

# 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.

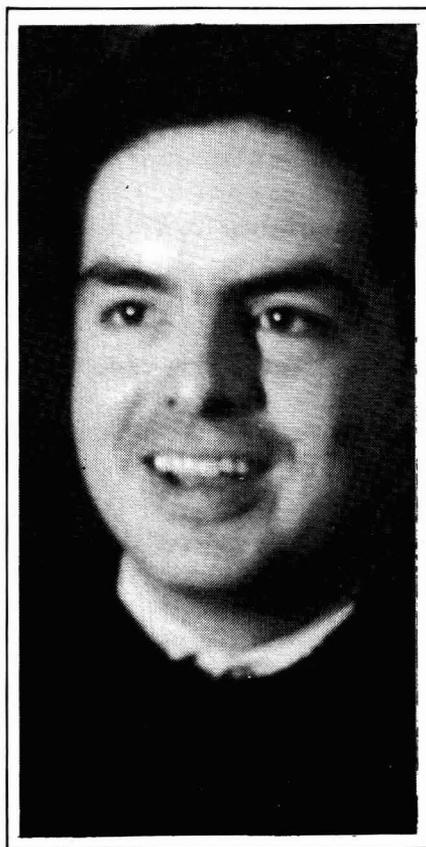
#### ¿Era La hija de Rappaccini?

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.

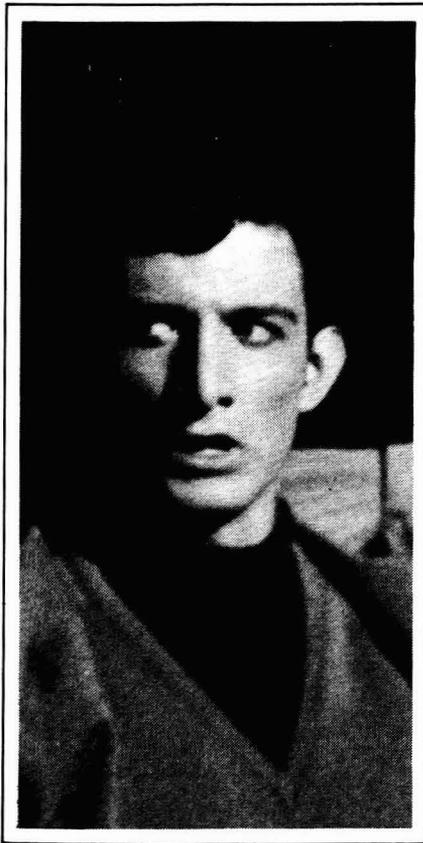
#### ¿Y cuando pasan a la Casa del Lago, hay un desarrollo?

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

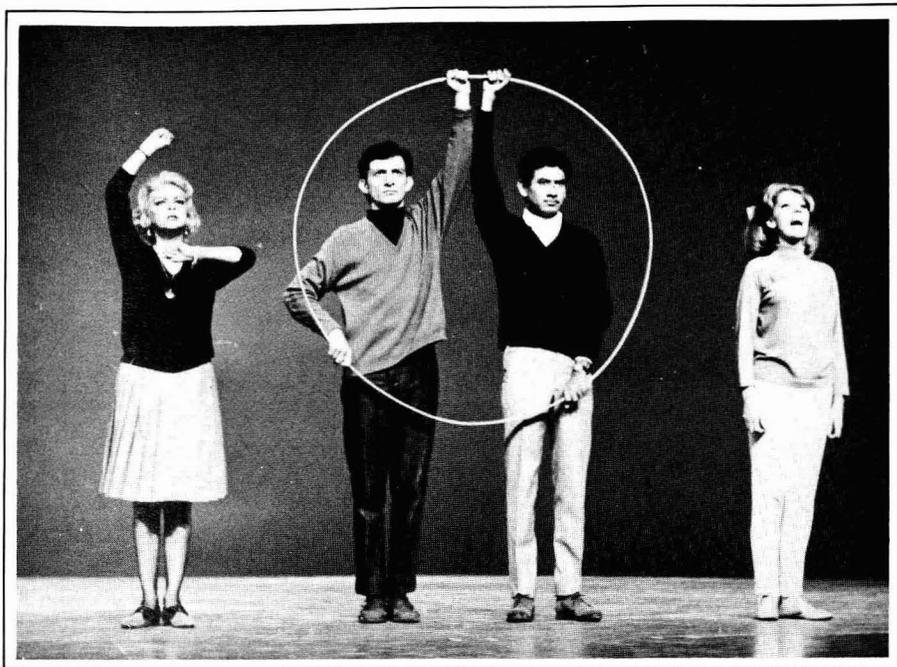
grupo *Poesía en voz alta*, sino cada director con su propia autonomía. Yo sí quise ser fiel a *Poesía en voz alta* y cuando me tocó hacer *La moza del cantaro* quise que se anunciara como un nuevo programa de *Poesía en voz alta*, aunque de hecho se justificaba sólo porque estábamos Juan Soriano y yo. 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. ◇