

*Tres décadas de teatro en la UAEM: para conjurar la desmemoria**

[FRAGMENTO]

*Esvón Gamaliel
Marcelino Castillo
Víctor Nava*

Gestación del teatro universitario: logros y tropiezos

El decenio que enmarca la década 1960-1970 es testigo de la gestación de un importante movimiento teatral en la ciudad de Toluca, particularmente en la Universidad Autónoma del Estado de México.

Numerosos grupos independientes así como otros pertenecientes a la Universidad iniciaron un movimiento que daría lugar, dos décadas más tarde, a la creación de la licenciatura en arte dramático (actualmente licenciatura en actuación), impartida en la Facultad de Humanidades. Este movimiento tuvo en su inicio características muy particulares; la principal de ellas es que fue emprendido por teatristas autodidactas, es decir, generado espontáneamente; no fue un fenómeno surgido de una tradición académica, sino que respondió a experiencias de una comunicación comunal inmediata.

Para esa generación la inquietud por hacer teatro surgió de “verlo y leerlo”, en función de ciertas preocupaciones de orden ideológico, social, político, cultural. El teatro fue el medio idóneo para expresar diversos puntos de vista sobre el mundo y las ideas que transformaban a éste.

Influenciados por los grandes realizadores y las tendencias escénicas de su mo-

mento (Arrabal, Jodorowsky, Grotowsky, teatro del absurdo, etcétera), o bien por los modelos y formas tradicionales (Lope de Vega, drama realista, romántico, etcétera), grupos de jóvenes estudiantes, guiados por otros que “habían visto, que habían oído hablar” del Teatro, empezaron a enfocar en torno a éste sus inquietudes.

Así, sin una formación específicamente teatral, se conformaron grupos como tunAstral, Ollanta, Equis A, y, posteriormente, la Compañía Universitaria de Teatro.

Impulsados por un mundo que evolucionaba constantemente, en medio del crecimiento acelerado de la ciudad de Toluca, los realizadores de teatro de la UAEM, buscando formar nuevos grupos, hacían invitaciones personales (pocas veces vía convocatorias), a las que los futuros actores respondían por azar o bien, en virtud de sus inclinaciones artísticas. De esa manera un tanto improvisada es como se crearon grupos como el dirigido por Alfredo Gómez Camacho, que fue numeroso en integrantes; seguramente la novedad y la satisfacción de pertenecer a una colectividad donde podían explayar sus inquietudes, fueron motivos que despertaban el interés por el hacer teatral.

Por su parte, la mayoría de los directores recurrían intuitivamente a técnicas de entrenamiento actoral e integración de los elementos escénicos, “sólo porque estaban de moda”, o las “descubrían” en la práctica. Hubo quienes, mediante una formación libresca, basándose en algunos textos teóricos, buscaron cómo aplicar a Stanislavski, o bien, llegaron a aprender los conceptos de Salvador Novo o Fernando Wagner; esto lo consiguieron mayormente aquellos teatristas que por sus propios medios y esfuerzos lograron proveerse de una formación académica, asistiendo a cursos en la ciudad de México.

Evidentemente la ausencia de una escuela de formación teatral fue un hecho que marcó a toda aquella generación. Si

*Libro de próxima publicación.

bien es cierto que el teatro nacido de la academia no es siempre el mejor, también es verdad que para lograr un alto nivel de expresividad escénica se hace necesario poseer un elevado conocimiento teórico que permita realizar las propuestas, además de contar con un grupo actoral y equipo técnico rigurosamente entrenados. En cualquier parte del mundo la experiencia de las mejores compañías teatrales así lo ha demostrado, inclusive los grupos surgidos alternativamente en los últimos 40 años (Living, Open, Grotowsky, Barba).

Se entiende que para lograr un teatro profesional y consecuente, ya sea por la vía autodidacta o académica, es necesario poseer un soporte técnico multidisciplinario, amén de tener resuelta una organización artística bien estructurada y por demás compleja.

Al no haber en un inicio tales características, los directores escénicos generalmente tuvieron que ser ideadores, productores, maestros de sí mismos y de los demás, promotores, escenógrafos, a veces primeros actores e incluso dramaturgos.

Puesto que ni la UAEM ni la ciudad de Toluca contaban con escuelas de formación profesional o espacios idóneos para la producción teatral, es decir, al no haber una infraestructura adecuada para este tipo de expresión, las posibilidades evolutivas se vieron obstaculizadas, lo que, desde nuestro punto de vista, impidió que las diferentes etapas de creación escénica, de búsqueda de nuevos temas y lenguajes, consolidaran una estética propia, definida. Como bien se sabe, el teatro se realizaba como una actividad complementaria a otras labores, o bien, a los propios estudios profesionales, lo que hacía que hubiera periodos de constante creación y lapsos de absoluta inactividad, situación ésta que de alguna manera impedía la continuidad en el trabajo.

Salvo los casos de Marco Antonio Morales Gómez y Eugenio Núñez Ang –que en la década de los 80 jugaran papeles estratégicos para la consolidación de la carrera de arte dramático e inclusive realizaran alguna puesta–, como Antonio Hernández Jáuregui y Carlos Olvera (que de alguna manera siguieron dirigiendo), o Alberto Antonio Salgado,

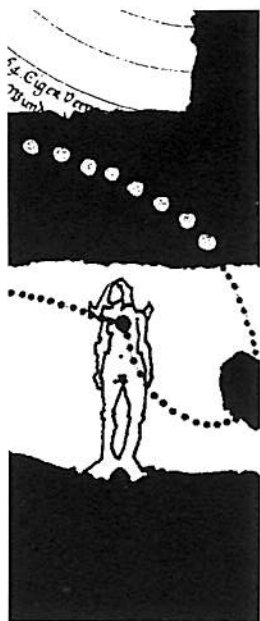
quien lograra graduarse como director profesional, la casi totalidad de los primeros directores abandonó definitivamente el teatro, aunque hubo proyectos individuales que lograron trascender hacia otros planos, mas no los colectivos.

Tal como lo plantearon los directores de dicho periodo, debían elegir los textos conforme al número de integrantes de los grupos y a las características de edad o sexo de los mismos, condición que los limitó en muchos sentidos.

Hubo también quienes se aventuraron por los difíciles caminos de la creación dramática, guiados más por la intuición y el entusiasmo, mismos factores con los que se enfrentaron al análisis de las obras, a la conceptualización de la puesta en escena, a la producción de los diferentes medios expresivos, problemas que resolvieron de una u otra forma, algunas veces fracasando, otras acertadamente.

A pesar de las carencias y obstáculos por los que se pasaba en aquella época, un gran número de obras teatrales se produjeron en la Universidad, entre las que lograron destacar algunos espectáculos que participaron en muestras estatales y nacionales, como los festivales de otoño a los que convocaba el INBA, logrando resultados que dejaban entrever que los sesenta se perfilaban como la cuna de teatristas universitarios que en un futuro próximo definirían una vocación definitiva.

De acuerdo a una encuesta, los directores escénicos de tal periodo consideraron su tiempo como de “buenos inicios de la actividad teatral en la ciudad”. Según ellos, ése ya era tiempo de que se hiciera un buen teatro en Toluca, convencidos de que realizaban “una actividad humana que es capaz de incidir sobre la naturaleza bárbara de determinados grupos sociales por el simple hecho de tener a la palabra y la acción como herramienta de comunicación”; o de que, como apuntara Carlos Olvera, “la esencia de nuestro trabajo, radicaba en el choque de una o más posiciones vitales, ya que el teatro universitario posee una conciencia crítica, que está aún libre de compromisos y, en aquel momento, era imprescindible realizar un teatro crítico que no



atendiera a intereses”, o lo dijera Eugenio Núñez: “el teatro universitario pretendía tener como objetivo buscar y plantear la verdad, con ausencia de la censura, tenía la posibilidad de decirlo todo con el derecho a equivocarse, pues esto se debía a la experimentación y a la búsqueda que no era una sola sino varias y en la que cada teatrista proponía nuevas formas de ser y hacer en el mundo”.

Aparte de estos signos que arrojan claridad sobre el movimiento descrito, existe uno más que resalta, sobre todo si tomamos en cuenta que en aquel entonces Toluca sólo contaba con menos de medio millón de habitantes: la movilidad artística fue promovida y realizada por cinco o seis grupos combativos: Tezca, X, X2, Ollanta, tunAstral y Compañía Universitaria de Teatro.

Lo más sobresaliente fue la cantidad de obras que se presentaron en los primeros años de la década. Tan sólo entre 1964 y 1966, en la capital del estado y en otros municipios, se representaron 17 obras diferentes con el trabajo

activo de seis grupos dependientes de la UAEM, entre ellos el de la Compañía Universitaria de Teatro. Lo anterior muestra objetivamente que la Universidad iniciaba un movimiento teatral en su historia, sentando así las bases artísticas que con el tiempo darían como resultado la profesionalización académica del arte escénico.

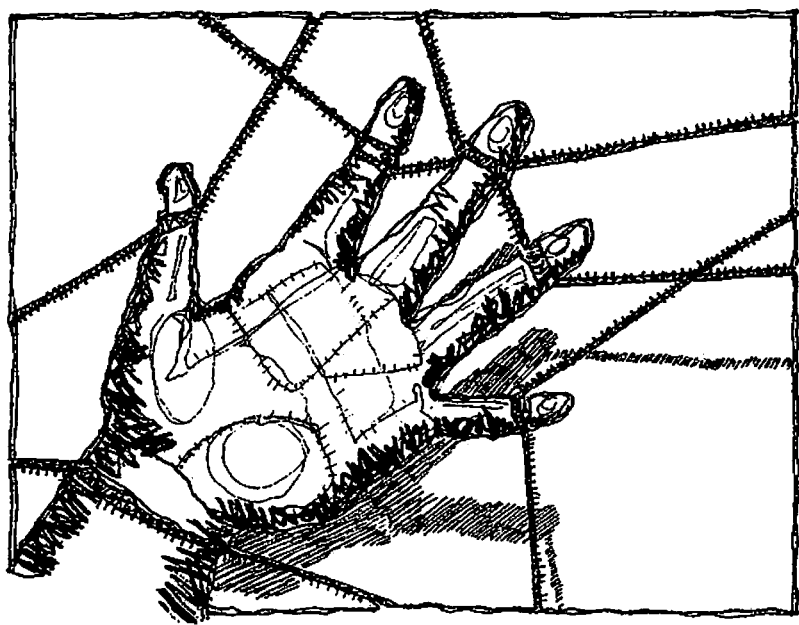
Dada la complejidad que implica la producción teatral, es indispensable hacer notar lo trascendente de la cantidad de espectáculos generados durante la primera década del hacer teatral universitario.

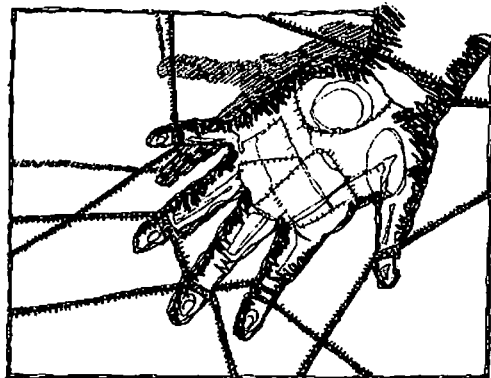
Para ello sería importante establecer juicios críticos sobre el uso de los diversos medios expresivos de cada uno de los montajes o grupos participantes; hablar de la calidad, y características de la imagen, del impacto obtenido en el medio social, pero la poca información obtenida (a través de

periódicos, revistas, textos creados, encuestas realizadas) nos limita. Los testimonios fotográficos existentes, además de escasos, sólo muestran características del vestuario y las escenografías, y en el mejor de los casos, si acaso, nos remiten a algunos rasgos de la plasticidad o del sentido formal de los trabajos, quedando el testimonio escrito en meras conjeturas y aproximaciones, lo que le resta fidelidad al hecho teatral, el cual, ante todo, debe ser consignado en un aquí y ahora determinado.

La crítica que sobre el teatro se escribía se hacía sin mucho conocimiento; más bien se trataba de simples reseñas que sólo abordaban de manera general algunos elementos de los trabajos escenificados, los que, en su mayor parte, sólo recibían apoyos económicos incipientes. Si agregamos a todo esto la situación adversa por la falta de espacios adecuados (pues no se contaba más que con los auditorios de algunas escuelas, patios y parques; el único lugar que cumplía con los requerimientos técnicos era el Teatro del Seguro Social), podemos deducir que en el campo universitario en realidad se creaban y montaban obras a contracorriente.

Dos hechos importantes por ser un aliciente para los realizadores de





teatro y estímulo para la creación fueron el Primer Concurso de Teatro Experimental realizado en 1966, en el Teatro del Seguro Social, y que fuera convocado por el Departamento de Difusión Cultural (dependiente de la Dirección de Educación Pública) y la *Revista del Magisterio*; así como el Concurso Estatal de Otoño convocado por el INBA.

Dichos festivales permitieron sondear el nivel de desarrollo individual y grupal de los realizadores, los tipos de obra y temas que se abordaban; de igual modo fueron una plataforma para que los grupos universitarios tuvieran presencia, por primera vez, en los festivales nacionales a los que convocaba el INBA, como el Festival Nacional de Otoño de 1966, en el que el grupo tunAstral representó a la UAEM con la obra *Miralina*.

Otro hecho importante que se dio en el año 1968 fue el Concurso de Teatro Zona Centro Oriental, cuyo fin era elegir un representante para el Concurso Nacional de Teatro que se llevaría a cabo dentro del Programa Cultural de las XIX Olimpiadas (Festival Internacional de las Artes), en el que resultó triunfador el grupo Equis.

El hecho de que los trabajos realizados en esa década hayan destacado en algunas muestras nacionales es un signo elocuente del nivel de calidad artístico alcanzado entonces que, en muy breve tiempo y a pesar de las no pocas limitaciones, logró evolucionar hacia otros niveles expresivos.

Ahora bien, nos preguntamos ¿qué hubiera sucedido con el desarrollo del teatro en la Universidad y en Toluca, si los teatristas que asentaron las bases hubieran continuado su actividad y su preparación académica? ¿Cuáles fueron las causas de la desertión de tantos teatristas, cuando se suponía el teatro era algo fundamental para ellos?

La primera pregunta, el tiempo la ha aclarado. El segundo cuestionamiento está muy emparentado con la problemática económica que debieron padecer —y padecen— los realizadores de teatro; ninguno de los integrantes de los grupos tenía retribuido su trabajo de manera permanente y constante; por el contrario, la producción de los

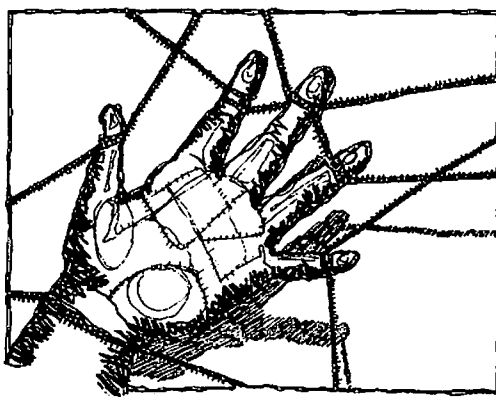
espectáculos la absorbían ellos mismos, pues los escasos apoyos institucionales eran sólo de carácter publicitario, e insuficientes; sin embargo, el público poco a poco se interesaba más por lo que ocurría en el teatro de la Universidad.

Como se puede advertir, la década de los sesenta fue muy inquieta en lo que respecta a la selección de temas y tendencias teatrales. Como todo periodo convulsionado socialmente y marcado por actitudes y sucesos tajantes, el impacto de la crisis se expresó en acciones sociales y creaciones teatrales, bifurcándose éstas, por una parte, hacia la preocupación por elegir modelos, autores y formas del teatro tradicional (aristotélico, realista, romántico, histórico, social), y por otra, en busca de alternativas de las —tan en boga— vanguardias escénicas. Esto lo testifica Alfonso Sánchez Arteche, uno de sus más activos alentadores del teatro, quien, citando a Irma Zárate, comenta que:

[...] este grupo (Ollanta) se dividió por diferencias de conceptos acerca del género de espectáculo teatral que debía presentarse, pues mientras que la idea original era la de practicar un teatro de vanguardia y de verdadera experimentación, Marco A. Morales sostenía la tendencia de un espectáculo accesible a cualquier tipo de público.¹

Debido a la avasallante fiebre y combatividad por realizar un teatro moderno —de autores nacionales o mundiales—, además del escrito y llevado a la escena por los propios teatristas, y por la trascendencia obtenida en su momento, a esta época se le denominó “edad de oro de la experimentación teatral”, concepto que aunque equívoco (ya que según Patrice Pavis este tipo de teatro “[...] se consagra a la búsqueda de nuevas formas expresivas [...] no debe limitarse a una vanguardia esotérica y replegada sobre sí misma”).²

Nombres como Artaud, Grotowski, Brook, Arrabal saltan a primer plano. Los temas son adecuados a la circunstancia que se vive: antibelicismo, denuncia social, identificación con los procesos liberacionistas, políticos, sexuales, ideológicos. Entre los estilos recurrentes se encuentran: el surrealismo, expresionismo, absurdo, pánico.



En esta misma preocupación se inscribe la producción vanguardista nacional: Marcela del Río, Maruxa Villalta, A. Jodorowski (quien aunque chileno realizó aquí una gran parte de su trabajo), etcétera, así como el teatro de Chile o Argentina (Álvaro Mennen Desleal, Jorge Díaz, Oswaldo Dragún, entre otros); o el europeo: Ionesco, Arrabal, Günter Grass, etcétera.

Un signo importantísimo de dicha generación fue la predilección por los autores nacionales, la creación propia, los temas históricos y sociales, así como por obras del Siglo de Oro, y de los periodos romántico y realista. Además, hubo una clara conciencia crítica y una definición ideológica nítida, enfocadas a la denuncia y la protesta social. Sobre todo predominó la vena realista y luego el gusto por los lenguajes renovadores. Ambos casos, indudablemente, lograron impactar al espectador, haciéndolo cada vez más consciente y dependiente del fenómeno teatral.

De acuerdo con lo anterior, los directores que optaron por la modernidad fueron Alfredo Gómez Camacho, Carlos Olvera y Eugenio Núñez; Marco A. Morales se inclinó por la tradición, y en un nivel intermedio se ubicaría Antonio Hernández Jáuregui.

Respecto a la creación de un teatro propio, destacaron Carlos Olvera, Antonio Hernández Jáuregui y Antonio Vélez Torres; sin embargo, es una lástima que ninguna de sus obras haya trascendido al terreno de las publicaciones, ello debido a la ausencia de una infraestructura adecuada, que permitiera y testimoniara la creación artística.

Fueron también muy importantes la incorporación de un teatro popular mexicano enraizado (Vanegas Arroyo y el teatro trashumante), el realismo mágico de Elena Garro, el realismo poético español, el realismo antihistórico de nuestro trascendente Rodolfo Usigli, la ludicidad, el sentido poético y la vena social de Sergio Magaña, así como la insistencia en los clásicos del Siglo de Oro que tanto atrajo a Marco A. Morales y Antonio Hernández J.

Los temas más recurrentes: el universo femenino, la presencia nefasta de la guerra, la marginación,

la crisis de los adolescentes, la explotación obrera, la deshumanización e incomunicación humana, o bien, las costumbres y vicios sociales, presentes en el orden mundial.

Cabalgando entre la tradición y la vanguardia, la ausencia de un teatro y la creación del propio, la herencia y la innovación, lo publicado y lo escrito por ellos mismos, lo particular y lo universal, la convención y la búsqueda de lenguajes alternativos, el entretenimiento y el compromiso, la inexistencia de un público y la formación de éste, la generación de los sesenta fue sin lugar a dudas fecunda, plena, combativa —en parte efímera, en parte trascendente—, no pasiva ni silenciosa, sino por el contrario, muy intensa y agitada, preocupada por establecer un compromiso con la sociedad, la teatralidad y el mundo, a través de los signos contradictorios de un tiempo de germinación.

Sobre todo es ésta una década en que se despierta entre los jóvenes un gran interés por acercarse al arte escénico. En este sentido, se puede decir que los siguientes son algunos de los mayores logros alcanzados por los teatristas de entonces:

- Asentaron las bases del teatro institucional.
- Iniciaron una mística que daría continuidad a la evolución y desarrollo del teatro.
- Realizaron aunque autodidáctamente estudios sobre las diferentes áreas de la realización teatral.
- Llevaron sus trabajos a varias latitudes del estado.
- Produjeron un gran número de puestas.
- Difundieron a los autores nacionales y extranjeros.
- Formaron un público que ha evolucionado de la casual y curiosa asistencia a una asidua y cada vez más exigente concurrencia al teatro.
- Participaron en muestras nacionales y estatales, obteniendo significativos premios en los rubros de dirección, actuación y escenografía.
- Optaron por un enfoque diferente no sólo del arte escénico (vanguardias) sino de la temática misma.
- A través de su postura, radical, inconforme, irreverente, festiva, paródica, lúdica, contesta-

taria, buscaron renovar la noción tradicional del teatro, del arte y la cultura, sobre todo por parte de quienes realizaron el teatro de vanguardia (*vgr. La ópera del orden, Ciugrena, El triciclo, El cuadro, El génesis fue mañana*).

- Crearon una dramaturgia propia.
- Defendieron el teatro con apoyos económicos escasos, sin cobrar la entrada a las funciones, pues su interés era más bien el de expresarse.
- Su trabajo se volvió sustantivo dentro de la encomienda de la Dirección de Difusión Cultural, hecho que se refrenda año con año, con compromiso y calidad.
- Propiciaron una polémica abierta para involucrar a los espectadores en la problemática del fenómeno teatral, pese a la ausencia de una crítica especializada (la mayor parte de los artículos eran sólo reseñas).
- Se retroalimentaron mediante la participación en muestras, suceso que les permitió ejercer la autocrítica para el mejoramiento de sus puestas.
- Lograron motivar a un gran número de hacedores de teatro.

Por otro lado, los integrantes de esa generación tan entusiasta enfrentaron una serie de obstáculos, los cuales se podrían resumir de la siguiente manera:

- No contaron con bases académicas suficientes, salvo algunos cursos que los impulsaron a la profesionalización del arte escénico.
- No habiendo suficientes profesionales en las diferentes áreas del arte teatral (escenógrafos, iluminadores, coreógrafos, etcétera), los hacedores teatrales recurrieron mayormente a la improvisación, impulsados por la necesidad ferviente de expresarse.
- En general, carecieron de una infraestructura necesaria para la creación escénica.
- Pese a la tendencia centralizadora de la cultura nacional, el teatro universitario toluqueño logró emerger a contra corriente y proyectarse hacia el interior del país.

Debido a que los creadores –salvo casos excepcionales– finalmente siguieron un desarrollo profesional en otras áreas del quehacer humano, la actividad teatral atravesó por un proceso de disolución. En consecuencia, gran parte de los logros y problemáticas heredadas inevitablemente repercutirían en la siguiente década.

Despliegue y proyección del teatro universitario

Al principio de los setenta, la legendaria Toluca experimentó el impacto de los acontecimientos políticos y sociales que sacudieron al país, como reflujo de los enfrentamientos cívicos de la década anterior. Por un lado, buscó emitir el voto que le generara un “cambio” hacia una nueva forma de vida, tal y como lo proponían los demagógicos discursos electorales de entonces; dicho voto se inclinó en favor de Luis Echeverría como nuevo presi-

dente de la nación. Por otra parte, la ciudad se encontraba preocupada por la realización del Mundial de Fútbol, ya que había sido elegida como sede. Pese a ello, cabe señalar que este acontecimiento tuvo impactos benéficos, pues por tal motivo el gobierno del estado se preocupó por restaurar las casas de cultura, por remodelar espacios arquitectónicos típicos de la ciudad, por darle más importancia a los espacios arqueológicos de la región, gracias a lo cual se abrieron vialidades para poder llegar con más facilidad a las zonas de Calixtlahuaca, Tenango del Valle y Malinalco, por ejemplo. También brindó la oportunidad a varios artistas para que presentaran exposiciones pictóricas o funciones de danza, teatro... junto con exposiciones culturales de países como Israel, Suecia y Bulgaria, bajo el tema: “Cultura y Deporte unen vigorosamente a los pueblos”.³

Pese a esta parafernalia, y aunque al parecer lo más importante para las autoridades era la restauración de la Bombonera, el teatro universitario, que seguía subsistiendo con pocos recursos, trataba de hacerse presente, de ganar espacios donde poder presentarse, lográndolo en los auditorios de las escuelas y de la Prepa 1, en el auditorio de la Terminal de Toluca, en la plaza central de la Alameda, así como en las calles de la ciudad. Pero el mayor logro fue la fundación del Teatro de los Jaguares, que tuvo lugar en una galera que anteriormente había servido de cabaret, en la avenida Valentín Gómez Farías, a un costado del cerro del Calvario.

La creación de este teatro universitario benefició a toda una generación de teatristas, en la medida que significó la posibilidad de realizar puestas en escena con medios más profesionales y condiciones más idóneas; sobre todo porque a partir de entonces se contó con un lugar fijo y propio, aunque en un principio el local fuera rentado. Indudablemente, éste fue un logro de los teatristas, y de las autoridades correspondientes.

[...]

Entre los grupos surgidos en esa época es importante mencionar al Orfeo, ya que la mayor parte de cuyos integrantes pasarían a formar parte, en 1979, de la Compañía Universitaria de Teatro, iniciando así una nueva etapa creativa.

El grupo Orfeo se caracterizó por elegir textos de diversa naturaleza estilística: lo mismo llevó a escena teatro del absurdo, como *El maestro* de Eugene Ionesco, que la farsa cruel *Cocina vegetariana* de Sergio Peregrina, dirigida por Héctor Macías Durán, *La campana* de J. Ortega, *Monte Calvo* de Jairo Aníbal Niño o *Primera comunión* de Fernando Arrabal, obra ésta que desacraliza los valores morales y religiosos acuñados por el pensamiento judeo-cristiano. Dichas obras revelan cierta inclinación hacia el nuevo teatro latinoamericano y las vanguardias europeas. La sátira social, el poder demagógico, la manipulación política, el imperialismo en América Latina, la opresión en las relaciones familiares, entre otros, fueron temas constantemente abordados, con pasión y ludismo, pero también con una consecuente responsabilidad estética. La desmitificación de los valores sociales y familiares por medio del humor negro fue uno de los principales objetivos de este grupo en sus casi tres años de vida.



La mayoría de los grupos de ese momento de igual modo presentaban temas correspondientes a las conflictivas de la época: las luchas sociales, desmitificación de valores ancestrales como son la religión, el respeto y amor a los padres castrantes; la lucha por la emancipación de la mujer, el No a la guerra...

Como se ve, entre los grupos toluqueños, hubo tanto aquellos que prefirieron no tener problemas de mentalidad con el público, como aquellos que trataron de dar una visión nueva en el teatro, no sólo a nivel formal sino en el plano ideológico.

[...]

Las diferentes tendencias teatrales que se dieron en el quehacer teatral sirven como parámetro para evaluar los acontecimientos, aciertos y yerros de los teatristas toluqueños. De acuerdo a esto, a la actividad teatral de esa época la caracterizaron varios factores:

- Los teatristas universitarios se preocuparon por su profesionalización, para ello se empezaron a preparar formalmente, convocaron a cursos teatrales, asistieron a conferencias en otros estados y llamaron a la comunidad en general para que asistiera a sus espectáculos, ofreciendo cada vez trabajos más sugerentes.
- La UAEM emprendió el mejoramiento de la difusión de la cultura a través de un proceso de cambio que se dio en 1976, año en el que también nace el periódico *Palabras de arte y cultura*, impulsado por Eugenio Núñez, y que vendría a representar un espacio para la crítica cultural.
- Se generó un gran número de obras.
- Se comenzó a cobrar el acceso a las funciones.
- Después del éxito logrado por el Primer Coloquio Universitario, que contó con una gran participación del público, los teatristas convocaron al II Coloquio Universitario de Teatro en 1978, con la finalidad de mostrar a la comunidad en general los trabajos universitarios de la entidad y de otros estados.
- Hubo la inquietud para formar la carrera en arte dramático, lo que se habría de concretar hasta mediados de los ochenta.
- El teatro universitario ganó espacios culturales, como el Teatro de los Jaguares, donde se dieron cita diferentes grupos teatrales de la entidad y de otros estados.
- Se generó una crítica teatral preocupada por establecer parámetros de análisis profesional.

- En *El Sol de Toluca*, se comenzó a escribir acerca del teatro; al respecto, además de Carlos Valsagna, quien intentó recoger la memoria teatral no sólo de la Universidad sino de la misma entidad, hubo otros reseñistas como Israfil Filós Real, Guadalupe Cárdenas, Eugenio Núñez Ang y Alfonso Sánchez Arteche.
- A pesar del desfase entre desarrollo material y cultural de la sociedad, hubo continuidad en el proyecto creativo.
- El debate que se abrió en las funciones durante el Coloquio despertó mayor interés del público por el hecho teatral.
- Hubo un primer acercamiento metodizado al conocimiento teórico práctico, a través de cursos impartidos por profesionales.
- Se promovió el acercamiento a un público eminentemente popular.
- En lo referente a la crítica y a la reseña cultural, la mayoría de las veces se ejercieron de manera impresionista, prevaleciendo el espíritu satírico sobre la capacidad reflexiva.
- Los análisis críticos más valiosos por su orientación reflexiva se centraron en cuestionar la forma y el contenido de las puestas.
- La asistencia de los espectadores varió de 20 a 200 por función; hecho que no deja de ser significativo si lo comparamos con la abarrotante asistencia del público a las salas que ofrecía el teatro comercial, que lograba tales propósitos mediante un bombardeo publicitario, pese a la cuestionable calidad, lo mismo en la forma que en el contenido, de sus espectáculos.
- A cargo de algunos de los más entusiastas teatristas, se formaron varios grupos de teatro, entre ellos:



GRUPO

Ohuapan
 Caminantes
 Siglo XXI
 Estudio Altépetl
 Segunda Parte
 Morpheus
 de la Preparatoria No. 4
 Orfeo
 Aimitra
 Compañía Universitaria de Teatro
 Ludus
Drao

DIRECCIÓN

Jesús Carrasco
 Antonio Hernández Jáuregui
 “ “ “
 Francisco Cano
 Jorge de la Luz
 Antonio Hernández Jáuregui
 Juan Carlos Campo Galindo
 Esvón Gamaliel
 Israfil Filós Real
 Trinidad Aguilar y Esvón Gamaliel
 Roberto de la Mora
 Víctor Nava

[...]

De esa generación aún continúan dirigiendo (década de los noventa) Víctor Nava Marín, Antonio Hernández Jáuregui y Esvón Gamaliel, cada cual con sus propios conceptos e inquietudes. Destaca sin duda, el debate en el que se discutió acerca de la función del teatro universitario y en el cual se abordaron problemas teatrales y de la necesidad de conocimientos específicos, encaminados a elevar la calidad de las puestas en escena, cosa que no siempre se ha logrado como es natural en cualquier grupo y parte del mundo.

Una de las contradicciones muy poco analizadas, la falta de una congruente política cultural universitaria, hizo que pese a que cuantitativamente se generaran apoyos que repercutieron en la multiplicación de trabajos expuestos, cada uno de los grupos estuviera desvinculado de un proyecto, de una propuesta ideológica que redundara consecuentemente en lo estético y fortaleciera los ligamentos entre los creadores universitarios y la sociedad.

Aunque el centralismo cultural continuó afectando a los teatros de provincia, éstos persistieron en su tarea evolutiva, en busca de un perfil propio, lo que no escapó a nuestro teatro.

Metamorfosis y consolidación de un proceso académico-creativo

La década de los ochenta, como se ha visto, vino a significar para el teatro de la UAEM un proceso de cambio, marcado por el signo de la crisis. Tal desarrollo representó una metamorfosis: del espontáneo didactismo de los pioneros a la posibilidad de la formación académica. La ausencia de una carrera universitaria era el obstáculo primordial que limitaba a los teatristas para consolidar un movimiento teatral, estable y organizado —no sólo universitario—, que llegara a la provincia estatal y se proyectara nacionalmente.

La falta de teatristas profesionales es un fenómeno que ha afectado negativamente a la sociedad y al teatro en México, como lo revelan las muestras nacionales de las dos últimas décadas, en las que hubo mala calidad escénica en la mayoría de los trabajos. Las causas que han frenado el desarrollo teatral han sido, entre otras, el autodidactismo y el desconocimiento total de las disciplinas especializadas: teoría dramática, teorías del espacio escénico y de los géneros y estilos, metodología para la dirección actoral y la puesta en escena, análisis de los elementos integradores del texto dramático, etcétera, factores que son básicos para los hacedores de teatro en cualquier parte del mundo.

Dada esta situación, hasta la década de los setenta era imposible para el teatrista alcanzar la profesionalización teatral, salvo los casos de Alberto A. Salgado y Eugenio Núñez Ang, que lograron culminar sus estudios en la Escuela de Arte Teatral del INBA.

No obstante, dicha carencia no fue limitante para iniciar un movimiento que logró conformar grupos, generar producciones, convocar y hacer participar a un público, cada vez menos tibio, encontrar temas y formas idóneas para comunicarse, usar teatros como el del Seguro Social, a la par de apropiarse y adaptar otros espacios; pero sobre todo, para estimular una teatralidad combativa contra las carencias y los obstáculos, ya fuera a través de trabajos decorosos, aunque fueran producidos institucionalmente, o bien por medio de puestas propositivas, aunque en ocasiones fracasadas.

Indudablemente, en dicha década se produjo un fenómeno original en el que la comunión público-teatristas fue un hecho real, y en el que se lograron llevar algunos trabajos a diversas latitudes del país, en festivales, muestras, sucesos que alguna vez los llevó al triunfo y la consecución de reconocimientos y el aplauso del público. Terminada la década, algunos teatristas ya se habían retirado del medio, otros continuaban en la batalla, surgiendo así los nuevos herederos, que habrían de conformar a la siguiente generación.

Con el precedente de la crisis universitaria generada en 1977, acentuada por los demagógicos discursos que propiciaron la reforma “económica y moral” del país, el teatro de la UAEM iniciaría una nueva década con algunos sucesos importantes.

La Semana Nacional de Teatro Universitario, realizada en septiembre de 1980, hizo evidente la necesidad de instaurar la profesionalización de los teatristas dentro de la UAEM.

Al reinaugurarse el Teatro de los Jaguares, con el espectáculo *Tres de los pecados capitales*, se reestructuró la Compañía Universitaria de Teatro con un nuevo director, Esvón Gamaliel, y un diferente cuadro de actores y personal técnico, la mayoría de los cuales aún está en activo: Héctor Sánchez, Hugo Renán, Óscar Ezqueda, Antonio Flores, Virginia Aguirre, Salvador Hernández, Cony y Miguel Jaimes, Luz Ma. Becerril, An-

drés Escalona, Antonio Zimbrón, José Luis Díaz Estévez, Adriana Barraza, Jesús Meza (maquillista); cuadro al que posteriormente se incorporaron, en el aspecto productivo y actoral, Vicente González, y como escenógrafa, Cony Jaimes.

Posterior a esto se habría de consolidar la licenciatura en arte dramático y, en 1987, se llevaría a cabo la construcción del Teatro Universitario de Cámara, dentro del edificio en el que se halla la Rectoría, hecho que estimuló la inquietud por profesionalizar cada vez más la actividad teatral universitaria.

Cabe señalar que de la generación anterior continuaron en la actividad teatral Alberto A. Salgado, Eugenio Núñez, Raúl Cáceres, Marco A. Morales Gómez, Jorge Loza, Antonio Hernández Jáuregui, Juana Meis y Elia Alvarado, entre otros.

Por su parte, Roberto de la Mora, Víctor A. Nava Marín y, posteriormente, Héctor Sánchez Díaz, respectivamente con los grupos Ludus, *Drao* y Tablas, habrían de incorporarse a dicha actividad como directores.

Respondiendo a la exigencia e inquietud formativa del gremio teatral, las autoridades en turno –Carlos Mercado Tovar, rector, y Augusto Isla Estrada, director de Difusión Cultural– autorizaron contratar, en 1980, a la maestra Soledad Ruiz, con el fin de que impartiera dos cursos para la comunidad teatral, uno de actuación y otro de dirección, a partir de lo cual se generaría un proceso de formación que ya no se interrumpiría. Fue también durante dicha administración cuando se adquiriría para la UAEM el Teatro Universitario de la Plaza de los Jaguares.

De igual modo, y como parte de ese movimiento profesionalizador, se debe resaltar la presencia de la maestra Mercedes de la Cruz, quien fue invitada –a fines de 1980– para dirigir, con la CUT, *Silencio, pollos pelones... ya les van a echar su maíz*, del autor mexicano Emilio Carballido. Los conocimientos, sistematización del trabajo, disciplina y rigor conceptual de esta directora representaron una aportación invaluable –al igual que los de la maestra Soledad Ruiz– para los teatristas universitarios de aquel entonces, pues no hay que olvidar que la maestra Soledad Ruiz se había formado en la escuela del INBA y en Praga, y Mercedes de la Cruz, aparte de su formación universitaria, era heredera de la escuela del maestro Héctor Mendoza, uno de los hombres más propositivos del teatro mexicano, lo que les permitió contribuir con sus conocimientos y experiencia en el proceso de transformación del teatro universitario.

Además de la aportación que estas dos maestras hicieran al proceso formativo marcaron una pauta que cambió el papel tradicional de la mujer dentro del ámbito universitario, ya que hasta entonces ésta estaba marginal y socialmente estigmatizada.

Durante ese periodo el papel que jugó el Teatro de los Jaguares, como expositor artístico de la cultura universitaria, fue determinante para la consolidación de un público, pues llegó a tener una asistencia de más de doscientos espectadores por función. En sus muros hubo propuestas artísticas múltiples, y

por sus características se convirtió en el favorito de un público eminentemente popular.

[...]

Otro hecho que afectó al proceso formativo de una manera fructífera fue el acuerdo del proyecto de la licenciatura en dirección escénica que, en 1984, sostuvieron las universidades que conforman la zona 5 centro-sur de la ANUIES, (Guerrero, Morelos, Puebla, Hidalgo, Tlaxcala y Estado de México), con la intención de crear, rescatar y difundir la actividad artística en la región por medio de corredores culturales. Este proyecto, propuesto inicialmente por la universidad de Puebla, fue enfocado para profesionalizar, de manera sistemática y escolarizada en una modalidad de sistema abierto, a los directores teatrales universitarios de la región.

El plan de estudios del proyecto, novedoso en su estructuración, método de trabajo y tipo de materias elegidas, fue creado por los maestros Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, Soledad Ruiz, la escenógrafa Félida Medina y el bailarín y coreógrafo Rodolfo Reyes, todos brillantes teóricos y realizadores en cada una de sus disciplinas. Pese a que un año después de haber iniciado el proyecto la universidad de Puebla lo abandonó, las demás instituciones le siguieron dando impulso. Por parte de la UAEM éste fue decisivo, gracias al respaldo del entonces director de Difusión Cultural, Marco Antonio Morales Gómez, persistente teatrista toluqueño.

El modelo académico de la carrera se basó en cursos intensivos que se realizaban cada tres o cuatro meses, y culminaban con un trabajo de investigación de campo y la realización de una puesta en escena. Las puestas tuvieron lugar en muestras teatrales que se llevaron a cabo en Cuernavaca, Mor., Pachuca, Hgo., Iguala y Acapulco, Gro., y Toluca, Estado de México, y,



en cada una de las cuales siempre participaron entre doce y catorce trabajos preparados por los actores y directores de cada universidad.

Cabe señalar que dicho proyecto fue el único existente en su tipo, no sólo en México sino en Latinoamérica.

Un año después (1985) se crearon las bases para promover la licenciatura en arte dramático de la UAEM, esfuerzo coronado por la tenacidad de Marco A. Morales y Eugenio Núñez, y que significaría un avance en el proceso de dignificación de la personalidad del teatro y los teatristas, además de dar respuesta a las demandas planteadas. Pero de ninguna manera se quiere decir que con la academización del fenómeno teatral se solucionaron todos los problemas existentes, sólo señalamos su trascendencia en el medio.

Durante ese periodo de academización fue primordial la preocupación de los grupos por practicar un teatro de autores mexicanos. Del total de las puestas más del 50% fueron de autores nacionales, destacando la presencia de escritores clásicos de la generación de los cincuenta, como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia, así como la de otros de la generación intermedia y de la nueva dramaturgia. Hecho por demás explicable, ya que por sus temáticas y tratamientos los textos de estos autores respondían más directamente a los intereses y sensibilidad de los teatristas y públicos nacionales; inclusive la Compañía Universitaria de Teatro pudo realizar dos estrenos mundiales de autores mexicanos: *Una tal Raymunda* de Delfina Careaga y *Crónica de un desayuno* de Jesús González Dávila. Esto significó un reencuentro con nuestra historia e identidad nacional y permitió una toma de conciencia ante la problemática generada por la crisis y otras circunstancias.

[...]

Aunado al trabajo escénico de los grupos teatrales existentes, el proyecto de la licenciatura en dirección escénica de las universidades que conforman la zona centro sur de la ANUIES, más la participación de maestros y directores invitados, y la creación de la licenciatura en arte dramático, fueron hechos que contribuyeron a consolidar un viejo sueño: la profesionalización teatral, acontecimiento medular de la época al que se sumaron los trabajos de dos o más generaciones.

La profesionalización fue, sin duda, uno de los hechos que repercutieron de manera benéfica en el quehacer teatral, ya que le permitió adquirir al teatrista un conocimiento teórico-práctico que le ayudara a fundamentar conceptualmente cada una de las puestas en escena. Dicha postura abrió un campo de discusión y experimentación artística en el seno de la comunidad teatral, a cuyo enriquecimiento han contribuido los maestros Mercedes de la Cruz, Soledad Ruiz, Félida Medina, Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, Rodolfo Reyes, Raúl Zermeno y Jesús Angulo; los dramaturgos Willebaldo López, Delfina Careaga y Jesús González Dávila; la escenógrafa Dolores Sánchez Vica-



rio, así como Alberto Antonio Salgado, Eduardo Contreras, Domingo Adame y Esvón Gamaliel.

Además, al multiplicarse las opciones escénicas, la posibilidad de que el público fuera más crítico y conocedor del fenómeno teatral se fue tornando una realidad, hecho que favoreció definitivamente al ambiente del teatro.

La ideación de nuevos elementos expresivos en la puesta en escena, con conocimientos plenos y especializados, fue esencial para consolidar esta nueva etapa que despertó la sensibilidad de teatristas y espectadores.

[...]

La problemática para consolidar una infraestructura de producción profesional que le permitiera al hacedor teatral vivir de y para el teatro se hizo cada vez más patente, pues además del poco respaldo que recibía aquél de algunos promotores y funcionarios, la situación económica del momento le impedía dedicarse de tiempo completo a la creación teatral.

[...]

Indudablemente, el problema medular en la década de los noventa lo representa la ausencia de una infraestructura de producción profesional —demandada ésta en diferentes ocasiones por los teatristas—, que, con rigor legal, administrativo, organizativo y artístico, evite la fuga de talentos hacia la capital de la república u otros estados; problema que además de no haber sido resuelto por las autoridades correspondientes, se vio agravado por la absoluta carencia de alternativas laborales de los teatristas (actores y directores) egresados y no egresados de la licenciatura, quienes como opción viable para el desarrollo personal tuvieron que integrarse a los cuadros docentes de las escuelas de nivel medio y superior —creando talleres de teatro—, o bien, decidirse a formar grupos profesionales de teatro independientes (!)

No obstante que el discurso oficial descentralizador se volvió un lema en boga, el propósito fundamental de nuestros teatristas universitarios fue la búsqueda de una identidad vía la academización, sin renunciar a la influencia formativa de destacados formadores a nivel nacional.○

- 1 *Espacio Tiempo*, Revista Independiente de Cultura, Arte y Humanismo, nueva época, año 3, No. 15, septiembre de 1996, p. 3.
- 2 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Madrid, 1980, p. 485. Describe en gran medida el estado psicológico y emotivo de dicha generación, y hace evidente cómo aquellas generaciones vieron, vivieron y sintieron la experiencia estética de su momento.
- 3 *El Sol de Toluca*, Sección deportiva, 29 de mayo de 1970.

Esvón Gamaliel. Director de la Compañía Universitaria de Teatro. Profesor de la Facultad de Humanidades. Autor de, entre otros títulos, *La fiesta de los locos*.
Marcelino Castillo Néchar. Jefe del Departamento de Investigación Cultural (UAEM).

Víctor Nava Marín. Jefe del Departamento de Literatura de la Coordinación General de Difusión Cultural (UAEM). Director del grupo de teatro *Drno*.

