

# EL TEATRO EN MÉXICO

## *antes y después del 68*

Por Armando Partida

La manifestación de un arte escénico mexicano, constituido en el marco de los años cincuenta, tuvo como referencias inmediatas el auge y la originalidad de un teatro universitario con características múltiples: 1) el Patronato que se formara a principios de esa década alrededor del así llamado Teatro Universitario, permitió a Carlos Solórzano seguir las huellas dejadas por Enrique Ruelas, su predecesor, cuya última actividad fuera el estreno en México de *La anunciación* de Paul Claudel.

Sin embargo, con Solórzano se iniciaba una nueva etapa en la divulgación del teatro mundial; sobre todo del teatro francés de la postguerra.

Por otra parte, 2) el surgimiento de Teatro en Coapa, conocido en esta forma, por llamarse así la zona en donde se estableciera una Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, fue un movimiento inspirado por Héctor Azar, quien puso en acción no sólo a todos los preparatorianos, sino también a los vecinos del lugar. Lo novedoso de su trabajo vino a constituir otra manifestación del arte escénico universitario, al recurrir a las fuentes nacionales de la literatura, a las primeras expresiones definidas de una literatura criolla que había preparado el terreno a lo que ahora conocemos como literatura mexicana, a partir de José Fernández de Lizardi y su *Periquillo sarniento*. La búsqueda, en esa época, de las raíces nacionales condujo a otro camino, al otro lado muchas veces negado: a nuestro origen hispánico, junto con la exaltación de nuestras costumbres y lo pintoresco de ellas, sin olvidarse de lo pintoresco del habla popular y de los tipos que ya en la

época de Lizardi se estaban conformando hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX.

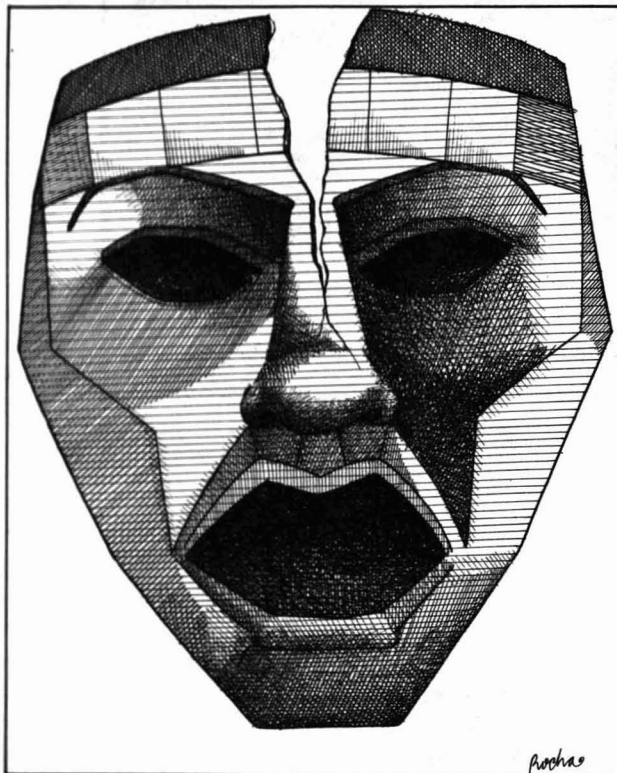
A su vez, 3) Poesía en voz alta, un grupo de artistas: poetas, pintores, directores, actores: Octavio Paz, Juan José Arreola, Leonora Carrington, Juan Soriano, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Juan y José Luis Ibáñez, y otros intelectuales, recurrieron a los textos castellanos medievales: *El*

permitieron la revitalización de los textos, sino que además le dieron al arte escénico el valor y el uso de la palabra poética; además de la propuesta de artificios teatrales, que en mucho se adelantó a la relectura de los clásicos en Europa.

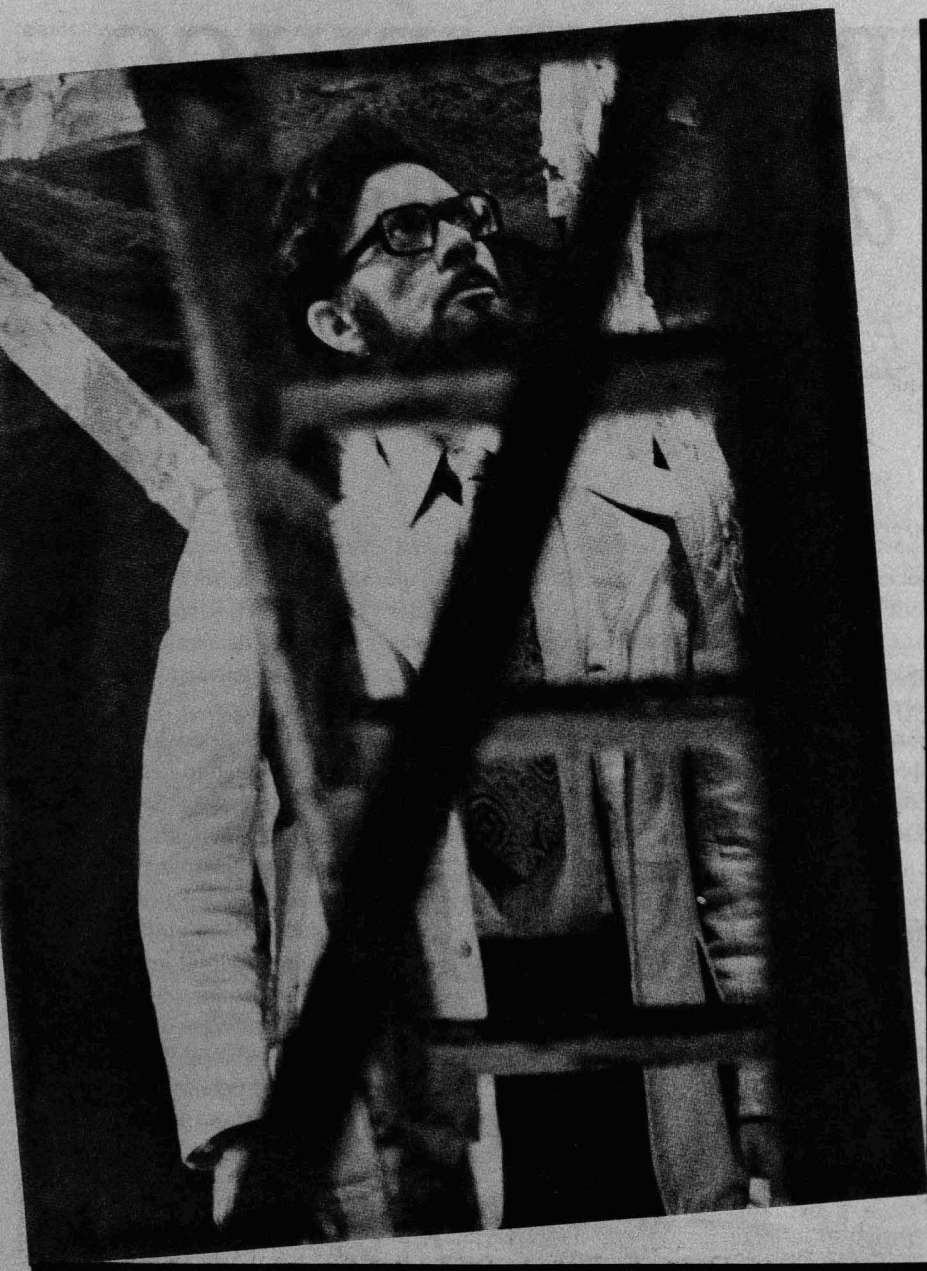
Casi paralelamente a esto, lo más sobresaliente fue el lanzamiento del teatro del absurdo: *Esperando a Godot*, de Beckett, y *La cantante calva*, de Ionesco, en sendas

traducciones de Novo y Arauz, corriente que vino a cambiar por completo el panorama teatral, en particular, todo el arte escénico con nuevas propuestas, respecto a la puesta en escena: otra forma de actuación y dirección de actores, un nuevo planteamiento del trazo escénico, un uso diferente de la iluminación y la escenografía; en contraposición a la tradición de la puesta en escena stanislavskiana (actuación vivencial), que se había conformado alrededor de Seki Sano, el japonés alumno de Stanislavski y de Meyerhold, que había llegado a México de la Unión Soviética, exactamente al inicio de la Segunda Guerra Mundial, y junto a él el teatro expresionista llegado de Alemania con Fernando Wagner —formado como actor con los grandes directores de teatro y cine expresionista alemán. Por otra parte, la tradición del teatro francés (Diderot

y la actuación formal), con la presencia en México de André Moreau y Charles Rouner (seguramente formados en la escuela de Charles Dullin), escrupulosos y detallistas, tanto, que viendo los apuntes de sus puestas en escena, podemos considerarlos como los verdaderos introductores en el país del concepto de *mise en scène*, completamente diferente a la concepción teatral española aún vigente



*libro del buen amor*, a los poetas más preciados de la literatura de los siglos de oro. La palabra, la simplicidad en el decir del verso, el carácter lúdico de la actuación, el desenfado de la gestualidad, el ingenio y la irreverencia hacia el cloroformo y la naftalina de las compañías de teatro español, con su forma decimonónica y romántica de recitar a sus compatriotas dramaturgos del XIX, y alguna vez a García Lorca, no sólo



Eugenio Cobo en *Los albañiles* de Vicente Leñero

hasta los años cuarenta; por la gran popularidad de que gozaban las compañías procedentes de la península, que para esa época se habían establecido en Latinoamérica.

A esta renovación del arte escénico tenemos que agregarle la influencia de la dramaturgia brechtiana, del teatro no aristotélico en la puesta en escena mexicana, pues en la interpretación de sus textos, en esta primera etapa, lo más importante era su carácter humanista, más que el político, junto con las posibilidades formales que esta dramaturgia brindaba escénicamente, gracias a las lecciones aprendidas al expresionismo.

Por otra parte, el teatro de prestigio, el teatro de gran aliento, sostenido y divulgado por las instituciones oficiales (Teatro del Seguro Social, Bellas Artes), encontró,

a mediados de los años cincuenta, su cabalito de batalla en las fuentes del teatro clásico, y así los Eurípides, Sófocles y Esquilos triunfaron rotundamente noche a noche casi durante dos sexenios en las amplias y modernas salas construidas por el Seguro Social para sus derechohabientes, con la asesoría del escenógrafo Julio Prieto. Así fue como surgieron a la fama los grandes actores trágicos establecidos en el país y llegados de España y Latinoamérica; todos ellos al mando de José Solé, el hombre que logró que la clase media y la burguesía llenara los teatros oficiales, público proveniente del "teatro de prestigio" de los productores particulares que hacían un teatro que aspiraba a estar a la altura del que se presentaba en las grandes capitales del mundo, en salas pequeñas como el Caracol, conocidas por el

nombre de "teatro de bolsillo", seguramente inspirándose en el Théâtre de l'Huchette.

De tal manera se conformaron dos grupos de espectadores: uno de universitarios e intelectuales, y otro de la clase media y la burguesía; públicos que a su vez algunas veces se entremezclaron en ciertos espectáculos, más el de los primeros en los segundos, que éstos en los universitarios, debido a que el público burgués, atrapado por sus prejuicios en un teatro sobretodo convencional, no se permitía dirigir sus pasos más que por los caminos ya conocidos.

No menos importante y definitiva para el teatro mexicano, fue la corriente escénica surgida de la dramaturgia local, igualmente apoyada oficialmente por Bellas Artes y la Unión de Escritores; dramaturgia que había tenido la oportunidad de encontrar en los años cuarenta a su héroe: al hombre de la clase media, grupo social que en esa época sufría los desvaríos de la búsqueda de su propia identidad, una vez encontrado el lugar que le correspondía en la sociedad, lo cual había conducido a la dramaturgia al género del melodrama; *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza, *El yerro candente*, de Xavier Villaurrutia, *La culta dama*, de Salvador Novo; sin olvidarnos de Rodolfo Usigli, a quien podemos considerar como su ideólogo, pues más que criticar *El medio tono* y rastacuerismo de esta nueva clase social, le había ya justificado su comportamiento ético en *El gesticulador*; en tanto que los autores posteriores colocaron a sus personajes dentro de situaciones y conflictos de índole moral.

Esto permitió que un gran sector del público estuviera constituido por representantes de ese mismo grupo social, fenómeno que inclusive permitió entonces el reconocimiento social a algunos directores, dramaturgos y actores.

Sin embargo, en los años cincuenta, después del proceso de asimilación de los cambios políticos y económicos ocurridos en el mundo después de la postguerra, un sentimiento de identidad latinoamericana se apoderó de los pensadores del continente, que indagaban en la problemática del ser nacional en cada país, conformando así un escudo protector de la latinoamericanidad, como una autodefensa frente a la penetración económica, política y cultural de los Estados Unidos de América y de los países europeos, que ya reestablecidos de sus heridas, buscaban nuevas esferas de influencia para sus mercados.



Héctor Gómez y Gonzalo Vega en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig

Elena Garro volvió su mirada sobre la vida de la provincia llena de historias y relatos fantásticos, dichos y refranes, junto con el lirismo y cadencia del decir de sus personajes que florecieron en un teatro mágico, a partir de una visión vernácula del mundo: *Tendajón mixto*, o *Un hogar sólido*; al igual que en el resto de su teatro breve publicado en 1957, teatro que podemos considerar como la contraparte del realismo mágico en la narrativa que conociera un periodo floreciente en la literatura latinoamericana, notablemente con Rulfo y García Márquez. ¿Cuál era el público de este teatro? Estudiantes, empleados del gobierno, los inmigrados a la gran ciudad durante esas dos décadas de arranque industrial, y que estaban, o habían conformado otro de los grupos pertenecientes a la clase media, que aun portaban su propia forma de ser; identificándose, por ello, plenamente con la problemática de los héroes y heroínas anodinos e insignificantes que sufrían sus mismas penas cotidianas (*Felicidad*, de Carballido).

Hay que señalar que casi fue nula la influencia del teatro europeo de la postguerra en los dramaturgos mexicanos de esa década; sobre todo del teatro francés, pues Sartre con su escandalosa *Prostituta respetuosa*, que provocara tantas polémicas teniéndose que presentar en funciones de medianoche, él mismo con *Las moscas* o *A puerta cerrada*, o con *Las ma-*

*nos sucias*, y Camus con su *Malentendido*, o *Calígula*, únicamente lograron agredir la moral de las buenas conciencias, pero no crearon ninguna escuela; al contrario de la gran influencia que inicialmente ejerciera el existencialismo sobre un grupo de jóvenes filósofos universitarios. La excepción la encontramos en José Revueltas, sobre todo en su obra *El cuadrante de la soledad*, montada con escenografía de Diego Rivera y dirigida por Ignacio Retes, pero que hubo de ser retirada de cartelera por las presiones que algunos stalinistas ejercieran sobre el autor; ya que sus tesis, como pensamos nosotros, estaban más cerca de Sartre y de Camus que del dogma de la política seguida en ese momento por su partido. El caso del guatemalteco Carlos Solórzano no lo podemos considerar al haberse formado en Francia dentro del ambiente de la época y defendiendo una tesis de doctorado en la Sorbona sobre el pensamiento de Camus.

En cambio, el teatro norteamericano vino a irrumpir con una gran fuerza en esos años cincuenta; pues no sólo O'Neill, Williams y Miller vinieron formalmente con nuevas estructuras dramáticas, con sus tragedias modernas y la pieza como género dramático (Luisa Josefina Hernández, por ejemplo), sino que además trajeron consigo la necesidad de una nueva forma de escenificación del teatro realista que había surgido con la interpre-



Grupo Poesia en voz alta

Lo anterior hizo que la dramaturgia retornara al costumbrismo, estilo que a principios de siglo había hecho posible el surgimiento de las dramaturgias y teatros nacionales de los países latinoamericanos, y que ahora permitía una revaloración de nuestra propia idiosincracia; aunque lo mejor sería llamarla "indiosincracia", como una forma de vuelta a lo patrimonial, a las costumbres y comportamiento del clan ante la amenaza del progreso y el vertiginoso desarrollo que estaba minando las bases del núcleo familiar. Así la provincia idílica vino a invadir de nostalgia al escenario; *Rosalba y los llaveros*, *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido; en tanto que el desequilibrio social de la ciudad: *Los signos del Zodiaco*, de Sergio Magaña; junto con la crisis que provocaban nuevas formas de comportamiento personal adquiridas en la ciudad: *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández, permitieron el auge del teatro mexicano.

El reconocimiento de nuestras raíces condujo a la búsqueda de la conciencia nacional: *Moctezuma II*, del mismo Magaña, quien se remontó a la historia de nuestros antepasados, indagando en ella la esencia del pensamiento, religión y filosofía del mundo prehispánico; en tanto que J. H. Robles Arenas trataba de conservar en *Los desarraigados* la identidad nacional dentro del marco de los mexicanos inmigrados a los Estados Unidos, en busca de un futuro mejor, pero luchando por conservar el orden familiar proveniente de su propia cultura dejada del otro lado de la frontera; mientras que

tación que de las enseñanzas de Stanislavski efectuaran los norteamericanos; lo que vendría a ser lo que hoy se conoce como el famoso *método* del Actor's Studio.

A lo anterior hay que agregar el descubrimiento del teatro social norteamericano de los años treinta: Thornton Wilder, Elmer Rice y Clifford Oddets, creadores de una dramaturgia que requería de una estética diferente, que vino a plantear el reto de encontrar nuevas soluciones escénicas; estética que encontró su propia forma de expresión gracias a los esfuerzos de lo que sería el movimiento de teatro experimental y de búsqueda, auspiciado por la Universidad (Teatro del Caballito, Foro Isabelino, Casa del Lago, Teatro Arcos Caracol) y el INBA (Sala Villaurrutia, Teatro Orientación), creando formas y descubriendo elementos de expresión teatral que posteriormente fueron desarrollados con los autores epígonos del teatro del absurdo, como Pinter.

Como si esto fuera poco, en los años sesenta igualmente se consolidó la carrera de una serie de dramaturgos que habían surgido alrededor del costumbrismo de la década anterior, pero revitalizándolo gracias al conocimiento de la estructura dramática del teatro realista norteamericano (Vicente Leñero, por ejemplo, con su teatro documental); mientras que por el lado de la puesta en escena y de la escenografía, una serie de directores: los Ibáñez, Mendoza, Gurrola, Margules y otros más, hicieron posible que surgiera el teatro de director-autor, apoyados, fundamentalmente, por el escenógrafo Alejandro Luna. Hay que hacer notar que la labor del escenógrafo en todo este teatro de director-autor asumió, sobre todo a partir de los años cincuenta (Leonora Carrington, Juan Soriano), un papel muy importante en la concepción de la puesta en escena; sobre todo a mediados de los años sesenta, pues en esas escenificaciones resulta muy difícil separar la aportación del escenógrafo en la utilización del ámbito escénico, de la propia concepción del director.

El ejemplo más evidente de este teatro de autor fue Alejandro Jodorowsky, un chileno que vino a integrarse a la vanguardia teatral nacional, consolidando su carrera gracias al Teatro Pánico con una serie de espectáculos que conmovieron, que agredieron al espectador pequeño burgués apoltronado, que en estos años estaba a punto de conformar su propio perfil cultural, su propia forma de vida, y a través de éstos moldeaba nuevos patrones socioculturales de comporta-

miento; de allí que Jodorowsky con sus escenificaciones sobresaturadas de signos y de una gran carga cultural anticonformista, antireligiosa y metafísica, alcanzara la notoriedad dentro del ámbito de la cultura nacional, como ninguno de los directores anteriores lo había logrado.

Casi con el advenimiento del 68, Julio Castillo, un joven director, vino a sorprender con su escenificación del *Cementerio de automóviles*, del español-francés Arrabal, contraponiendo a la visión cosmopolita de Jodorowsky, llena de referencias culturales, una interpretación de la realidad nacional; pero sobre todo de una realidad de la clase menos afortunada, de un grupo social casi proletario con referencias culturales limitadas, pero con una capacidad ilimitada para la percepción y el goce de la vida; de allí que Castillo tratara de encontrar en esa clase social el inconsciente colectivo del mexicano, de su propio carácter nacional y de su idiosincracia; es por ello que en las escenificaciones de los años setenta estuvo a punto de desbordarse al transgredir las normas establecidas del buen gusto de la estética de las altas clases sociales, como en los sesenta lo hiciera Jodorowsky.

En esta forma, después del 68, Julio Castillo se haría, paradójicamente, el portador del sentir de la juventud de su momento, al haber mostrado con anticipación actitudes y sentimientos que para los demás habían sido simplemente una agresión y mal gusto; pues hasta ese momento no se habían hecho evidentes los signos de la crisis, sino hasta después de las consecuencias de los sucesos sangrientos de ese año. De esta manera, el teatro de Julio Castillo puede servir de demarcación entre el teatro de antes y después de esa fecha.

El teatro universitario y de búsqueda sufrió una seria caída progresiva, pues la mediatización no se hizo esperar. Los logros anteriores vinieron a instituirse, se convirtieron en formas establecidas: la adaptación libre de los clásicos españoles, la paráfrasis o reescritura total de los textos para poder hacer con ellos cualquier tipo de trabajo escénico sin que su contenido tuviera relación alguna con lo que escénicamente se expresaba, hizo que surgiera un desfase entre formas y contenidos al prevalecer las primeras sobre los segundos.

La inclusión de música moderna en los textos clásicos y la musicalización de otros, como una moda a seguir, perdió su carácter innovador; aunque por otra parte hiciera surgir un numeroso grupo



Bias Braidot y Mano Fichas del grupo Contigo América





ee no usan smoking de Gian Franco Guarnien



de compositores que escribieran directamente para una escenificación en particular (Rafael Elizondo, Leonardo Velásquez, Alicia Urreta, por mencionar unos cuantos) con réplicas cantadas o en melopea en el momento más dramático, que rompían la propia situación, apoyándose para ello también en la danza de los bailes de salón. Sin embargo, la incapacidad, la imposibilidad de no poder decir nada, o el hecho de no tener nada que decir al seguir viendo al mundo en su forma idílica de antes del 68 condujo a la puesta en escena a un callejón sin salida; de allí también que el *metteur en scène-auteur* no mostrara tampoco ningún interés ni por su realidad, ni por la dramaturgia nacional; lo cual condujo al montaje a coquetear con la comedia musical norteamericana e inclusive con el Music-Hall, perdiendo su carácter inicial los efectos teatrales de la puesta en escena, al ser ésta desplazada fuertemente por el espectáculo, por la forma del Showbis norteamericano más superficial con sus brillantes accesorios, integrados visualmente, en el mejor de los casos, a formas externas del comportamiento y el carácter nacional, pero todo ello cumpliendo una función bastarda puramente formal y sin el dominio absoluto de ese género teatral, específico de Broadway, y sin actores-cantantes-bailarines físicamente parecidos a los norteamericanos, que en esa época aun no surgían en los escenarios mexicanos.

Por otro lado, el conocimiento de Grotowsky en los años sesenta no condujo a ninguna parte, al haber fallado todos los intentos por asimilarlo escénicamente por faltarle a los actores la preparación física que el método de trabajo del polaco requería, tomándose su forma externa, además de que la visión del mundo que el teatro de este director proponía resultaba ajena; percibiéndose ésta como un pseudomisticismo que se apoderó, sobre todo, de las nuevas generaciones de directores de esa época; al igual que de algunos maestros, que equivocadamente confundieron el psicodrama con las propuestas psicocorporales iniciales de Grotowsky.

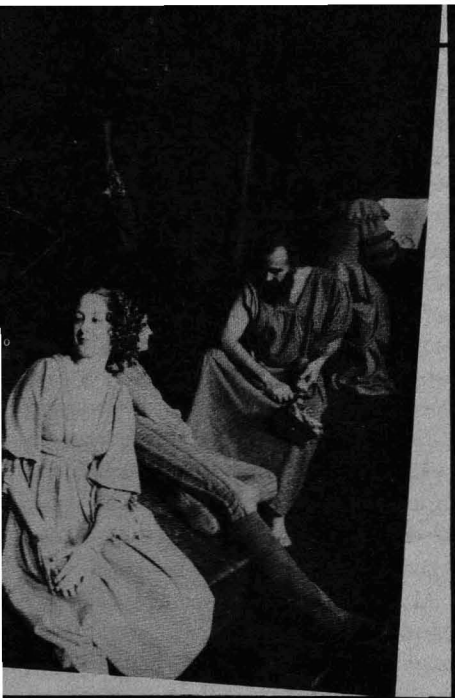
Como si fuera poco lo anterior, la mezcla, igualmente externa, del teatro político de Brecht, ya en la interpretación de esa década, junto con la búsqueda de la originalidad escénica a todo lugar, sólo sirvieron para que esos jóvenes mostraran su rechazo aparente a las enseñanzas de sus maestros, pero tomando de ellos las formas utilizadas anteriormente por éstos, que ya habían dejado de ser origi-

nales al haber pasado de artificios teatrales a simples elementos de un teatro convencional pretendidamente moderno, ya que los maestros seguían repitiendo sus mismos modelos, sin haberlos desarrollado posteriormente, sino habiéndolos agotado al pasar de la simplicidad o el desbordamiento creativo, al exceso de las producciones supermillonarias que tanto la UNAM, como algunas Universidades de provincia y otras instituciones oficiales, auspiciaran con mucha largueza hasta muy recientemente; un teatro que en los años setenta agotó lo novedoso y fresco de su expresión escénica, al convertirse en un mero patrón teatral.

Al respecto, hay que señalar que en el teatro de director-autor se entremezclan los métodos y técnicas de actuación, al igual que los estilos literarios; ya que en la mayoría de los casos éste no es consciente de ello; como tampoco lo son los dramaturgos mexicanos y latinoamericanos, lo cual generalmente da como resultado el eclecticismo que caracteriza a casi todo el teatro de Latinoamérica, que acepta y absorbe cualquier corriente o estilo con una gran facilidad, como aconteciera en la última década con la biomecánica de Meyerhold, y como una vez sucediera con Grotowsky y más recientemente con Kantor.

Poco a poco el teatro comercial, la forma de producción norteamericana que en los años sesenta se había consolidado, a partir de 1968 abiertamente se apoderó de los escenarios de las grandes salas con gran ímpetu y decisión. El teatro considerado como empresa perdió su timidez y reafirmó su carácter comercial ofreciendo espectáculos que la clase media y la burguesía adoptaron como un producto de consumo. La forma de producción norteamericana, consistente en una empresa que invierte para obtener el máximo de ganancias, comprando una obra de éxito probado, contratando figuras de reconocida popularidad en la televisión, asegurando así las entradas en taquilla durante largas temporadas, con un tiempo limitado de ensayos, sueldos bajos a las segundas y terceras figuras, producción muy estricta que no permite ninguna creatividad, etc., muy pronto vino a adoptar el sistema de paquete de las obras más taquilleras de Broadway o el West End; en particular las comedias musicales.

Así la fórmula consistente en reproducir al pie de la letra la producción original: escenografía, vestuario, iluminación, trazo escénico y coreografía, vino a desplazar a las pequeñas producciones sin es-



Vera Larrosa en *Lástima que sea puta* de John Ford

trellas y con obras sin reconocimiento comercial en el extranjero, e igualmente acorraló a los dramaturgos nacionales que no ofrecían ni historias simples sin grandes complicaciones ni problemas vitales, ni repartos reducidos a unos cuantos personajes: hasta que casi se vieron negados y rechazados de las marquesinas de esos grandes teatros y de las carteleras de los diarios, en donde, por otra parte, lo que menos parece interesar es el nombre de los autores de las obras. Como consecuencia, la creatividad de directores, escenó-

grafos, diseñadores de vestuario, iluminadores, etc., se ha estancado al haberse convertido en meros instrumentos de la empresa teatral en turno, que da como resultado una escenificación completamente muerta, como cualquier copia.

Otro teatro comercial dirigido a una clase media sin mayor pretensión que la de divertirse en la forma más rápida y efectiva con un teatro que explota las fibras inmediatas de un público con un nivel casi nulo de formación estética, vino a explotar el ingenio del lenguaje del albur y del doble sentido escapado de la carpa y del teatro de revista con su carácter populachero y con las expresiones de moda en las situaciones sempiternas de cama de los viejos vaudeviles franceses ahora adaptados al medio mexicano, que lograron fácilmente el éxito y que se duplicaran las salas que anteriormente ofrecían tal producto teatral.

De hecho el vaudeville no era nuevo, pero anteriormente había estado dirigido a un público de mayor status, más reducido y refinado de fines de los años cuarenta y de los cincuenta, y que entonces consumía el teatro de boulevard: los tiempos cambiaron y con ellos la procedencia social de ese tipo de público debido a un fenómeno de democratización de este teatro en los años sesenta; sobre todo después del 68. Así el ingenio popular, pero en su manifestación más burda, hipócrita y primaria, hizo posible la

**Teatro ANTONIO CASO**  
P. DE LA REFORMA 490 • TEL. 5-26-27-74 • CB. TLATELCO

**IGNACIO LOPEZ TARSO**  
**IGNACIO RETES**  
presentan a:

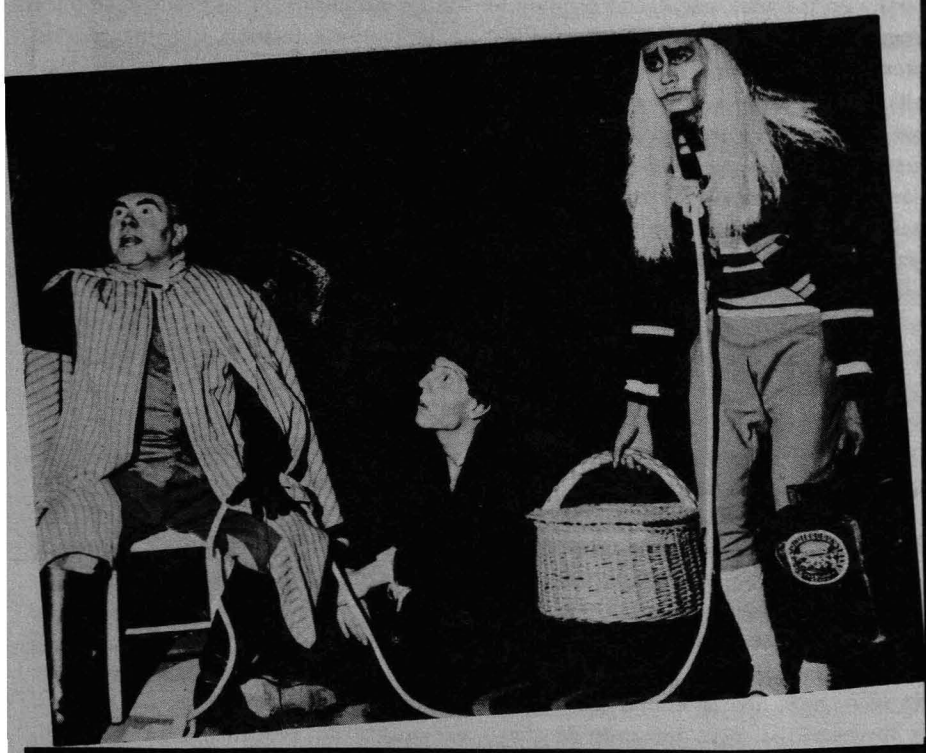
**GLORIA LASSO**  
**CARLOS ANCIRA**  
en  
**"LA GUERRA CONYUGAL"**  
de MARTIN WALSER

Dirección:  
**FERNANDO WAGNER**

afluencia de un espectador nuevo al que lo que menos le importaba era la teatralidad, pero que vela realizarse sobre el escenario su frustración cotidiana debido a su propia represión sexual, familiar y profesional; por lo que lo que menos le interesaba eran los elementos que constituyen la puesta en escena de este genero tan específico, elementos, por otra parte, igualmente desconocidos para los propios productores de estos espectáculos.

Todo lo anterior llevó al destierro a la dramaturgia nacional, pues repentinamente la realidad de los grupos sociales quedó fuera de los escenarios al haber surgido un desfase entre lo que se era y lo que se pretendía ser, fenómeno que fue posible gracias a la movilidad social que se había dado hasta los años setenta, por lo que la propia realidad no resultó nada agradable. De allí el afán de rechazo a ésta y la búsqueda de la ensoñación por medio de la substitución y el escapismo, ya fuera a través de los modelos extranjeros de comportamiento, particularmente del norteamericano, o de las formas de vida idealizadas del grupo social al cual se aspiraba a pertenecer.

Frente a esa forma de producción teatral y ante la situación político-económica y social de los diferentes países latinoamericanos, pero sobre todo de Argentina, Chile y Uruguay, el fenómeno de la inmigración a México en los años setenta trajo consigo a algunos de los seguidores y propagadores de una dramaturgia y/o forma de producción colectiva con un carácter definidamente político que rápidamente fue asimilada por los grupos de jóvenes que habían vivido la experiencia



*Esperando a Godot* de Samuel Becket

del 68, al igual que por los cuestionadores del sistema; sin embargo, muchas veces resultaron ser alumnos desertores de las escuelas oficiales de teatro que nunca se adaptaron a las formas y a los métodos de enseñanza de las instituciones como tales. De allí que su formación no fuera muy sólida, lo cual los limitó tremendamente en su expresión estética, dentro del ámbito del teatro político que querían realizar; cierto que lograron movilizar a un gran número de espectadores de las clases más democráticas sin ningún acceso posible al teatro, pero siempre prevaleció, o se impuso, el mensaje político sobre la forma teatral, debido a que el objetivo principal de esos eventos socio-teatrales era el primero; lograron aglutinar no obstante, un gran número de individuos a los cuales se les hizo reconocer sus propios pensamientos y cuestionamientos de carácter social, que ellos eran incapaces de formular por sí mismos, pero que desgraciadamente no se tradujeron más que en la forma inmediata del descontento ante una realidad, más como un sentimiento físico que como una manifestación política e ideológica racionalizada.

No obstante lo anteriormente señalado, tanto la creación como la producción colectivas permitieron el planteamiento de otra alternativa: el movimiento de teatro de grupo, también conocido como teatro independiente, como una forma escénica opuesta a la producción comercial, por un lado, y por otro, al teatro de institución. Ciertamente que una rama de estos grupos independientes se ha manifestado escénicamente como teatro de director-autor, ya que formalmente es un producto de la tradición del teatro mexicano de búsqueda y experimentación, en tanto que la otra corriente, mucho más amplia, se ha caracterizado por su contenido fuertemente socio-político. Ambas posiciones han abierto al arte escénico nacional grandes perspectivas, tanto en su desarrollo, como en la incidencia social que puede tener dentro de las comunidades del país, en donde se han venido gestando un gran número de grupos, como se ha visto en los festivales de teatro de provincia, que el Instituto Nacional de Bellas Artes ha organizado en los últimos años; pues allí es donde ha sobresalido el trabajo de este teatro, que en mucho recuerda al Teatro Trashumante de mediados de la década de los sesenta, y que fue dirigido a las comunidades populares urbanas, e igualmente recuerda el trabajo de los promotores teatrales de la Cona-



*Cocinar hombres de Carmen Boulosa*

supo, que llevó a cabo una gran labor entre los agricultores de las comunidades indígenas, y que tenía como objetivo el instruirlos por medio del teatro para mejorar sus cultivos y formas de vida, al igual que rescatar sus tradiciones culturales y defenderlos de la explotación de los voraces comerciantes intermediarios que les imponían su propio precio a las cosechas.

Este fue el panorama con el que se encontraron los dramaturgos, directores, escenógrafos y actores poco antes de que estallara la actual crisis económica del país, que ya había sido detectada en su aspecto social por los dramaturgos surgidos en la segunda mitad de los años setenta, grupo numeroso de autores que podemos considerar como la segunda generación después de los años cincuenta, y

que conocemos como Nueva Dramaturgia, que hasta el momento únicamente las instituciones oficiales han podido detectar y financiar, por no tener esas obras ningún interés para los productores del teatro comercial, debido a que la problemática del planteamiento dramático puede agredir al espectador condicionado a la complacencia y a la diversión que ese teatro comercial le procura.

El fenómeno de la Nueva Dramaturgia posiblemente sea el que nuevamente vigorice al arte escénico nacional, junto con el Teatro Independiente (teatro de grupo) con su forma de producción colectiva; en tanto que los nuevos directores, seguidores de la corriente post-modernista (teatro físico, teatro visual), seguramente renovarán, a su vez, al teatro de búsqueda. ◇