro nacional.

También es muy importante en este movimiento la irrupción de nuevas generaciones de actores, que son los profesionales que tenemos hoy en día. Es gente que tiene una apertura hacia el trabajo y un gran rigor académico.

2. ¿Hubo en este movimiento una ruptura con el teatro anterior? ¿En qué consistió?

José Caballero: En su momento debe haber sido algo así como una ruptura, y probablemente se vivió como tal. Actualmente tengo la impresión sin embargo de que fue más bien la continuación de cierto espíritu de investigación y renovación teatral que no podemos decir que sea el primero en nuestro país. Está lo que intentó el grupo Contemporáneos, creo que ésa es la raíz de un teatro artístico, experimental, de investigación, que fue retomado de pronto por la generación de *Poesía en voz alta*.

Pero sí hubo un logro importante en la manera de hacer el teatro. Estos nuevos creadores responden con una imaginación muy grande, en sentido plástico. Creo que la noción de teatro como espectáculo, como obra de imágenes, fundamentalmente surge en ese momento.

Germán Castillo: Consistió en que un grupo de mexicanos, cultos, universitarios, seguros de sí mismo, soberbios, vanidosos, sin necesidad de que el trabajo fuera redituable, se opusieron por



primera vez, consciente o inconscientemente, por cuestiones culturales o personales, a lo que hasta entonces había prevalecido en el país, que era el teatro heredado, de una u otra forma, de la tradición española. Éste imponía todavía en los cincuenta pronunciar el idioma a la manera peninsular y recurría a una escuela de actuación absolutamente exterior, recitada, no comprometida con la emotividad y la ideología de los actores.

Salvador Garcini: Sí hubo un rompimiento con el teatro anterior y consistió justamente en la libertad artística y en la ruptura con el acartonamiento del teatro anterior.

Héctor Ortega: No sé mucho al respecto pero presupongo que el teatro anterior ha de haber sido toda la época de Seki Sano, donde había la pretensión de hacer un teatro totalmente naturalista, y *Poesía en voz alta* es un teatro completamente formal donde se reunie-

ron personalidades muy importantes, como Octavio Paz.

Enrique Pineda: Bueno, creo que se trataba de una búsqueda y se rompió de alguna manera el esquema establecido por el tipo de teatro que se hacía. Y la época también es importante: son los sesenta, una época de cambio para todos nosotros.

Jesusa Rodríguez: Para mí que la evolución del teatro es casi siempre, pese a lo que todo el mundo opine, una evolución muy individualista. En la época de *Poesía en voz alta* había quizá un poquito más de alianza entre los artistas, pero es tal vez ya el final de esa coordinación entre los pintores, los muralistas, escritores, que se unían con un fin común; en toda esa época sí hubo una gran alianza de artistas.

Eduardo Ruiz: No existía un tipo de teatro como ese; se iniciaba un estilo de teatro universitario y había muy

poco teatro serio. El teatro universitario se inició con *Poesía en voz alta* y tuvo su clímax cuando se ganó el Festival de las naciones en Nancy con *Divinas palabras*, con gente que venía de ese movimiento. Con ellos se empezó a poner en escena a autores importantes como Elena Garro y Octavio Paz, y textos como *El cantar de los cantares* y *El libro de buen amor*.

Luis de Tavira: En todos los órdenes. Desde los criterios por el repertorio, los lenguajes teatrales mismos, las formas de producción también.

Carlos Téllez: Sí la hubo y consistió en esta innovación de directores, de actores y de la puesta en escena; de repente textos realistas se volvieron absolutamente no realistas, verdaderos divertimentos para el público. Desde el momento en que cambia la visión de quién está haciendo el espectáculo todo lo demás cambia también. Hay una libertad infinita, se rompe todo el academicismo que se venía arrastrando.

3. ¿Se podría decir que su generación continuó y desarrolló el camino iniciado por este movimiento?

José Caballero: Siento que mi generación y la generación inmediatamente posterior a la mía estamos tratando no de ignorar, sino de revertir el planteamiento de *Poesía en voz alta* de que el valor fundamental escénico es el que cuenta, es decir, la escena más que el texto. En casi todos los creadores de *Poesía en voz alta* se dio esta constante hasta determinado momento. Mi generación, sin desdeñar eso que nos abrió un camino nuevo, inexplorado, pues nos educamos en ese tipo de teatro, ahora quiere este regreso al texto; esta fundamentación del teatro en la dramaturgia y en el actor.

Germán Castillo: En la medida en que todos somos hijos de Pedro Páramo, sí, y Pedro Páramo son Héctor Mendoza, Gurrola, todos los fundadores del movimiento, y de alguna manera venimos de ellos. Haga yo lo que haga, y creo que en igual circunstancia estamos todos los de mi generación, siempre vendremos de ahí, nuestro trabajo será conse-



cuencia del de ellos. No necesariamente porque exista una continuidad programática o de aspiraciones del movimiento que ni siquiera están explícitamente planteadas en *Poesía en voz alta*, sino por una continuidad absolutamente natural, histórica. Inconsciente e inevitable porque son quienes nos hicieron en las aulas, en el teatro mismo y simple y sencillamente con su ejemplaridad.

Salvador Garcini: Podríamos decir que mi generación también creó un nuevo movimiento. Desarrolló aquel movimiento porque no puede haber un presente sin un pasado, sin algo que nos motive, y varios de los maestros que nosotros teníamos venían de *Poesía en voz alta*. Pero pienso que realmente fue diferente, al menos en mi caso. La manera en que yo me enfrenté al teatro fue espontánea, sin tomar en cuenta la herencia, aunque a lo mejor la traía implícita.

Héctor Ortega: Yo pienso que no, como casi siempre sucede. *Poesía en voz alta* provocó, por lo menos en nosotros, el grupo que dirigió Gurrola, una reacción contraria; nosotros tal vez no regresamos a un naturalismo totalmente realista, pero sí volvimos a rescatar el valor de la actuación en nuestras representaciones.

Enrique Pineda: Para mí es muy difícil contestar esto, porque mi formación la tuve en la Universidad Veracruzana.

Jesusa Rodríguez: Yo creo que a nosotros ya esa influencia no nos llega en forma directa. Siento que como herencia ese movimiento nos dejó dos cosas: una fue un aliento para el nuevo teatro y otra, muy triste, la distancia enorme que hay entre los creadores. Hay una pugna constante en un medio artístico muy desarticulado, muy competitivo, muy envidioso. No noto la diferencia entre los artistas que surgieron del teatro universitario y los artistas comerciales. Esto incluye a toda la gente que salió de *Poesía en voz alta*, que supuestamente es la gente más preparada intelectualmente, más informada, gente sensible que trabaja por amor al teatro.

Eduardo Ruiz: Mi generación es muy diversa.

Luis de Tavira: Nuestra generación se encontró ya con el establecimiento del "teatro de director" como un hecho, como un resultado hacia la construcción de una estética escénica y el desafío a partir del concepto de "puesta en escena". No tuvo una influencia directa de *Poesía en voz alta*, sino de los directores que surgieron de allí, fundamentalmente de Héctor Mendoza, quien es, en estricto sentido, el único que podríamos llamar *maestro* de otros directores, y de alguna forma el elemento integrador de las corrientes de los grandes directores surgidos de *Poesía en voz alta*, que serían Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez. Aun cuando ambos se han dedicado a la docencia, en realidad no podríamos decir en un sentido estricto que hayan sido maestros de otros directores.

Carlos Téllez: Sí claro. Evidentemente. Lo primero que yo vi de teatro universitario fue un trabajo extraordinario de Héctor Mendoza, que se llamaba *La danza del urogallo múltiple*. Ver ese experimento del maestro Mendoza para mí fue una experiencia realmente importantísima. Creo que los años setenta, que yo viví, fueron la cola de *Poesía en voz alta*; años maravillosos realmente.

4. ¿Si tuviéramos que hacer una reflexión crítica de Poesía en voz alta, cuáles serían sus errores y aciertos?

José Caballero: No podría plantearlo en términos de errores y aciertos. En un momento en que nuestra tradición teatral estaba por alguna razón sumamente influida por la tradición española de actuación, que privilegiaba fundamentalmente la interpretación vocal del texto, el cómo decirlo, todo dentro de un estilo desbordado, romántico, *Poesía en voz alta* fue una respuesta, una reacción a esto. Error probable, el que hayamos llegado al extremo. Por ejemplo, en las escuelas de teatro se privilegia la formación física de los actores, dancística, acrobática, de expresión corporal, por encima de la interpretación del texto. Es decir que de pronto fuimos de un extremo al otro y la interpretación vocal

del texto fue dejada de lado.

Resulta paradójico que se hable de *Poesía en voz alta* y lo que haya surgido sea una enorme fuerza espectacular. De pronto da la impresión de que nuestros actores no saben decir un texto dramático, más que decir, no saben significar un texto dramático.

Germán Castillo: Los aciertos ya los mencioné y no creo que haya grandes errores en la medida en que era un proyecto pequeño. El principal error en el que pudieron haber incurrido, preservar el movimiento, lo salvaron. El movimiento se atomizó, se desintegró de manera natural.

Salvador Garcini: La verdad no puedo responder claramente esa pregunta, porque no vi ninguna puesta en escena de *Poesía en voz alta*. Quizá sus aciertos son una nueva estructura, más libertad... un teatro menos rígido, basado en el pensamiento, en la imaginación, en la inteligencia de los actores, en el estudio del texto; era un movimiento muy completo. Tal vez el error fue no haber continuado, que no se sigan dando estos movimientos en donde los poetas, los pintores, los arquitectos, los literatos, los actores y los directores están reunidos para hacer movimientos plásticos-teatrales hermosos.

Héctor Ortega: Yo no conocí tan profundamente *Poesía en voz alta* como para hacer una evaluación de sus aciertos y errores. Únicamente vi dos puestas en escena: *Asesinato en la catedral* y *La señora en su balcón*, de Elena Garro. Me parecía muy interesante y me pareció fundamental en su momento, porque el teatro mexicano había caído en una copia, no en general, pero un poco fácil de la "vida". Se supone que no había oportunidad de salir del naturalismo, y creo que eso fue más valioso que el rescate de los textos.

Enrique Pineda: El acierto es que no era nada más poesía en voz alta, sino todo lo que era arte: artes plásticas, danza, teatro, música. Todas las áreas que abarca el arte estaban involucradas en eso. Errores no sé, yo creo que ninguno.

Jesusa Rodríguez: Ahora se da en decir que *Poesía en voz alta* fue el gran principio, la gran nueva cosa que vino a proponer una nueva forma de teatro para México, y es probable. A mí ya no me tocó ese aliento; me tocó quizá la decadencia de todo eso. El medio artístico es hostil a sí mismo; uno trata de vincularse más y es difícil, son re duros: Héctor Mendoza no viene a ver uno solo de mis trabajos; Julio Castillo, después de haber sido mi maestro, después de diez años de trabajar con él no había visto ninguno de mis trabajos; Luis de Tavira tampoco, creo que únicamente vio un cachito de *Cabaret* y sin embargo habla de mi trabajo. ¿Qué significa eso? Que toda esa gente que estuvo unida a un movimiento ya después no le importó lo que siguió o se fue a su rollo o empezó esa pugna rarísima, esa especie de competencia. Un artista que considera que ya tiene un lugar está acabado para siempre.

Eduardo Ruiz: El error fue no continuarlo, pero hubieron muchos problemas políticos. Por ciertas modas teatrales, algunos directores que estuvieron

en la Universidad, en lugar de apoyar ese gran historial, se dedicaron a aplastar todo lo que venía de ese tiempo y dieron paso a la moda del director-espectáculo, donde el director es más importante que la obra, lo cual no es cierto. En *Poesía en voz alta* tenían la idea de que tanto la puesta en escena como el texto dramático eran importantes; no uno más que el otro. El acierto es que todavía existen personas que siguiendo esas pautas que dieron esos grandes del teatro mexicano piensan que el texto dramático es importante.

Luis de Tavira: Yo diría que tuvo el gran acierto de ser vigente en su época, que muy probablemente las formas allí ensayadas ya no tienen mucho que hacer en el escenario. La hipótesis original no funcionó: la recuperación de las grandes palabras de la tradición para darles una vida en el escenario. Afortunadamente, porque esto hubiera supuesto un producto por demás deleznable: una colección de declamadores repitiendo palabras del pasado sin confrontarlas con el diálogo teatral del hoy, porque el teatro es un arte del presente,

no del pasado. La desobediencia de los directores al propósito del manifiesto fue lo más valioso. Salió ganado el teatro, no la literatura. Eso evitó lo que pudo haber sido un terrible error: el llevar el teatro hacia una tradición declamativa de una literatura no teatralizada y por ello no actualizada.

Carlos Téllez: Los aciertos ya los enumeré. Y en cuanto a los errores, creo que debió haber habido mayor cohesión en todos los miembros de esa generación, lo que hubiera provocado que todos sus alumnos hubiéramos tenido mayor cohesión como movimiento y como generación y que no tuviéramos líneas tan individuales y tan separadas unos de los otros.

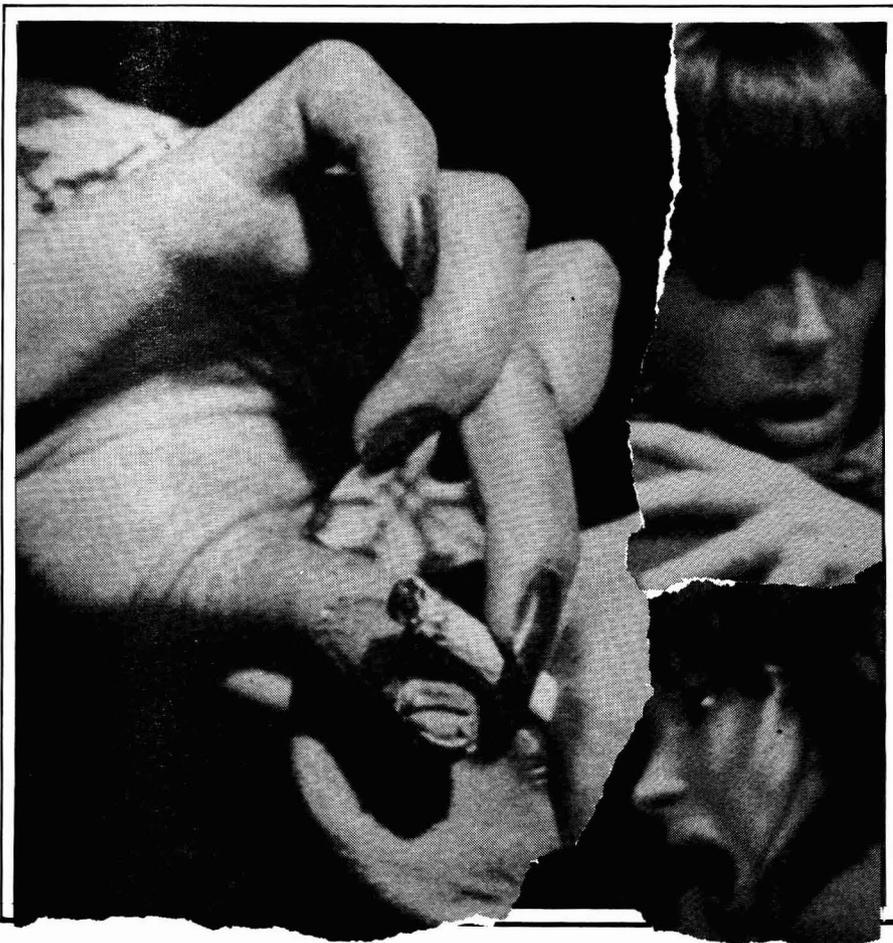
5. ¿Podría decirse que la vanguardia del teatro se volvió tradición y necesita renovarse?

José Caballero: No creo que podamos decir eso. Creo que la vanguardia se academizó, o tendió a academizarse. Que se haya vuelto una tradición no creo. Una tradición implica muchísimas cosas más. *Poesía en voz alta* fue parte de una tradición, una parte saludable en la que se cuestionaron ciertos aspectos y se propusieron soluciones.

Germán Castillo: Toda vanguardia que permanece deja de serlo y se vuelve reflexión profunda y se integra a la tradición. Si esto no se da, creo que es una vanguardia un poco *snoob*, un poco desvinculada del proceso de una comunidad. Eso no pasó con la vanguardia de *Poesía en voz alta*. Es una vanguardia que se reflexionó a sí misma, sedimentó, y es de alguna manera el gran basamento de nuestra incipiente tradición teatral.

Salvador Garcini: Pienso que lo tradicional ya no es vanguardista y las tradiciones son estáticas. Continuar la tradición de *Poesía en voz alta* sería no trascender, no evolucionar.

Enrique Pineda: Se ha vuelto más una necesidad para mucha gente y no creo que necesite una renovación. El teatro mexicano que está haciéndose en este momento tiene bastante calidad.



Eduardo Ruiz: La vanguardia la hacen los grupos de teatro profesional que experimentan. El teatro universitario necesita una renovación, tiene todo para ser un gran movimiento que parta de dentro de la Universidad con los mismos estudiantes.

Luis de Tavira: Esto es la dialéctica necesaria de todo movimiento artístico, ir de la tradición a la vanguardia y de ahí de regreso a la tradición. En estos tiempos recientes estamos ya en condiciones de hablar del agotamiento de ciertas vanguardias que se ensayaron sobre todo en los años sesenta y cuya transición a los años setenta ha dejado un saldo muy claro, que es: vuelve a triunfar la tradición. Se trata mucho más que de experimentar, de hacer teatro. Lo que hay que hacer es hacer teatro.

Carlos Téllez: Se volvió una libertad conquistada. *Poesía en voz alta* consiguió una gran libertad en el teatro y todos disfrutamos de ella, y no creo que se haya vuelto una tradición anacrónica o anquilosada. Se renueva, siempre se está renovando.

6. ¿En su práctica teatral actual, está implícita la influencia de aquel fenómeno teatral?

José Caballero: Es un camino que yo intenté en algún momento transitar, pero en este momento me parece más importante el otro lado, o no más importante, pero mi imaginación es distinta y necesario del texto.

Germán Castillo: Sí, en cuanto al rigor, en cuanto a la permanente aspiración de hacer un teatro artístico. Seguramente en mi gusto teatral, en mi sensibilidad teatral hay filtros todavía del movimiento, pero repito, es una continuidad no programática, ni estilística, ni estética, es más profunda y a la vez más inaprehensible.

Salvador Garcini: Quizá inconscientemente sí, porque he estudiado con algunos de sus miembros; pero no directamente.

Héctor Ortega: No, para nada. Para mí

fue muy importante descubrir que no solamente hay un teatro naturalista, sino que se puede usar también la forma y en este sentido podría haber influido, desde luego, pero no creo que esencialmente. Mi búsqueda es por el lado de la actuación y *Poesía en voz alta* era una negación de la actuación.

Enrique Pineda: Más bien de Julio Castillo, que es más cercano a mí. *Poesía en voz alta* es otra generación, aunque he tomado algunas clases con el maestro Mendoza.

Eduardo Ruiz: Espiritualmente sí. Y elegí esta carrera porque presencié ensayos y puestas en escena de *Poesía en voz alta*.

Luis de Tavira: Por supuesto quienes llegamos al teatro en ese momento, en los finales de los sesenta, que es el tiempo de inicio de mi generación, encontramos suficientemente comprobado y establecido el concepto de "puesta en escena" que se inició con *Poesía en voz alta*. De alguna forma también el tratamiento de los textos no propiamente

dramáticos como sustento de un espectáculo es algo que surgió en *Poesía en voz alta* y que varios directores de mi generación hemos ensayado, de manera muy distinta como lo hacía *Poesía en voz alta*, pero lo hemos hecho. Específicamente en el montaje de espectáculos basados en textos poéticos no dramáticos, que varios directores hemos seguido casi como un género teatral.

Carlos Téllez: Creo que ese fenómeno quedó en la mente de todos en la medida en que disfrutamos de una libertad escénica ganada por *Poesía en voz alta*.

7. ¿Por qué los directores de su generación adaptan constantemente textos para su puesta en escena?

Germán Castillo: Constantemente no. Inicialmente existía en mí la necesidad de ser actual, de estar de moda. Yo veía que mis maestros lo hacían y me lo impuse como una obligación que me costó muy cara, pero entendí las complejidades de la estructura dramática. Normalmente lo hacía con los clásicos, lo sigo haciendo con los clásicos.



Salvador Garcini: Yo no adapto ningún texto en la puesta a escena. Hice una adaptación a *La Celestina* porque dura cinco horas, entonces la tuve que recortar a dos horas. Esa es la adaptación que he hecho, pero no he alterado el texto.

Héctor Ortega: No creo que sea por falta de autores de obras de teatro. En la generación que me antecede hay excelentes autores, al igual que en mi generación y hay una generación de autores jóvenes a la que pertenecieron Óscar Liera, que acaba de morir, Juan Tovar, Niconá, en fin hay una gran cantidad de dramaturgos con un enorme talento. La adaptación fue una inquietud personal, yo también soy escritor y hago mis propias cosas.

Enrique Pineda: Cada director tiene una visión de lo que quiere hacer y es libre para hacer todo lo que quiera. Claro, hay que basarse en un texto, pero de repente uno quiere hacer experimentos y puede adaptar e incluso crear su propio texto.

Jesusa Rodríguez: Por dos razones: la primera que la dramaturgia mexicana siempre ha sido deficiente, nos guste o no. A mí me choca reconocerlo porque añoro poder trabajar con escritores mexicanos, pero no tenemos una tradición dramática poderosa. Por eso se recurre tanto a los clásicos. Y la otra es que como yo estoy empezando, acudir a los clásicos y adaptarlos a nuestra época me resulta un cimientito muy fuerte, es como estar parado sobre enormes columnas.

Eduardo Ruiz: Porque existe gran variedad de literatura dramática, pero a veces el director-adaptador destroza sin miramiento a los clásicos para su lucimiento personal. Es una moda que afortunadamente ya está pasando.

Luis de Tavira: Porque hacemos un trabajo necesario e inherente al concepto de "puesta en escena" que es la dramaturgia, entendida como el intento de trasposición de la estructura dramática a la estructura de un espectáculo. El texto siempre requerirá una traducción. La ilustración de los textos sin tocar su

estructura literaria es una hipótesis ideal e ilusoria, falsa: toda *puesta en escena*, es decir, toda verificación en el escenario de un texto está implicando un trabajo de dramaturgia; que se haga o no, no hace ninguna distinción. La mayoría de las veces el no hacerlo es una omisión que se revierte en el producto. La *puesta en escena* supone una traducción del texto.

Carlos Téllez: Porque quieren hacer un trabajo personal, decir algo específico. A veces tomas un texto y haces una adaptación que va más de acuerdo con lo que quieres comunicarle al público.

8. ¿Cuál es el trabajo específico que realiza en su dramaturgia?

Germán Castillo: Siempre es diferente. A veces consiste meramente en acenar alguna de las líneas de una obra.

Salvador Garcini: Yo no soy dramaturgo, aunque cuando hago un espectáculo mío, pongo textos míos.

Héctor Ortega: Es muy ambigua, muy amplia la pregunta. No la comprendo del todo. Primero que nada pretendo comunicarme; segundo, ser un testigo de mi tiempo, pero antes que todo eso, divertir. Divertir en el sentido brechtiano del tiempo. Primero divertir, después comunicar y ser testigo de mi tiempo y después, todo lo que salga de más, es ganancia.

Enrique Pineda: Lo que hago normalmente es trabajar con el autor. Antes nada más tomaba el texto y le metía mano y a veces tenía problemas con los autores.

Jesusa Rodríguez: Cuando escribo teatro generalmente escribo humor, teatro para cabaret, y es una labor enloquecedora, porque como no soy escritora me cuesta gran trabajo sentarme a escribir. En el caso de las adaptaciones generalmente procuro aliarme a algún escritor, y mi trabajo consiste ahí en crear una relación muy estrecha entre el montaje y la adaptación del texto.

Eduardo Ruiz: Yo no soy dramatur-

go; me dedico a poner obras de dramaturgos.

Luis de Tavira: Crear el texto del espectáculo a partir a veces de un texto escrito que se analiza, al cual se intenta interpretar por el camino del análisis, de sus signos, hacia los significados del autor y a través de esos significados a la realidad que el autor está intentando crear como ficción, y de este análisis, la apropiación de sus referentes hacia nuevas significaciones con la intervención de otros elementos del lenguaje que no son los textuales y aquellos que son necesarios para el texto final del espectáculo. A veces es una reelaboración completa del texto, a veces es simplemente la interpretación justa del texto sin tocarlo, simplemente encontrando sus consecuencias en otros lenguajes, como el lenguaje visual o lenguaje actoral propiamente dicho; otras veces, es una transformación de ese texto. Depende de la naturaleza del texto.

Carlos Téllez: Cada proyecto te plantea algo diferente. Por ejemplo, si a mí me habla Marga López, pues maquino qué es lo que va, cómo debe de ponerse, todos los requisitos que debe tener. Pero si me habla Socicultur porque viene el aniversario de la toma de La Bastilla, entonces me voy a los libros históricos.

9. ¿Cree que existe una crisis creativa en el teatro en México? ¿En qué consiste?

José Caballero: No, al contrario, tengo la impresión de que continuamente se está produciendo teatro de primer orden.

Germán Castillo: No sé, porque la crisis material es tan grande que no me permite ver si hay crisis creativa. La manera de hacer teatro es cada vez más complicada, los sistemas administrativos cada vez se hacen más complejos, más difíciles de abordar; al público cada vez le cuesta más trabajo acudir a los teatros. Hay una crisis económica y social que dificulta el quehacer teatral; solamente el teatro que de alguna manera toca las preocupaciones inmediatas de los espectadores tiene resultados concretos.

Salvador Garcini: No creo que haya una crisis creativa; hay mucha creatividad en el teatro mexicano, hay buenas corrientes, y también hay teatro que no tiene sentido dentro del mismo teatro mexicano, teatro que no intenta nada, teatro que no convence al público.

Héctor Ortega: Para nada; al contrario, creo que estamos viviendo un auge creativo.

Enrique Pineda: No, para nada. Yo creo más bien que faltan apoyos financieros para crear oportunidades para la gente que hace teatro.

Jesusa Rodríguez: Desde siempre y no sólo en México; si lo abrimos a plano internacional se da muy poco teatro en el mundo. El teatro es una expresión unitaria, integra muchas artes y para que el fenómeno teatral se dé tienen que ocurrir muchas cosas. Esa crisis creativa en México se da en un plano muy tremendo, y es que la falta de preparación de los actores es muy grave, no hay maestros de actores, éstos no leen, no se preparan intelectualmente, y no basta prepararse físicamente, pues si no tienes lo primero no puedes ser un gran actor. Tampoco hay mucha producción, hay escasez de directores, escenógrafos, dramaturgos y esto necesariamente genera una crisis de creación teatral tremenda, pero ¿cuándo ha habido mucho? Quizá en la época en que *Poesía en voz alta* comenzó había todavía además la posibilidad en la ciudad; en provincia se da muy poco aunque ahí tenemos un fenómeno creativo maravilloso que es el teatro campesino de Oaxotlán; hacen una obra tras otra, todas son geniales.

Luis de Tavira: No, una crisis creativa no. Existe una crisis productiva de todo el complejo que hace posible la actividad teatral; no creo que falte talento ni una dinámica creativa. Lo que existe es una crisis de producción, de formas de producción, de metodología, de capacitación, de elementos.

Carlos Téllez: Hay una crisis económica más que creativa. Tanto nuestros actores como nuestros escenógrafos

son brillantes; nuestros directores también. La dramaturgia va por un excelente camino pero es un momento absolutamente adverso en el aspecto económico.

10. ¿Cuáles son las tendencias del teatro contemporáneo en México?

José Caballero: Por una parte hay un afán por cierta búsqueda plástica, por una especie de interdisciplinariedad, de fusión en el teatro, más acentuada con la danza, por ejemplo; o espectáculos que se hacen con cierta musicalidad, o aquellos que tratan de romper con la anécdota, con una estructura dramática tradicional, cosas que insisten e insisten en las performance, o en algo parecido a los happening, o un tipo de espectáculo aleatorio que a mí no me parece realmente teatral. Por otra parte hay una dramaturgia que busca reflejar una verdad social, colectiva; hay también otra, más reciente y a mi juicio mucho más valiosa, que busca hablar de la verdad individual, íntima.

Germán Castillo: Creo que estamos llegando a un momento en el que los directores hemos perdido la obligación de romper necesariamente con el texto y encimarnos en el dramaturgo, esté vivo o muerto. Hemos directores que consideramos que el suceso teatral puede ser la complicidad armónica con un texto dramático.

Salvador Garcini: El teatro mexicano contemporáneo mexicano se divide en la comedia frívola y barata, que libera las emociones sexuales de los burócratas, que los hace reír por cualquier tontería, y un teatro filosófico y profundo que intenta cultivar al espectador, elevar su calidad espiritual, su calidad de conciencia, y éste puede ser un teatro de búsqueda, un teatro vanguardista.

Héctor Ortega: Sigue siendo Brecht en un aspecto, la preocupación por hacer un teatro político en el sentido más amplio y generoso del término: hablar de lo que está sucediendo; toda la ten-



dencia del teatro universitario está a la búsqueda de los valores universales del hombre.

Enrique Pineda: Todo el mundo tiene su manera de hacer teatro. La tendencia debería de ser y en parte para mucha gente es: hacer *nuestro* teatro, y no estar copiando técnicas o cosas que no tengan nada que ver con nosotros.

Jesusa Rodríguez: No sé si esto es una tendencia o es una obsesión personal, que es lo que logro ver en los demás también, pero lo que me interesa de lo que se hace de teatro en México, en ese teatro que toma como plano secundario toda la parte efectista y busca una esencia teatral que puede ser muy llana y muy sencilla, pero quizá lo simple es lo más difícil.

Eduardo Ruiz: Son varias tendencias. Una muy importante es la que están haciendo los dramaturgos mexicanos, es un reflejo de los problemas sociales que

acontecen en la Ciudad de México. Por otra parte los directores están adaptando textos clásicos a nuestro tiempo a nivel del lenguaje, lo cual es lamentable. Otra tendencia que nunca ha parado es el equilibrio de la puesta en escena y la dramaturgia.

Luis de Tavira: Son muchas, muy diversas. Hay una tendencia muy sólida de una nueva dramaturgia preocupada por crear un panorama dramático de la vida nacional, vinculada muy puntualmente al suceder periodístico, noticioso, y hay un texto muy preocupado por crear la renovación del lenguaje actoral; hay una enorme cantidad de iniciativas espontáneas de teatro independiente, de teatro mitológico, de teatro musical.

Carlos Téllez: De diez años para acá ha habido una gran protección al dramaturgo nacional que es básica en la medida en que eso genera un teatro nacional, lo que de otra manera no se podría lograr.

11. ¿Cuál es la influencia de la televisión en el teatro contemporáneo mexicano y específicamente en la puesta en escena?

José Caballero: Ninguna. Me parecen medios totalmente distintos. Hay quien dice que la televisión —especialmente la mala televisión— puede ser enemiga del arte teatral. No lo creo. El verdadero enemigo del teatro es el mal teatro, aquel que se hace por intereses ajenos al arte, ya sean económicos o políticos.

Germán Castillo: No creo que la haya. La influencia poderosa sobre el teatro y sobre todas las artes es la del cine, que sí acuñó un lenguaje, un manejo del tiempo y del espacio, un aceleramiento vertiginoso en la narración, un poder hasta antes del cine imposible de concebir para plantear convenciones dramáticas y del lenguaje.

Salvador Garcini: La televisión tiene un lenguaje propio y el teatro filmado le quita valor, porque el teatro es emocional, es vivo, tienes que estar presente, tienes que ver qué está sucediendo. No es lo mismo la luz del teatro que la luz que capta la televisión. Ahora, si la televisión va a filmar el teatro, con su lenguaje televisivo y no con el lenguaje del teatro, entonces deja de ser teatro.

Héctor Ortega: Yo creo que la televisión ha influido no únicamente en el teatro sino en todo en la vida. La televisión ha sido tan definitiva que de pronto el teatro, sin tomarnos la molestia de ir, lo tenemos ahí presente, en vivo; lo único que le falta es la comunicación directa, por lo que no puede morir el teatro.

Enrique Pineda: Lo que pasa es que la televisión es en este momento lo más importante que hay en México y en muchas partes. Debería ser al revés, nosotros deberíamos nutrir a la televisión como gente de teatro para que tuviera un buen nivel actoral.

Luis de Tavira: No creo que exista una influencia directa en términos estéticos, sino simplemente como diferencia. Lo



que no podemos soslayar es que quienes hacemos teatro hoy tenemos que estar conscientes de que nuestro público viene de la televisión y de que nuestros actores tienen que enfrentarse también al lenguaje de la televisión, que es un lenguaje superficial, improvisado, que resulta de un modo de producción sumamente precipitado y poco preocupado por la calidad y la profundidad. El teatro supone un desafío mayor, de mayor trascendencia, de mayor profundidad.

12. ¿Hacia dónde va el teatro en los noventa? ¿Existe algo nuevo, diferente a la propuesta empleada por su generación?

José Caballero: El espectro de posibilidades del arte escénico en nuestro país es muy amplio: tenemos desde un teatro universitario hasta un teatro oficial; un teatro experimental, uno comercial; el que está en grave riesgo es el teatro de

revista, a pesar de los esfuerzos que se hacen por rescatarlo.

Germán Castillo: Eso dependerá mucho de lo que suceda en el país. Si nos decidimos por el camino de la democracia, de la pluralidad de las relaciones adultas entre gobierno y sociedad civil, el teatro tomará el camino consecuente. Si se decide el camino de la reafirmación del poder, independiente de la voluntad mayoritaria, el teatro tendrá un camino dolorosamente claro: ser un teatro inmediatesta, de combate, de lucha; y un pequeño sector tendrá que cumplir la tarea no muy digna de ser la mascarada oficialista de este estado de cosas y hará un teatro que seguramente será tradicional, acartonado, muerto y pomposo.

Salvador Garcini: El teatro va a una comunión, va a espiritualizar más a la gente, tiene que prepararla más. Por-

que el mundo tecnológico, el mundo industrial despersonaliza, le quita humanidad a la gente. El teatro le devuelve humanidad a la gente, el sudor, el sentimiento, el amor.

Héctor Ortega: Actualmente tenemos en cartelera una pluralidad extraordinaria. Hay desde el teatro intelectual más refinado hasta el espectáculo más comercial, sin decir con esto que todo lo comercial es burdo, pero también hay teatro comercial en el sentido más burdo del término.

Jesusa Rodríguez: No creo que exista algo nuevo, pero necesariamente el teatro va a volver a sus orígenes; mientras más nos vayamos acercando al milenio, a la idea de la computadora, de los vuelos espaciales, a toda esa idea del futuro, más necesitaremos de lo arcaico, y el teatro es lo más enraizado con el arcaico, lo más religioso: es un principio.

Eduardo Ruiz: Algo tiene que pasar con el teatro en México, pues de lo contrario veo un hundimiento en él.

Luis de Távira: Existe la conciencia de la necesidad de reorientar la actividad teatral en la interpretación de nuestros tiempos. Existe la conciencia del agotamiento de las vanguardias. No se trata de hacer algo nuevo, dado que lo nuevo ha desaparecido como valor; se trata de hacer con mayor profundidad lo que ha quedado como saldo de los experimentos y de las vanguardias, y aquello constituye lo esencialmente teatral, que es la ficción escénica verificada en un hoy cada vez más desgarrador.

Siento que el teatro está llamado a cobrar una importancia que no tenía en el pasado, en la sociedad, en la vida social, siempre y cuando nos centremos en lo que es válido tradicionalmente como teatro y que ha logrado superar todo el vertiginoso devenir de las vanguardias.

Carlos Téllez: Algo que ya se obtuvo y no se va a dejar es la comunicación ya lograda y existente entre el dramaturgo y el director. Cada vez esta relación ha ido mejorando y se va a tender un tipo de teatro más grupal, más de equipo. ◇



Libros

La Edad Media del amor

Bertha Aceves

En su más reciente publicación, *Mâle, Moyen Age de l'amour et autres essais*, 1988 Geroge Duby continúa con su interés por investigar sobre la sociedad medieval francesa. Ese interés, ya en sus anteriores libros, lo ha llevado a presentar facetas desconocidas del mundo medieval occidental, a partir del punto de vista de la llamada "historia de las mentalidades". Esta perspectiva histórica orienta la investigación al estudio del "instrumento mental" (como los lenguajes y formas de percepción), al de los sistemas de información y educación, así como los mitos y creencias del momento; esto es, tiene el propósito de descubrir el juego de los valores, en cuanto que éstos se encuentran representados por diversos medios, como testimonios escritos, imágenes, espacios arquitectónicos, mitos, etcétera; a partir de ello, se define lo "imaginario social" de un periodo histórico específico. Esto presupone una ardua tarea, de montaje, pues es necesario recurrir a diversas fuentes de información; el material recogido debe ser interpretado posteriormente, a fin de que sea posible describir la ideología dominante en ese periodo, dado que ésta "es una arma de la cual el poder se deriva para establecer su dominio". Duby, que sigue a Althusser, considera que la ideología es un "sistema de representaciones dotado de una existencia y de una función histórica en el seno de una sociedad dada.

Mediante ese método, Duby ha aportado un estudio fundamental para conocer la Edad Media: *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo* (1978). En este libro, Duby discute cómo se establece el modelo trifuncional que divide la sociedad feudal en tres "órdenes" estrictos: los oradores, los guerreros y los labradores. Esta organización social surge en el fondo de los tiempos, encajada en el pensamiento de los pueblos indoeuropeos, como lo demuestran los trabajos de Georges Dumézil; posteriormente, Duby la identifica en algunos documentos del siglo XI, en el tema de la trifuncionalidad social, el cual es promovido como un orden

obligado, por provenir de la voluntad divina, tal es el caso de los escritos de Adelberón, obispo de Loan y Genaro, obispo de Cambray; así dicen que: "En este mundo unos oran, otros combaten, otros además trabajan...; desde sus orígenes, el género humano estaba dividido en tres, oradores, labradores y guerreros". Este modelo cultural se prolonga hasta el tratado de Carlos Lo-yeau (1610), y Duby señala que también se continúa hasta la época del último Capeto, para apoyar el principio jerárquico de la realeza como poder de origen sagrado, y la obligación de obediencia de la "plebe". Para el historiador francés, "esta representación mental" ha sabido resistir todas las presiones de la historia: "es una estructura" de la cual aún en la actualidad se conservan restos nostálgicos.

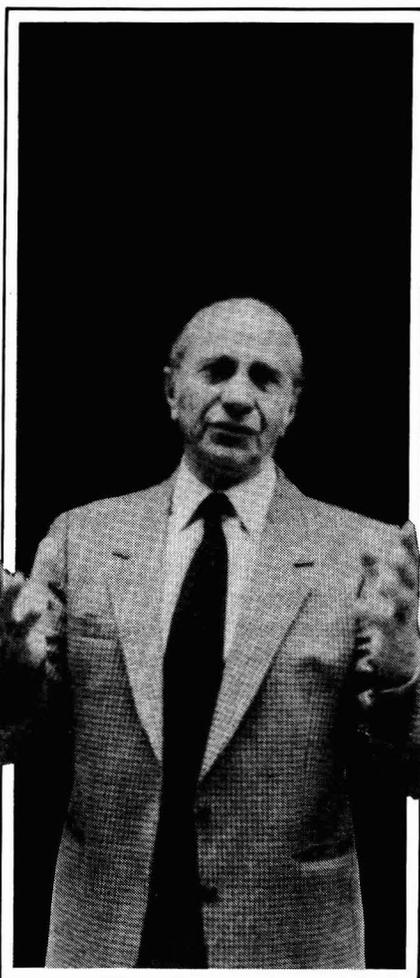
Con el propósito de recuperar otras representaciones culturales de la época medieval, Duby estudió uno de los fenómenos sociales de vital importancia como es el matrimonio, en su libro *El caballero, la mujer y el cura, el matrimonio en la Francia Medieval* (1981), en el cual señala cómo nace la institución del matrimonio en la cultura occidental y cómo es manejada por la Iglesia y la nobleza para conservar y acrecentar su

poder, respectivamente.

Sin embargo, el tema de la mujer y su relación en la pareja lo trata Duby más ampliamente en *Mâle, Moyen Age...*; este libro lo integran diversos artículos que fueron publicados hasta 1986, los cuales se agrupan en tres temas: "Del amor y del matrimonio"; "Estructuras del parentesco" y "Cultura, valores y sociedad". Los trabajos de mayor interés, porque descubren detalles desconocidos de la vida de la nobleza feudal, son los que se agrupan en los dos primeros apartados. Los ensayos se inician con una contundente y sorpresiva afirmación, que rompe con la idea "romántica" de que la actividad del caballero medieval giraba alrededor de su "dama". Duby dice: "La Edad Media es decididamente de los machos... de los hombres convencidos de la superioridad de su sexo", ¿Qué pasa con la mujer? Duby contesta que es la parte oculta de esa sociedad y, para recuperar su figura, se pone a escuchar a esos hombres hablando de sus deseos, dado que a la mujer le estaba prohibido el uso de la "lengua". Revelar el papel que desempeñaba la mujer en la sociedad medieval sólo es posible si se recurre a fuentes de información escritas por los varones y así también es posible conocer los intereses masculinos que mantuvieron mudas a las mujeres. El tema central que aglutina los diversos ensayos del libro es la vida amorosa de la pareja y, más específicamente, la manera como el poder configura a la mujer, al matrimonio, al amor, al caballero medieval que desea, teme y alaba a su dama.

Por ello, el autor estudia los valores sociales que establecieron la Iglesia y la nobleza—los oradores y los guerreros— que eran las instituciones que detentaban el poder. En cuanto a la Iglesia, ésta considera la unión conyugal directamente vinculada con la procreación y la sexualidad y por ende en la frontera del pecado; así, se interesa por marcar los límites entre lo lícito y lo ilícito, lo puro y lo impuro, para lo cual dicta normas que pretenden, sobre todo, erradicar el temido deseo carnal, aun dentro del matrimonio: la sexualidad había que combatirla y reprimirla, en donde apareciera. La Iglesia acepta el matrimonio como un mal menor y únicamente como medio para la procreación; por ello reprueba las desmesuras del amor pasional que transgreden las normas del buen matrimonio, en el cual no debe haber un placer individual sino una obligación con la colectividad.

Por su parte, la nobleza reglamenta las uniones matrimoniales con el propósito de mantener por generaciones el poder econó-



Georges Duby

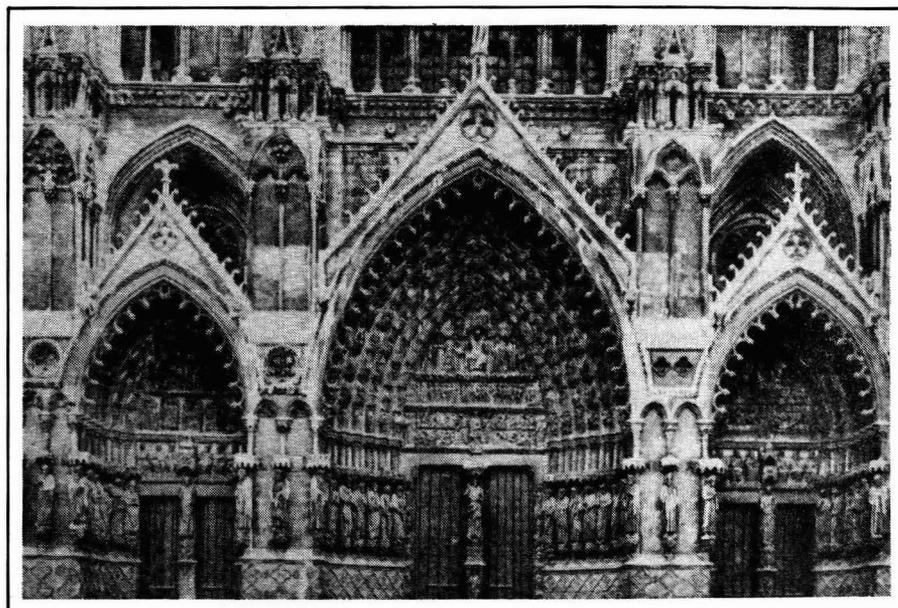
mico y político en sus manos, para lo cual se propone preservar las propiedades intactas y evitar la división de los linajes. Establece, como único medio para la sucesión, el de la primogenitura; así, cada casa noble mantendrá únicamente una línea genealógica; los otros varones, los "secundones" deberán quedar solteros para evitar la división de las heredades. Naturalmente que las hijas estaban excluidas de la herencia familiar y sólo eran utilizadas para establecer nuevas alianzas con otros señoríos, por medio de compromisos matrimoniales; su función fue la de ser un objeto de intercambio en las relaciones políticas y económicas de los varones, de los machos, que en cualquier momento y aduciendo casi siempre nexos de consanguinidad (el adulterio estaba severamente prohibido por la Iglesia), podían terminar con un compromiso matrimonial: eran tan pocos los linajes, que siempre se encontraba alguna vinculación consanguínea cuando se quería un buen pretexto para el repudio de la mujer.

Consecuentemente, el modelo amoroso que estos dos poderes sociales conforman tiene características especiales y confiere a cada miembro de la pareja un papel especial. A la mujer se le considera un ser falible y de naturaleza perversa, por lo cual debe estar siempre bajo la vigilancia del varón, sea el padre, el esposo, los hijos o el consejero "espiritual". Su conducta debe ser de acatamiento y subordinación total al hombre, porque su misión es servirle, tanto en el aspecto material como en el espiritual. Debe conservarse virgen fuera del matrimonio y dentro de éste, ser casta. Esta última "virtud" provenía de la idea de que Dios era el propietario del alma y el cuerpo femeninos, y le concede al esposo el derecho sobre el cuerpo de su esposa por medio de la ley del matrimonio (a la manera como se concede un derecho feudal de uso); por ello, el alma —que es de Dios— no puede amar al esposo terrenal sin que transgreda un derecho divino; la mujer sólo puede ser ardiente con su esposo celestial, mientras que con el carnal debe ser obediente, fría y pasiva. La maternidad es la única función femenina en el matrimonio y es la que la limpia de las impurezas provenientes de las relaciones carnales. Por ello, como Duby señala, en el siglo XII se establece como culto la figura de la madre de Cristo como virgen y como madre, detalle que apoya decididamente el valor de la procreación como el valor único en el matrimonio. Por su lado, el hombre no tiene jamás una esposa completa; más aún le está vedado romper la frialdad de su cónyuge porque se apropiaría de una parte que

a él no le corresponde gozar.

De esta manera, la relación entre los esposos se limita a la *dilectio*, por parte del marido y a la *reverencia*, por parte de la esposa; esto es, a la *caritas* escolástica. Duby afirma que el matrimonio no es un lugar donde nazca el amor, "está prohibido al esposo y a la esposa unirse con ardor y vehemencia". El matrimonio es sólo un remedio necesario para la temible concupiscencia: esta idea proviene de Pablo: *Melius est nubere quam uri*, "mejor es casarse que quemarse", y que la retoma la Iglesia medieval para controlar la vida social de los "guerreros". Como se ha dicho, el matrimonio es

Duby estudia dos de estos testimonios escritos y señala cuáles son los valores que la sociedad medieval demanda a la mujer; son dos vidas de santas, dos vidas distintas porque relatan el caso de la mujer bien casada y la mal casada, pero a pesar de ser opuestas estas vidas tienen un mismo fin, la santidad, a causa de que en ambos casos su comportamiento se apegó a los paradigmas establecidos por la Iglesia. La primera historia, la bien casada, se refiere a una noble, Ida Condesa de Boulogne; su primer atributo positivo fue el provenir de un linaje noble y de casarse con un varón de igual nobleza, pero su mayor mérito fue su



un medio para conservar los linajes y para consolidar las alianzas políticas y económicas entre los varones; la mujer debe estar dispuesta a unirse con un vejete o con un adolescente desde la edad aceptada por la Iglesia para el matrimonio, los trece años. Duby señala categóricamente que el matrimonio era un regalo entre padres, tutores y clérigos: un asunto masculino del que la mujer estaba excluida completamente.

Los moralistas de la Iglesia se esfuerzan, por diversos medios, en convencer y reconfortar a las mujeres para que acepten, con beneplácito y alegría, los deberes y los valores sociales que los varones se han inventado y establecido para conducirlos a una vida "virtuosa y honesta". Utilizan para ello distintos medios, como son las cartas para "dirigirlas espiritualmente" hacia una vida cristiana; con igual propósito se escriben narraciones de vidas ejemplares, de santas mujeres que, aunque casadas y por lo tanto en contacto con las relaciones carnales, llegaron a ser canonizadas por su conducta.

ejemplaridad como esposa, madre y viuda. En su primer papel, fue sumisa y fiel a su marido, quien le sirve de guía en todas sus actividades, inclusive las religiosas; fue discreta en el gobierno de su casa y casta en sus relaciones conyugales. En su función como madre se destacó por haber concebido a tres grandes varones —a las hijas no se las nombra—, dos de ellos célebres: Godofredo de Bouillon y Balduino, rey de Jerusalén; la grandeza de sus hijos es signo de la santidad de la unión matrimonial; por ello, la gloria de Ida fue haber tenido a estos importantes varones como hijos, y ellos son los que transmiten su grandeza a su madre, ella en sí no posee ningún valor. Finalmente, en su viudez se dedica a ayudar a los monjes de Cluny y se convierte en su hija espiritual. En resumen, la "virtud" de la mujer proviene de que acepte plenamente su función de servir al hombre en todas sus necesidades.

La segunda historia, la de la mal casada, es la vida de una mujer llamada Godelive, la

cual fue una cadena de humillaciones y desdichas hasta morir asesinada por órdenes de su marido. El mal matrimonio se originó porque desde un principio se cometieron errores como el que los cónyuges provenían de distintos linajes, él noble, ella no; otro error cometido fue cuando Betolf, el esposo, decidió casarse sin tomar en consideración a sus padres —el buen matrimonio es asunto de la familia; por otro lado, los padres de Godelive prefirieron a Betolf, entre muchos pretendientes, por su riqueza —la casada por dinero es mal casada. A causa de todos estos errores, Betolf abandona sus deberes conyugales, repudia a su mujer y finalmente manda asesinarla. Sin embargo, esta vida abnegada y sufrida es premiada con la santidad, porque ella acató los designios de Dios y estuvo dispuesta a obedecer a su marido hasta su trágico final.

Otro punto de interés que desarrolla Duby en este libro es la relación entre el sistema matrimonial y la producción literaria medieval del *fine amour*. Para este investigador, el problema que se genera con la primogenitura como única posibilidad para conservar las heredades y los linajes intactos, es la falta de una función social para los caballeros célibes o *juvenes* que, al no poder fundar un linaje y tener una heredad, quedan a la deriva y se agrupan alrededor de los grandes señoríos feudales, en donde entretienen sus vidas en justas y actividades guerreras; algunos pocos tienen la fortuna de casarse con una dama cuya familia carece de descendencia varonil, entonces el *juvene* se convierte en *seniore*, en cabeza de la heredad, porque la mujer no puede gobernar sus propios bienes.

Para Duby, el *fine amour*, amor cortés, nace como un juego eminentemente masculino, en el cual se exponen las reglas de los valores viriles. La dama se ubica en el centro de esta relación lúdica como un trofeo; su función es análoga a los manequés que sirven al caballero para entrenar sus habilidades guerreras. Ella se muestra y se oculta y se rehúsa a dar sus simpatías, con el fin de que los *juvenes* aprendan a dominar sus emociones, a tener "medida" en sus deseos. En las justas, la dama es la esposa del señor feudal, éste acepta que su cónyuge sea el centro de interés de la competencia entre los caballeros, pese a la severa prohibición del adulterio, porque sabe que es una situación lúdica convencional, en la cual su esposa lo está sustituyendo en su relación de *dominus*, frente a los caballeros competidores.

Por esta razón, el *fine amour* cumple dos funciones: tiene la misión de educar a los

juvenes para que sepan acatar las leyes del vasallaje y para que aprendan a dominar su cuerpo; por el otro lado, los mantiene en actividad y los hace que acepten con mayor benevolencia la sucesión del linaje únicamente por medio de la primogenitura. Duby afirma que el *fine amour* "civiliza" a la juventud, reafirma las alianzas políticas y los nexos del vasallaje; además, considera que, como es una relación entre "machos solteros", detrás de los poemas de amor cortés se encuentran tendencias homosexuales: este juego —dice— es un juego entre machos en donde la dama es sólo la mediadora. Estos datos que Duby proporciona, aclaran sólo en parte el contorno social de la producción literaria del *fine amour*; sin duda, descubre cómo se establecen las relaciones entre los distintos sistemas que conforman la sociedad medieval y la importancia que tienen para configurar los valores sociales; sin embargo, no explican en su totalidad las determinaciones que influyen sobre el momento de la escritura de los textos del amor cortés, que son muchas y de diversa índole.

La lectura de este libro hace compartir las intenciones y los manejos que empleó el varón para usurpar a la mujer su calidad de ser humano y convertirla en un objeto de intercambio, en un mundo dominado por los valores masculinos. Detrás de las distintas máscaras —llamadas nobleza o religión, y con el pretexto de conservar estas instituciones porque eran las que tenían el privilegio de defender la "verdad" y la "legalidad" del mundo medieval— encontramos al varón que definió y modeló la figura de la mujer, acorde con sus valores. De este juego de intereses emerge y se inicia el modelo amoroso o "discurso amoroso" que en la cultura occidental se ha establecido y ha permanecido, con sus rompimientos y discontinuidades, hasta nuestros días.

Es por ello que también de esta lectura, queda la inquietud de conocer las relaciones y los propósitos que están, hoy en día, tras el "discurso amoroso", así como saber cómo se establecen las intercepciones con otras prácticas discursivas; cómo se producen las representaciones en el "discurso amoroso" y cuántas de éstas son pervivencias del modelo amoroso medieval: es decir, el libro inicia caminos para recorrer los textos, los mitos, los monumentos, en busca de lo que define lo "imaginario" de nuestra sociedad. ◇

Georges Duby. *Mâle, Moyen Age de l'amour et autres essais*, París, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, Flammarion, 1988.

Epístola a los chiapanecos

Vicente Quirarte

A caso mi consuelo por no estar íntegramente al lado de Elva Macías en esa comunión de sensibilidad e inteligencia que es —o debe ser— presentar un libro, sea que el medio antiguo y siempre nuevo de la epístola me deje hablar con una soltura que el almidón de los grandes *presidium* obliga a disfrazar de rigor académico, de poses estudiadas y tosecitas furtivas. Cuando enfrentamos un libro de poesía, el impacto es tan fuerte que optamos por elaborar un discurso que nos permita domesticar las emociones, transmitir de manera objetiva la traducción del mundo que el poeta propuso. Triple mentira que justifica la fama de falseadores de realidades que Platón encontró en los poetas. Mejor decir el discurso torpe y emotivo del adolescente que no sabe pero que siente, y a partir de esa herida elabora su visión del mundo. Por eso, lleguen a Chiapas estas palabras no de crítico sino del lector agradecido que ha gozado cada uno de los versos de Elva en el tráfago de la ciudad monstruosa, vayan mis palabras a ese San Cristóbal nuestro que sabe emerger cada mañana, limpio y renovado, de entre la niebla.

Existe para el lector de poesía un privilegio único: conocer al poeta y aprender a amarlo por sus creaciones verbales antes de conocer su persona. *Lejos de la memoria* me obliga a leer con nuevos ojos libros anteriores: reviso las páginas iniciales de *Círculo del sueño e Imagen y semejanza* y encuentro que no tienen dedicatoria, lo cual quiere decir que no fueron regalo de Elva sino que los adquirí para conocer a la poeta, antes de que nos hiciéramos amigos. Y acaso le haya ocurrido, frente a la sonrisa invencible de Myriam Moscona, o ante la refinada violencia de Elsa Cross —ambas sus amigas, ambas poetisas enormes— que deja de pensar en ellas como poetisas y, como las quiere tanto y da por hecho que son magníficas en todo lo que hacen, de pronto le sorprende encontrar que son de veras buenas, que a veces, como dice Efraín el chiapaneco, se descuidan y les salen bien los versos.

Un primer agradecimiento de los lectores a Elva Macías es el de la brevedad. Otros crearán en los directorios telefonicopoéticos donde el volumen engaña al más cauto. Aquí, todos los libros son una prueba de que

Octavio Paz
PEQUEÑA CRÓNICA
DE GRANDES DÍAS

LOS CAMBIOS EN EL
MUNDO VISTOS
DESDE MÉXICO

La vigorosa inquietud intelectual de Octavio Paz presente en *El laberinto de la soledad* (1950), *Posdata* (1969), *El ogro filantrópico* (1979) y *Tiempo nublado* (1983) se confirma en esta reunión de reflexiones sobre la historia reciente —nacional, latinoamericana y euroasiática— a la luz de los principios de la edad moderna: la duda, la crítica, el examen.

PEQUEÑA CRÓNICA DE
GRANDES DÍAS

- Fin de un sistema
- ¿Fin de un imperio?
- América ¿comunidad o coto redondo?
 - Panamá y otros palenques
 - México, modernidad y tradición
 - México, modernidad y patrimonialismo

PIEZAS DE CONVICCIÓN

- El diálogo y el ruido (Francfort, 1984)
- El lugar de la prueba (Valencia, 1937)
- En el filo del viento (México y Japón)
- El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
 - Al paso
 - Alguien me deletrea
 - Alba de la libertad

lo intenso ha de ser —por fuerza— breve. Sin embargo, no la deslumbra la tentación de la brevedad cultivada por incapacidad estética; esto es, el trazo riguroso de sus versos nace de la concentración y no de la fórmula. Acaso durante su larga permanencia en China, codo con codo Eraclio Zepeda, aprendió la lección de los pintores que, meditados ante la realidad que enfrentan, tras la contemplación absorta del santo o del arquero zen, interpretan el mundo con un solo giro de muñeca. Por su espontaneidad y su síntesis, en ellos pareciera que nada es fruto del conocimiento, y todo dependiera del azar y del milagro.

En la poesía mexicana lo breve ha sido en ocasiones una salida fácil para quien no es capaz de emprender el gran vuelo. Sin embargo, existe una peculiaridad que separa el ingenio de la verdadera poesía. El secreto se llama sabiduría; merced a ella, los claroscuros de agua y tinta de Elva Macías "afianzan nuestra permanencia", como escribe en algún instante de *Lejos de la memoria*. Y ya que llegamos al terreno de los paralelos plásticos, se me ocurre pensar que cada poeta utiliza un instrumento distinto para trazar sus versos. Para no salirse del ámbito de la tierra de poetas, se me ocurre que Efraín Bartolomé inscribe sus versos diazmironianos con un crayón de cera, y Juan Bañuelos escribe en las paredes con brocha de manifestante irredento, y Jaime Sabines se vale de su voz de trueno para tatuar el aire nuestro de cada día. Elva Macías, en cambio, parece que para escribir se valiera de un pincel de bambú con cerdas de dragón. Lo primero, porque al llegar al umbral de alguno de sus poemas, uno siente la invitación de la mano femenina, el trazo que se eleva y nos eleva para sacarnos del mundo y reintegramos a su origen. Pero las cerdas son de dragón porque bajo cada palabra elegida palpita la furia sabiamente contenida.

Como a todos los poetas auténticos, a Elva no le gusta la realidad. Al menos, no aquella que nos dan para que la consumamos sin cuestionarla. Lo demuestra su transformación de los cuentos de hadas en *A imagen y semejanza*; es patente en el diálogo que ha establecido con el padre a lo largo de su poesía, y que en *Lejos de la memoria* alcanza sus notas más altas. En esa parte obsesiva de su obra, demuestra la ausencia del unicornio: amamos de una sola manera, y la castidad es un invento para asustar a los ingenuos. Pareciera que el botón violento de Sabines clausurara toda posibilidad posterior para hablar en un poema sobre nuestra figura paterna. Elva

despierta al suyo —al nuestro— de la muerte, pero le habla en voz baja, lo resucita poco a poco, quizá por el temor a que se vaya. De tal modo, encuentra a su padre en el paisaje y logra analogías impecables: si la naturaleza es hembra, macho es el paisaje; viril el arado y su mujer, la yunta; masculino el trabajo; femenina la hogaza que lo premia. Porque Elva no busca una escritura dolosamente femenina. Acepta y defiende su condición femenina y, cuando es preciso, viste los pantalones de Juan Preciado, en pos del padre permanente.

En los temas de Elva no hay otra metafísica que la nacida de la tierra y de la sangre. Por eso el título *Lejos de la memoria*, también conciso y puntual, se convierte en el resumen de la poética a la cual se ha mantenido fiel a lo largo de este tiempo en que nos ha dado poemas —por su brevedad— para ser leídos en el elevador o en el estribo del urbano, pero poemas que —por su intensidad— precisan por espacio el preludio del encuentro amoroso. Uno de ellos está dedicado, justamente, a San Cristóbal, ciudad que tiene en el corazón residencia inacabable:

Desde la montaña
contemplo a Navenchauc
como una aldea china
donde el agua duerme
como un ojo.

¿Qué hay en él si no el resumen de toda su poesía? Los sentidos educados y tensos, como flecha del arco a punto de soltarse, la sustantivación que desprecia el falso adorno de los adjetivos para dejarnos, adánicos, frente a la cosa pura. En sus versos de corte riguroso, geométrico, más diamante en el tiempo, no está el poema sino la invitación a la poesía, a vivir con seis sentidos mágicos el milagro de la niebla disolviéndose en el calor del sol, dejándonos, una vez más, frente al renacimiento de una ciudad donde parecen haber nacido todas las ciudades, y que hoy es fundada por su palabra joven. ◇

Elva Macías. *Lejos de la memoria*. Ilustraciones de Francisco Toledo. Diseño de Rafael López Castro. México, Joan Boldó i Climento Editores, 1989, 46 p.

Entre el paisaje y la bruma

Myriam Moscona

Álvaro Ruiz Abreu ya había emprendido diversos viajes conducido por Balzac, por Dostoyevski y por los grandes novelistas del XIX cuando le apareció, por primera vez, un ligero dolor de cabeza que intermitentemente lo fue acercando a un laberinto del que apenas hoy ha podido librarse.

Álvaro no pretendió aliviar sus dolores de cabeza con el golpeteo constante de esos personajes que desde 1961 habitan en su vigilia y en sus sueños. Pero de un modo silencioso, sin que él bien a bien lo hubiera registrado, de entre la bruma del puerto fueron delineándose Esteban y Amadeo, el capitán Govea, Sara, Aniceto, Berta y Riveroll: personajes que tejen la urdimbre de una historia presentada después de que un primo pintor, paradójicamente lejano y parecido a Álvaro en complejión, perfil y cierto aliento en la presencia, se pegara, a sus 18 años, un tiro en la cabeza. Siempre lo persiguió la sombra de ese suicidio. Nueve años lo llevó a todas partes: a sus clases en la Ibero, a sus colaboraciones en *El Día*, a la hora de entregarse al sueño, en los abrazos de amor, en sus broncas personales, en la sombra que el meridiano no proyectaba sobre el asfalto de la ciudad.

Álvaro creció en Tabasco rodeado de una familia que en los años treinta, después de que fue implantada la ley saca en el estado, fue a fundar un pueblo junto al mar. "Era —dice Álvaro— como el *far west*." En ese sitio olvidado había quince casas y el murmullo incesante de la costa. También vivían cangrejos y algunas aves. En varios kilómetros a la redonda no podía encontrar un sólo libro a no ser el *Tesoro de la juventud* que su padre guardaba en un rincón de su casa. Fueron años de asombro y de desdicha. Cuando el hastío le llegaba a la garganta su padre decidía llevarlo a Puerto México y les daba una enorme vuelta por la ciudad. "Llegar ahí —dice Álvaro— era como tocar el cielo."

Muchos años después, cuando Álvaro ya era diestro en esculpir con la palabra, fue a su tierra con una doble misión: llenar sus ojos del trópico y traer datos para un trabajo que se publicó con el nombre de *Tabasco, cultura de agua*. Ahí se intensificaron sus dolores de cabeza y se fueron mitigando en sus charlas con navegantes, con hacedores de rutas marinas, con el halo de

la gente que cosió sus vidas a la del mar. Y de ahí arrancó con la novela. Escribió tres capítulos con una devoción irrepetible. Volvieron a pasar algunos años y con la templanza de quien se para frente a una bestia, Álvaro se hundió en esta aventura titulada *El puerto bajo la bruma*. La novela tuvo cuatro títulos y el que permaneció fue inspirado por una novela japonesa del siglo XII llamada *Los días bajo la luna*.

A pesar de haber vivido en el movimiento incesante de la ciudad mucho más tiempo que en el silencio apabullante de Sánchez Magallanes, Álvaro, como se apunta en la cuarta de forros, podría decir: "el trópico soy yo". Cuando se le ve pasear en Coyocán al lado de Jose, su mujer, deja una estela de espuma en el asfalto. Su risa es estruendosa como la vegetación del puerto. Y aun viniendo de "un estado sin Dios", él entró a la literatura por un libro que abrió una grieta en sus insomnios: *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce. Tenía entonces veinte años y nunca antes había sido sacudido de un modo tan aterrador. Estudiaba en la Ibero; los jesuitas rodeaban a este adolescente "inconscientemente ateo e irremediamente religioso". En una banca de la universidad tuvo el arrebato de escribir una nota reflexiva sobre la novela de Joyce. Stephen Dedalus le oprimía. Su mundo, oscilante de tentaciones y pecados, movía a Álvaro de lugar. Después de disponer sus ideas sobre Stephen, fue al periódico *El día* y Arturo Cantú, "parco de palabras", le dijo: "está bien, muy bien. Trae más. Pagamos ciento cincuenta pesos la colaboración y puedes cobrar los viernes. De ahí en adelante su máquina no dejó de teclear sobre asuntos diversos: cine, teatro, literatura sudamericana, literatura universal.

En ese momento no sabía que nada de

eso se parecía a la condición vulnerable y magnífica de la invención, de la recreación, de la construcción de un laberinto con varias salidas. Quizá su llegada tardía a la novela (y habrá que preguntarse si esto es más un freno que una virtud) se daba a la edad que Álvaro tenía en los años sesenta: "para mi generación, dice, la Revolución Cubana fue un parteaguas. Estaba tan cerca, tan a la vuelta de la esquina... nuestro radicalismo era fanático. Rechazábamos todo. Hacer una novela era una aspiración burguesa, una herejía. Y aunque ya nunca estuve en la militancia mis sueños se invadieron de ello." Sus amigos de la Ibero no eran los pirruris, eran compañeros metidos con Lucio Cabañas, chavos que se la jugaron por todo aquello que soñaban cambiar.

Tal vez a Álvaro le remordía la conciencia tener esos accesos de pequeñas migrañas literarias porque para su conciencia era mejor tenerlas por el país. Y creció con esa dualidad. A sus cuarenta y tres años decide ponerle "reloj y brújula" al trópico mexicano, llenar un vacío múltiple: existencial, amoroso, intelectual, onírico...

"La novela —dice— es un género espléndido. con ella puedes desdoblarte y contar las vidas que no tienes pero que quisieras tener, todas esas vidas que sabes que los demás tampoco tienen pero quizá sueñen alguna vez con ellas. La novela está ahí. Aún a finales del milenio, en esta guerra de imágenes, en medio de las empresas del espectáculo, prevalece. Y seguirá escribiéndose y leyéndose."

Una vez que Álvaro tuvo la primera versión de la novela empezó la segunda alquimia: la de la corrección. En un principio la novela estaba, por ejemplo, llena de camas: piernas, prepucios y jadeos. Con todo el dolor de su corazón las eliminó. De todas ellas quedó una sola: la más depurada, la que ofrecía, en función de la historia, un sentido más cabal.

Tanto el proceso de la escritura misma como el de la corrección llegaron a transformar lo más íntimo: la visión de sí mismo.

Si Álvaro Ruiz Abreu decide orientar su vida hacia este camino esta no será su única novela. Tal vez tampoco la mejor. De sus mares, de sus lluvias, de sus pájaros, impresiones compartidas con Saint-John Perse, volverá a encontrar la bruma que escondió al paisaje.

Tal como termina la novela, la luz "le devolverá la imagen de sus años vividos en el puerto." El puerto será entonces una metáfora: otra manera de nombrar aquello que Roberto Juarroz llamó la "dolorosa alegría de la creación". ◇

◆
 Por un lamentable descuido,
 en el número de mayo no
 apareció el agradecimiento al
 Dr. Bernardo Villa, quien
 intervino en su preparación.
 Disculpas a colaboradores y
 lectores.
 ◆



RADIO UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



XEUN 860 kHz AM XEUNFM 96.1 MHz FM Estereofónica
XEYU 9600 kHz Onda Corta, Banda Internacional de 31 m

JUNIO/JULIO DE 1990

PANORAMA DEL JAZZ

Por Roberto Aymes
Selección de grabaciones novísimas
Lunes, miércoles y viernes 18 horas FM

EL ARTE DE LA GUITARRA

Por Manuel Rubio
Recitales de guitarristas invitados
Lunes 19 horas FM

DIVERTIMIENTO

Por Juan Arturo Brennan
Temática insólita de análisis musicológico
Lunes 19:30 horas FM

NUESTRO PATRIMONIO ARTÍSTICO

Voces de tenaces luchadores por su salvaguarda
Martes 14 horas AM/FM

ATMÓSFERAS SONORAS

Coproducción con Sonido Zorba
Lo mejor del New Age
Martes y jueves 18 horas FM

PENSAMIENTO MUSICAL EN LA HISTORIA

Por Fernando Álvarez del Castillo
Martes 19 horas FM

CENTROAMÉRICA EN LA MIRA INTERNACIONAL

Guión: Tomás Gerardo Allaz
Miércoles 18 horas AM

EMISIÓN ESPECIAL

CARLOS CHÁVEZ: 91o. ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO

Miércoles 13 de junio 20 horas AM

LA UNIVERSIDAD Y SU SALUD

Coproducción con la Facultad de Medicina
Teléfono abierto: 543-96-17
Jueves 11 horas AM/FM

COMUNICACIÓN RADIOFÓNICA UNIVERSITARIA

Entrevistas a académicos e investigadores
Noticias universitarias
Jueves 14 horas AM/FM. Teléfono abierto:
543-96-17
Repetición: 20 horas AM

SIN-CON-VENCIMIENTO

Guión: Pablo Cabañas
Comentarios sobre temas de actualidad
Jueves 19 horas AM

CONCIERTOS VESPERTINOS COMPOSITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX

18 al 22 y 25 al 29 de junio

EL ARTE DE JOSEPH SZIGETI

ÁLBUM CBS EN EL 80o. ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL VIRTUOSO DEL VIOLÍN

16 al 20; 23 al 27 y 30 de julio
16 horas AM

MÚSICA EN IMÁGENES

Coproducción con la Dirección de Actividades
Cinematográficas
Música para películas de los compositores más
notables
Viernes 17:30 horas AM

CARTELERA CINEMATOGRAFICA UNIVERSITARIA

Lunes a viernes 12 horas
Sábados 8:55 y 15:55 horas y domingos 8:55
horas AM/FM

OTRO LADRILLO SOBRE LA PARED

Coproducción con Sonido Zorba
Lo mejor de lo mejor del Rock
Sábado 22 horas AM/FM

CIEN AÑOS DE TANGO

Coordinador: Carlos Furlong
Domingos 14 horas AM/FM

LÍRICA INTERNACIONAL

Domingos 17 horas AM/FM

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Tomo XXXVII

Centenario de Alfonso Reyes 1889-1989

núm. 2



Artículos:

Manuel Alcalá, "Burlas literarias de Alfonso Reyes"; Gabriella de Beer, "El epistolario Reyes-Henríquez Ureña: una trayectoria cultural"; Alberto Blasi, "*Feux croisés*: Valery Larbaud y las letras mexicanas"; Miguel Capistrán, "Notas para un posible estudio de las relaciones entre Alfonso Reyes y los *Contemporáneos*: el caso de don Alfonso y Novo"; Gonzalo Celorio, "Periferia de Alfonso Reyes"; Ignacio Díaz Ruiz, "La afición americana de Alfonso Reyes"; José Durand, "Rodrigo Niño, el de los galeotes"; Roberto Fernández Retamar, "Releyendo el undécimo tomo"; Jaime García Terrés, "Del fundamental helenismo de Reyes o cómo se frustró un peregrinaje a las fuentes"; Beatriz Garza Cuarón, "El legado de Alfonso Reyes a El Colegio de México"; Margo Glantz, "Apuntes sobre la obsesión helénica de Alfonso Reyes"; José Luis Gómez-Martínez, "Posición de Alfonso Reyes en el desarrollo del pensamiento mexicano"; Ivette Jiménez de

Báez, "El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*"; Clara E. Lida, "Alfonso Reyes y El Colegio de México"; José Luis Martínez, "Las memorias de Alfonso Reyes"; Carlos Monsiváis, "La toma de partido de Alfonso Reyes"; Paulette Patout, "Sobre «Jacob», poema de Alfonso Reyes, escrito en París (1925)"; Allen W. Phillips, "Dos imágenes de México: de la época prehispánica a la colonia"; Alfonso Rangel Guerra, "Cartas de Luis G. Urbina a Alfonso Reyes"; James W. Robb, "Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y el Centro de Estudios Históricos"; Anthony Stanton, "Poesía y poética en Alfonso Reyes"; Gutierre Tibón, "Alfonso Reyes. *In memoriam*"; Mario Valdés, "Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente"; James Valender, "Sobre los «5 casi sonetos» de Alfonso Reyes"; Serge I. Zaitzeff, "Alfonso Reyes en París a través de su correspondencia con Genaro Estrada"; Silvio Zavala, "Deslinde de vivencias en la historia mexicana".

Suscripciones y ventas:

El Colegio de México, A.C. Departamento de Publicaciones
Camino al Ajusco 20, Pedregal de Sta. Teresa 10740 México, D.F.
Teléfono 568 6033 exts. 388 y 297 Fax: 652 6233

Vuelta

REVISTA
• mayo de 1990 •

162

JOSÉ VASCONCELOS, ALFONSO REYES,
ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO, MANUEL PONCE,
OCTAVIO PAZ, ENRIQUE GONZÁLEZ PEDRERO,
JUAN GARCÍA PONCE, SALVADOR ELIZONDO,
GABRIEL ZAID, ELSA CECILIA FROST,
GERARDO DENIZ, JEAN MEYER,
HUGO HIRIART, ADOLFO CASTAÑÓN. . .

LA TRADICIÓN CATÓLICA
Y LOS ESCRITORES MEXICANOS

NOVEDADES DE PRIMAVERA LIBROS

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR
EL MARXISMO OCCIDENTAL
(ensayo)

DAMIÁN BAYÓN
EL GRECO O LA ESTÉTICA DEL RAYO
(ensayo)

JORGE EDUARDO EIELSON
POESÍA ESCRITA
(poesía completa)

FABIO MORÁBITO
LA LENTA FURIA
(cuentos)

EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.

Presidente Carranza 210, Col. Coyacacán, México 04000 D.F.
554-89-80 554-95-62 FAX: 658-00-74
554-56-86 554-88-11

GACETA UNAM



Información universitaria

Publicaciones

Entrevistas

Ciencia

Arte

Cultura



Dirección General
de Información

Se distribuye
lunes y jueves
550-59-06

era

CUADERNOS POLÍTICOS 58

**LA MODERNIDAD
SIN DEMOCRACIA
EN MÉXICO**

**ANTONIO GARCÍA DE LEÓN
EDUARDO GONZÁLEZ
OLAC FUENTES MOLINAR
JAIME HERNÁNDEZ DÍAZ
CARLOS MONSIVÁIS**

**MODERNIDAD Y CAPITALISMO
BOLÍVAR ECHEVERRÍA**

**LA DESPEDIDA DE VILLA
JORGE AGUILAR MORA**

**LA ECONOMÍA CHILENA
BAJO PINOCHET
ÁLVARO DÍAZ**

EDICIONES ERA / AVENA 102 / 09810 MÉXICO, D. F. ☎ 581 77 44



SUSCRIBASE A

TOPODRILO

**SOCIEDAD
CIENCIA
ARTE**



Nombre
 Dirección
 Población
 País C.P.
 Deseo suscribirme a TOPODRILO por un año
 (cuatro números):
 En México: \$10,000⁰⁰ M.N.
 U.S.A., Canadá, Centroamérica
 y Sudamérica: \$45 USD.
 Europa: \$60 USD.

El importe lo haré efectivo con:
 Adjunto Cheque Giro

**Universidad Autónoma Metropolitana
Iztapalapa (UAM-I)**

A.P. 55-536, Edificio H-003,
 Av. Michoacán y Purísima, Col. Vicentina,
 Iztapalapa, México, D.F., C.P. 09340.
 Tels. 686 03 22 y 686 16 11, Ext. 412

MEXICO

EN ARTE EL

No. 24

“Carlos Chávez (1899-1978)” **Gloria Carmona** □ “Turandot: de Viareggio a Bellas Artes” **Gerardo Kleinburg** □ “El mercado del Arte en México” **Adrián Villagómez** □ “Gabriel Ramírez: Obra y Pensamiento” **Raúl Renán** □ “Nostalgia del barroco: mural de la iglesia de la Encarnación, Torreón” **Paulette Van der Graaf** □ “Leonel Maciel: Incendiario feroz del colorido” **Andrea Montiel** □ “Apuntes sobre la desnudez: Diana Blok” **Elena Poniatowska** □ “Instantáneas sobre literatura y fotografía” **Mauricio Molina** □ “Jardín secreto” (fragmento) **Francisco Tario** † □ “Tarjetas Postales” **Ernesto Seco Uribe.** □



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes

TIERRA ADENTRO

Las revistas
EN MEXICO

ENTREVISTAS A
Victor Sandoval y Sergio Mondragon

OBRA GRÁFICA DE
Fernando del Paso

número
47

4,000
PESOS
PRECIO
FACTO

Nueva poesía
DE JALISCO

MAYO
JUNIO
DE 1990

F. DEL PASO

Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

INBA

LOS UNIVERSITARIOS

ISSN 0185-4143

POESÍA DE DENIZ,
RIVAS, QUIRANTE
Y ARGUELLES

JOSÉ AGUSTÍN:
MIS VIEJAS PÁGINAS

ENSAYOS DE HUACUA,
BOULLOSA, FULLER,
DE LOS RÍOS, DE LUNA

TERCERA ÉPOCA

POESÍA DE DENIZ,
RIVAS, QUIRANTE
Y ARGUELLES

FERNANDO
FERNÁNDEZ
SOBRE
GERARDO DENIZ

CARLOS MIRANDA:
NO SE VALE
MANO NEGRA

EL ALTÍSIMO
DEXTER GORDON
CARTELETA

JUNIO 1990

FOMENTO EDITORIAL

NOVEDADES EDITORIALES UNAM

AZUL... Y LAS LITERATURAS HISPANICAS

Instituto de Investigaciones Bibliográficas
264 p.

Memorias del Simposio Internacional sobre
"Azul... y las literaturas hispánicas".

POEMAS MEXICANOS UNIVERSALES

Tarsicio Herrera Zapién. Selección,
presentación y versificación latina.

125 p.

PROSPECTIVAS Y FUTUROLOGIA EN AMERICA LATINA

Gonzalo Marther y Elke Koppen

183 p.

PRIMER SEMINARIO SOBRE IDENTIDAD Y CARACTER NACIONAL

Silvano Héctor Rosales Ayala. Coordinador

141 p.

FUENTES PARA EL ESTUDIO DEL ESTADO MEXICANO (1968-1988)

Jorge Cadena Roa. Compilador

154 p.

DE VENTA EN LAS LIBRERIAS DE LA UNAM



COORDINACION DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Av. del Imán No. 5 Ciudad Universitaria
C.P. 04510 Tels. 655-1344 y 655-6511 ext. 7740

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ha publicado:

Marzo-abril, 1989 ♦ 458-459

Europa central
donde el tiempo se detuvo

Mayo, 1989 ♦ 460

Para el álbum de
Alfonso Reyes (1889-1989)

Junio, 1989 ♦ 461

Julio Torri de la A a la Z:
La visión de los herederos

Julio, 1989 ♦ 462

La destrucción del arte
mexicano

Agosto, 1989 ♦ 463

Caos y oscuridad en la materia

Septiembre, 1989 ♦ 464

Celebración de la vida

Octubre, 1989 ♦ 465

Noticias de indias

Noviembre, 1989 ♦ 466

Vieja Revolución
¿nueva historiografía?

Diciembre, 1989 ♦ 467

Trastierros

Enero, 1990 ♦ 468

Literatura: Creación
y Crítica

Febrero-marzo 1990 ♦ 469-470

Nuevas Ideas
Para una vieja Tierra

Abril, 1990 ♦ 471

Fronteras de México

Mayo, 1990 ♦ 472

Animales en peligro de extinción



PEMEX

ORGULLO Y FORTALEZA DE MEXICO

¡CRECE Y APOYA!

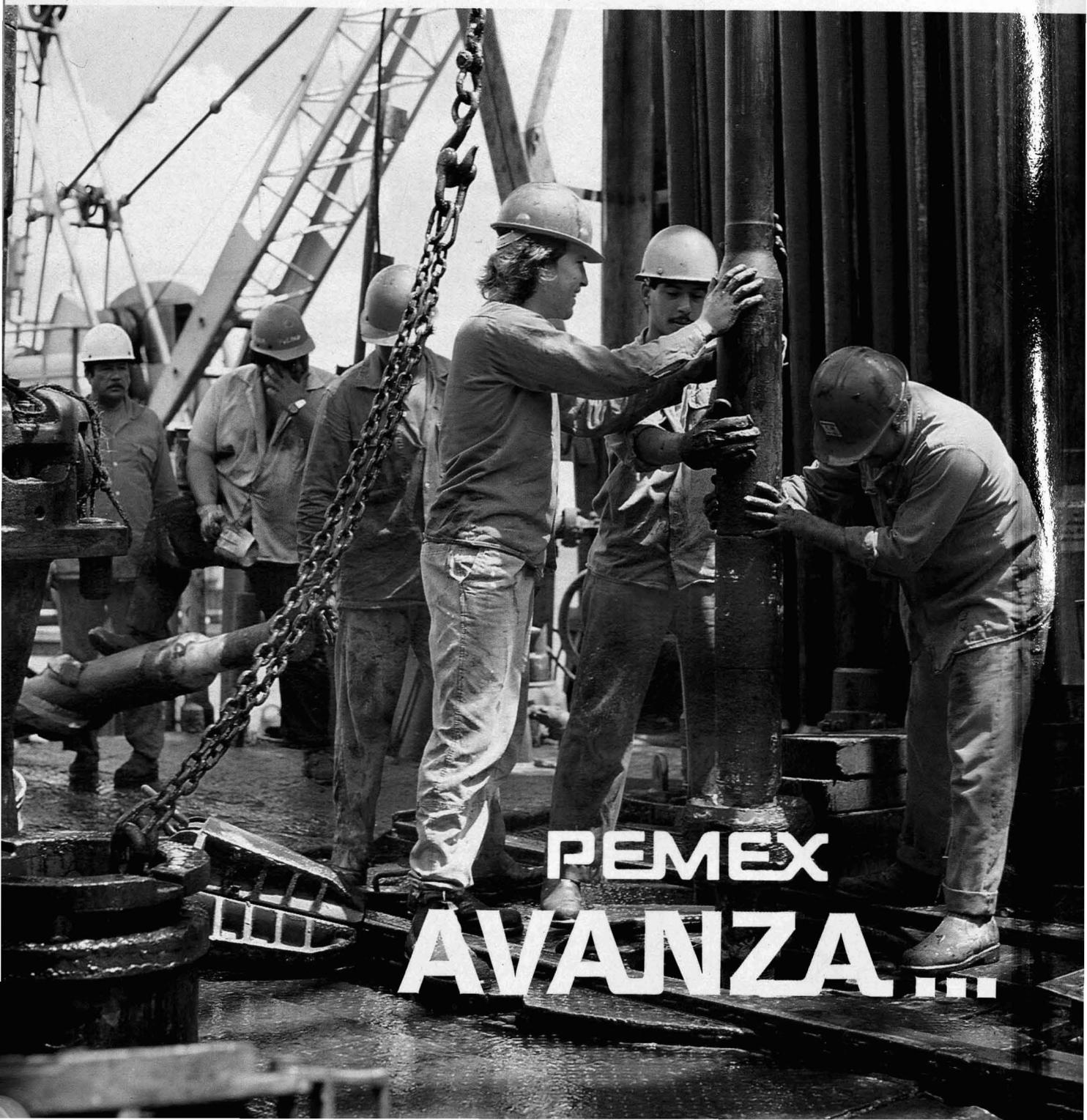
... EN LA PRODUCCION

Técnicos y trabajadores laboran las 24 horas del día y los 365 días del año en la realización de estudios de prospección geológica, exploración, explotación y producción de hidrocarburos, para posteriormente transformarlos y hacerlos llegar a los consumidores para beneficio y progreso del país.

... PARA GARANTIZAR EL FUTURO ENERGETICO

Realiza una explotación racional de sus pozos petroleros que, desde el punto de vista de la ingeniería, posibilita vigilar cuidadosamente el comportamiento adecuado de los mismos y prolongar su vida útil por arriba de los 50 años. PEMEX ESTA CON NOSOTROS.

¡Cuidar el petróleo es básico para vivir mejor!



PEMEX AVANZA...