

José Luis Cruz

Poesía en Voz Alta: Lástima no haberlo visto

Entrevista a Roni Unger

Roni Unger es Doctora en Historia del teatro y crítica teatral por la University of New York. Su disertación doctoral es la más prolongada investigación sobre Poesía en voz alta hasta la fecha. A su paso por México, Universidad de México realizó una entrevista con ella, a fin de conocer sus puntos de vista sobre ese importante momento de la cultura teatral mexicana.

Roni, en los años 70, usted viene a México y se encuentra con las gentes de teatro más importantes y de ahí surge la motivación de investigar sobre un tema que es muy importante en la historia de la cultura teatral mexicana. ¿Por qué se interesó usted en el tema de Poesía en voz alta cuando vino a México?

Porque cuando vine a México a ver teatro, algunas personas me dijeron que qué lástima que no hubiera conocido *Poesía en voz alta*, porque había sido algo fabuloso, muy especial, diferente y distinto en su tiempo. Entonces quise conocer y saber más sobre *Poesía en voz alta*.

En Estados Unidos no se conocía el teatro mexicano, incluso ahora se conoce poco. Sobre todo muy poco la "puesta en escena", es decir, el teatro como lenguaje escénico. ¿Era también esta curiosidad: conocer lo que estaba pasando en México?

Sí, porque cuando estuve en Nueva York, trabajando en la universidad, después de unas vacaciones en México, quise conseguir alguna información sobre el teatro mexicano. Pero no pude conseguir casi nada, encontré

algunas obras de Rodolfo Usigli, de Emilio Carballido y muy pocos datos sobre el teatro. Pregunté a algunos maestros de teatro en la universidad sobre el tema y no supieron nada sobre el teatro en México, sólo que había sombreros, que la gente toma tequila, etc. Recordé que mientras estuve de vacaciones no había visto teatro, no había mucho. Entonces regresé a México, con nombres de algunas personas conectadas con el teatro: actores, productores, directores, para tratar de saber qué pasaba con él en México.

Hay una necesidad cuando usted se interesa por el teatro mexicano en Nueva York. ¿Por qué el teatro mexicano?

Porque yo había estado en México de vacaciones y escogí México porque alguien me dijo que era un país precioso. Cuando regresé a Nueva York recordé que no había visto muchas cosas de teatro, aunque mis intenciones no eran venir a ver teatro. Busqué a gente en Nueva York para ver si sabían algo del teatro en México y encontré a alguien que me dio nombres de personas. Regresé al siguiente año, para investigar, ya con nombres. Ellas me llevaron al teatro, pero cada vez me decían: "¡qué lástima que no conociste *Poesía en voz alta*!", o "ese elemento en el teatro es muy similar a los elementos de *Poesía en voz alta*".

¿Había una especie como de nostalgia de Poesía en voz alta?

Sí, sí.

Ahora ¿me podría decir qué gentes le recomendaron? ¿Con quiénes se entrevistó en esa época?

Con Juan José Gurrola, con Juan García Ponce, con Héctor Mendoza, con José Luis Ibáñez...

¿Con Octavio Paz?

No, al principio no. Hablé con algunas personas aunque no todas conectadas con *Poesía en voz alta*.

¿Con García Terrés?

No, no.

¿Con Arreola?

No. Nada más tenía los nombres de Jodorowsky, de Gurrola y creo que de Emilio Carballido. Ya cuando Gurrola y Juan García Ponce me dijeron que qué lástima que no había conocido nada de *Poesía en voz alta*, entonces tuve mucho interés en conocer el movimiento. Después empecé a hablar con la gente más conectada, con Octavio Paz, Arreola, y los otros. Empecé más o menos en 71 o 72, venía dos veces por año; por fin conseguí una beca Fulbright para ello en 75.

Le despertó curiosidad, en principio, este tema. Este tema que le decían que era fascinante. Que había sido —porque así lo dicen sus protagonistas— un milagro que se dio en un momento, y usted decidió estudiar Poesía en voz alta en el contexto de la cultura mexicana. Sabemos que usted tiene un

libro muy completo, una investigación de 7 años dedicados a este movimiento teatral. ¿Cómo realizó usted esta investigación? ¿Qué métodos utilizó?

Usé el método histórico, "historical research", pero es una mezcla. Es como "descriptive method" e "historical method". Como tenía que explicar la historia de *Poesía en voz alta*, había que explicar el vestuario, la escenografía, y entonces tuve algunos problemas porque no conocí el movimiento, nunca he visto nada de esto. No podía tener muy bien la idea de qué tipo de teatro se trataba. Y no había fotos a color, solamente en blanco y negro. Cuando la gente me dijo que la escenografía era muy interesante, muy plástica, con colores muy interesantes, no podía entender los detalles de Juan Soriano o de Leonora Carrington. Entonces tuve que preguntarle a mucha gente qué colores tenían. Faltaban detalles y tuve que investigar. Había también problemas con los críticos, faltaban detalles. Había diferentes opiniones porque de un día a otro se olvidan las cosas, mucho más cuando han pasado 20 o 25 años, y los detalles como los colores se olvidan fácilmente.

Usted tiene referencias muy concretas, aunque haya versiones encontradas, tiene referencias de los protagonistas, y había una objetivación en las críticas. Yo recuerdo que las críticas —por haber consultado revistas y suplementos de la época donde había reflexiones de Poesía en voz alta— eran muy encontradas: o muy celebrado, o muy bien acogido o también violentamente cuestionado como movimiento. ¿Qué deducciones saca usted de este momento del teatro mexicano si no lo vio? Por medio de la investigación, de la búsqueda de los materiales ¿usted llega a definir lo que es Poesía en voz alta o nada más deja planteadas las preguntas?

Tenía que investigar primero el teatro. La verdad es que empecé desde el principio del teatro en México.

¿Desde los prehispánicos?

Sí, para ver si había alguna influencia; especialmente investigué los años 50, para ver si... porque de vez en cuando hay algo en el aire que da el impulso a hacer algo: un sentido de optimismo, o dinero que ahí está, o personas que acaban de hacer algo y van a un lugar a hacer algo; eso da motivación. Necesité establecer cuál había sido su educación, qué era lo que habían hecho en el pasado. Muchas personas me habían dicho que *Poesía en voz alta* había sido muy bueno y muy importante, pero no había durado mucho tiempo. Yo quería saber por qué había sido tan bueno y tan importante. Para saber si tenía créditos, buenas cosas o malas cosas. Tenía que conseguir datos y analizarlos de manera muy objetiva, ver los puntos importantes, las diferencias, las similitudes. Había que estudiar el ambiente de México y entendí que en los años 50, como casi



en todo el mundo, había mucho optimismo, un gran impulso para la educación, había dinero y en México el teatro estaba creciendo; estaban Bellas Artes y CU. Había jóvenes inteligentes con deseos de saber más sobre el teatro y había personas que tenían influencias diversas como poetas y pintores.

Definitivamente, aunque digan algunas personas que fue un milagro y un momento que se creó por generación espontánea en Poesía en voz alta, había gente que tenía antecedentes en el teatro —Héctor Mendoza era alumno de Fernando Wagner, quizá José Luis Ibáñez no, porque era un muchacho muy joven, Octavio Paz era un hombre muy enterado, igual que Arreola, quien había estado con Louis Jouvet—. El asunto es que hay un conocimiento del teatro. Un poco antes de los años 50 había habido un movimiento, el Teatro Ulises, con los Contemporáneos y Ma. Antonieta Rivas Mercado, donde se introdujo —en pleno auge del muralismo mexicano, del realismo socialista digamos— una posibilidad de renovación del teatro; se montaron a los vanguardistas franceses, por ejemplo Wagner, Seki Sano, Moreau (que fue alumno de Jouvet), son influencias del extranjero que traen algunas de las ideas más avanzadas del teatro. ¿Tuvo alguna influencia de esto la gente de la que usted hablaba hace un rato?

Tal vez subconscientemente en su formación, en sus estudios. Pero no creo que la intención de *Poesía en voz alta* haya sido la de cambiar el teatro en México para hacer una renovación, que iba a hacer cosas importantes. Creo que esto fue temporal, que había dinero, que había personas especiales: Jaime García Terrés, Antonio Alatorre, Arreola. Creo que había dinero para hacer algo cultural y García Terrés dijo que tenía dinero para hacer cosas culturales.

Pero creo que Héctor Mendoza se realiza o se desarrolla como director en este movimiento. ¿Ud., cree que él le

dio alguna definición escénica, un estilo definido al grupo, encontró algo?

Sí.

¿Y cuál es el papel de Soriano en este aspecto?

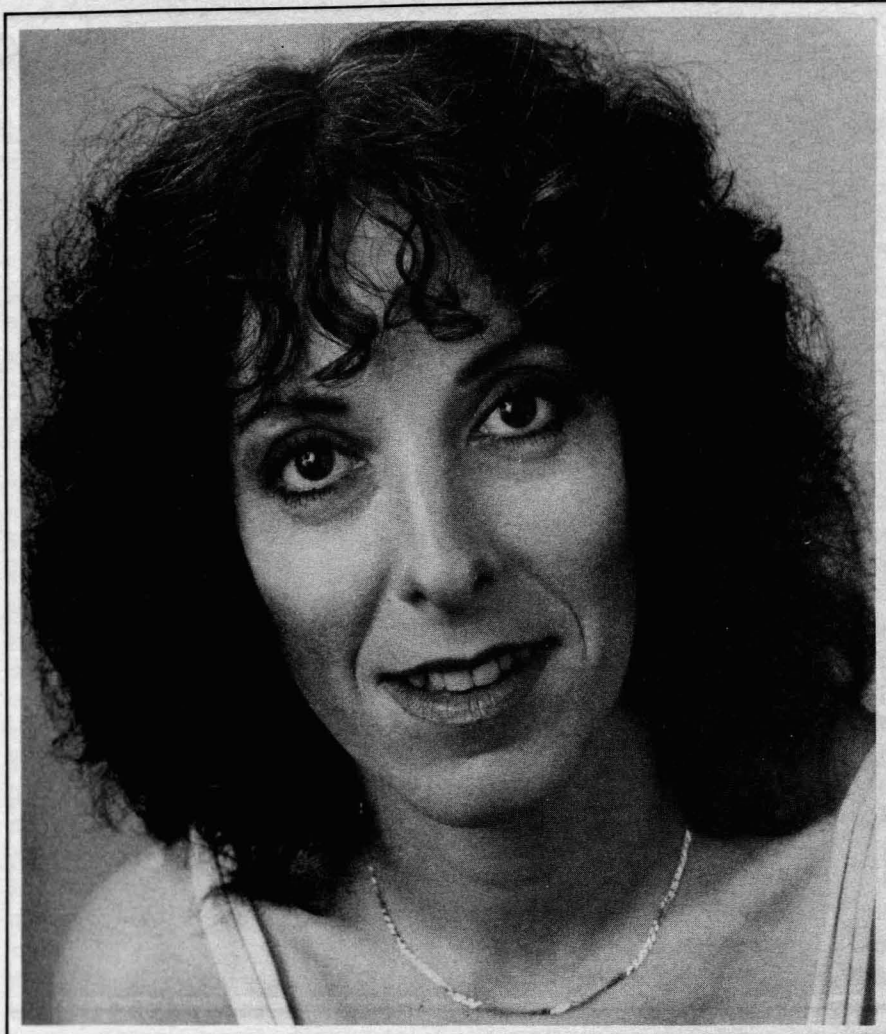
Pues obviamente hizo escenografía, al igual que Leonora Carrington. Pero quiero corregir algo; Héctor Mendoza no empezó su carrera como director en *Poesía en voz alta*, creo que él tenía una obra escrita, *Las cosas simples*. Pero también estaba trabajando como director; entonces estaba dirigiendo a los grupos de la UNAM.

Aunque Leonora Carrington hizo una obra con ellos, más bien fue Soriano —según los programas y las fotografías— el que le da un espacio, una ambientación, un color, un movimiento a la escenografía. Hay un momento también en el que hay una ruptura, otra ruptura más: Héctor Mendoza se va de México, creo que a Yale con una beca. En ese momento ¿Cambia Poesía en voz alta? Es decir, ¿se convierte en otra cosa?

Sí, pero eso fue después del cuarto programa; José Luis Ibáñez estaba de su ayudante, y él tomó el puesto de director. Claro, son diferentes personas, con diferentes maneras de trabajar, con diferentes ideas, pero más bien había diferentes actores, porque, por ejemplo, Tara Parra se fue también. Como tres o cuatro diferentes cosas se juntaron para este programa, cambiado también. No había dinero tampoco, ni teatro. Todo esto contribuyó a cambiar el estilo de *Poesía en voz alta*. No fue simplemente porque el director cambiara, aunque fue una influencia; pero hubo otras circunstancias también.

¿Podría hablarnos un poco de la estética? ¿Algunas conclusiones de su investigación?

Yo recuerdo unas fotos que vi de *Buen Amor*, que tenían la línea, la dirección —como leyendo— de *Poesía*. Todo el grupo tenía sus libros enfrente y



Roni Unger

algunos tenían algunos instrumentos para tocar, pero estos instrumentos parecen como partes sexuales, era muy erótico. La costumbre era, creo, presentar a estas personas en el teatro español muy en serio, para hacerles un homenaje, en lugar de tomar estos papeles y cambiar y hacer una cosa muy distinta. Eso fue no sólo distinto con *Poesía en voz alta*; era como la idea de Peter Brook con *Midnight summer's dream*.

¿Algo arqueológico?

¡Sí!

¿Hay una necesidad de contemporaneizar las obras? ¿Hay una necesidad vanguardista, Ud., cree?

No entiendo exactamente.

Es decir, hay una necesidad de traer a los clásicos al mundo contemporáneo,

hay una lectura de los clásicos. Ud. me habla del Libro de Buen Amor y hay una contemporaneización de los clásicos, hay una lectura moderna de los clásicos, ¿había una pretensión...?

No creo, tampoco creo eso. Creo que la idea fue nada más para presentar cosas diferentes. Recuerde que el público era muy diverso, no eran personas de México nada más, había personas muy sofisticadas con muy diversas influencias, entonces fue nada más para presentar algo nuevo que nadie había visto, no para educar a alguien. Para jugar...

Algo lúdico.

¿Lúdico?

La palabra es lúdico, recobrar el sentido lúdico del teatro.

En ocho programas se termina Poesía en voz alta. Usted hizo este trabajo



por curiosidad, porque le dijeron que no había un estudio antes, además nos mencionó la obtención de una beca. ¿Cuánto tiempo le llevó reunir los materiales para escribir este libro que me acaba de mostrar? ¿Para qué sirvió este libro en su carrera académica?

Primero quería estudiar la materia, para escribir mi disertación y yo fui actriz y entré a la Universidad para dar clases. Tenía que trabajar y publicar, entré a la Universidad para terminar mi doctorado.

¿Entonces parte como una tesis? ¿La disertación es una tesis de doctorado? Esta beca sirvió para realizar su tesis de doctorado que fue -si traduzco bien- Poesía en voz alta y el teatro de México. Roni, este libro lo conocen muy pocas gentes en México. ¿Por qué no se ha difundido y traducido aquí? ¿Usted no ha tenido interés de que se conozca su libro en México?

Sí. ¿Es una oferta suya para publicar el libro?

No, pero le hace falta promoción.

Creo que no hay algo tan completo. Creo que es importante que la gente en México conozca a este grupo tan significativo.

¿Ha tenido alguna oferta para traducir su libro?

Es tan curioso que en los Estados Unidos haya gente que conozca más a *Poesía en voz alta* que en México. No, no he tenido ofertas para traducirlo.

¿Si hubiera alguna oferta habría algún cambio en él, o sería el mismo, tendría el mismo material fotográfico?

Si pudiera escoger lo que quisiera, pondría más fotos, preferiría poner más fotos. El libro termina con lo que ha pasado hasta el año 80, pero

ya han transcurrido 10, entonces preferiría escribir un epílogo.

¿Usted cree que en la actualidad, o en los años 70, hasta cuando terminó el libro, había una influencia en los nuevos directores de Poesía en voz alta? ¿Usted percibió eso en las obras que vio?

Sí. Por ejemplo: Julio Castillo. En algunos aspectos en Oceransky. Yo creo más bien que *Poesía en voz alta* dio inspiración a personas, los hizo pensar que podían hacer distintas cosas. Les abrió posibilidades para hacer cosas. En la escenografía es la influencia de Soriano. Influencia espiritual e instrucción. Por ejemplo cuando hablé con Salvador Garcini o con Oceransky, les pregunté si sabían algo de *Poesía en voz alta* y me dijeron que sí, que tenían la influencia de Gurrola, o de Mendoza o de cualquier otra persona.

¿Qué rescataría usted de la propuesta del inicio de Poesía en voz alta, a la luz de los años 90? ¿Cuál fue el aporte, para usted, la aportación estética de Poesía en voz alta y cómo podría valorarse en los años 90, es decir, ahora?

¿Estética de *Poesía en voz alta*? Pues acabo de ver un ensayo tuyo. Y Gurrola entiendo que está trabajando contigo y hay influencias, porque Gurrola fue padre del movimiento. Creo que hay influencia en ti, creo que has heredado algunas cosas del movimiento. Actores, directores... aunque su teatro es diferente a *Poesía en voz alta*, tienen libertad para hacer las cosas y no tienen miedo para realizarlas. Aunque la gente vaya a hablar mal, ya no hay temor y creo que eso tiene que ver con *Poesía en voz alta*. Héctor Mendoza todavía está trabajando en el teatro, entonces hay una influencia. Vi algunas cosas de José Luis Ibáñez que sí tenían influencia. La influencia es: que cada quien pueda crecer como quiera crecer y pueda tratar de hacer cosas en la manera en que quiera sin temor. ◇