

EL TEATRO EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE 1950



Margarita Villaseñor

Poesía en Voz Alta fue un grupo de teatro de vanguardia que nació en la ciudad de México de 1956 a 1963. El grupo fue fundado por artistas, tales como el cuentista Juan José Arreola, el poeta Octavio Paz, y los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington. Poesía en Voz Alta fue la primera compañía en México que comenzó a experimentar con los espacios ambientales. Poesía en Voz Alta propició el desarrollo de actores y de directores de escena y dramaturgos. Tuvo una influencia considerable en el teatro mexicano, a pesar de que no ha sido estudiada a fondo. Mi propósito es analizar diversos aspectos de este grupo. En especial a sus integrantes: un grupo de talentosos artistas e intelectuales que se reunieron y decidieron hacer teatro. No olvidemos que el teatro es uno de los medios de expresión y de comunicación que, junto con la poesía, son arterias vitales en la cultura de un país. El concepto de Poesía en Voz Alta se basa en la filosofía de que el teatro es una reflexión no sólo sobre la naturaleza, ideales, preparación y antecedentes de sus participantes, actores, directores, escenógrafos, autores, etcétera, y del público o audiencia, sino también de las influencias sociales y políticas. Siendo un movimiento teatral que se dio apenas hace treinta y cinco años, quedan vivos muchos testimonios y recuerdos. De hecho hay quienes conservan libretos, programas, boletos y aun bocetos o dibujos de vestuario o de escenografías. Recuerdo que en 1977, en la Galería de Juan Martín, Juan Soriano hizo exposición de algunos diseños que fueron puestos en venta. Algunos conservan fotos, como el propio

Soriano, José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola, Nancy Cárdenas y Tara Parra. No existen fotos a color de las funciones de los primeros cinco programas del grupo. El fotógrafo oficial de la compañía fue Ricardo Salazar, quien trabajaba para la Universidad, y Rodrigo Moya filmó, además, algunos de estos programas en blanco y negro. Para hablar del juego cromático de las diversas puestas en escena de *Poesía en Voz Alta*, hay que apoyarse en la memoria de quienes asistieron a las funciones o acudir a los dibujos coloreados de Soriano.

Antes de iniciar el análisis de lo que fue *Poesía en Voz Alta* para nuestro teatro mexicano, intento reunir elementos básicos para trazar un panorama social, climático y teatral de la ciudad de México: qué tipo de teatro se hacía en los 50 y qué actividades dramáticas sirvieron de antecedente a *Poesía en Voz Alta*. No es mi intención hacer una exhaustiva investigación documental, es decir: recopilar documentos que pudieran reconstruir el proceso de *Poesía en Voz Alta*, ni reunir de manera sistemática, comentarios, testimonios y entrevistas de quienes vivieron dicho proceso.



En la década de los años 20 y 30, todavía con vestigios revolucionarios, en la ciudad de México florecía el arte y se representaban múltiples formas de teatro. Había compañías de repertorio y además los autores fundaban grupos para llevar a la escena sus obras. Ciertamente la producción era modesta y —salvo excepciones— las obras eran más bien de segunda calidad. Los grupos de teatro “a la antigua” eran más imitativos que imaginativos. El terreno del teatro era, según opinión de Octavio Paz, un árido desierto. Revitalizarlo era un desafío. Hay que decir que el teatro de otros países, entre ellos Estados Unidos, pasaba entonces por un ciclo similar. Una vez totalmente apagada la efervescencia de la Revolución armada, renació en México un periodo de acusada actividad cultural que va desde los tempranos años 20 a mediados de los 30, renovación particularmente orientada hacia la educación y las artes. En los 40, el poeta Jaime Torres Bodet, que anteriormente había sido director de la Organización Educativa, Científica y Cultural de las Naciones Unidas, fue nombrado

Secretario de Educación Pública y se empeñó en incrementar notablemente las facilidades educativas. La población estudiantil en la Universidad Autónoma de México se duplicó en número entre 1940 y 1954, y para la celebración del cuarto centenario de la magna casa de estudios, en 1953 se inauguraron las instalaciones en la Ciudad Universitaria. En 1947 el departamento gubernamental de las Artes se convirtió en el Instituto Nacional de Bellas Artes y se le destinó a la tarea de crear y desarrollar artistas. A mediados de los cincuenta, el INBA y la Universidad Nacional eran las máximas instituciones de cultura en México. Por aquel entonces, los primeros 50, se presentaron numerosas obras dentro del "realismo" o del "naturalismo", siguiendo de cerca lo que se representaba en Estados Unidos o en Inglaterra. Las modas norrealistas que incorporan el surrealismo, el simbolismo y el expresionismo, así como otras técnicas poéticas, fueron cobrando fuerza hacia mediados de la década. Autores de ambas tendencias como Héctor Mendoza y Juan José Arreola, se unen más tarde en Poesía en Voz Alta.

La primera obra de Mendoza, *Los ahogados*, sobre la vida miserable de los ferrocarrileros que habitan en vagones abandonados, ganó el primer premio de Las Fiestas de la Primavera en 1952, en un concurso organizado por el Departamento del Distrito Federal. Mendoza tenía entonces 20 años. Su siguiente obra, *Las cosas simples*, en tres actos, incluye un ensueño como intermedio y se sitúa en el ambiente estudiantil y trata problemas juveniles como los exámenes, el amor a las mascotas y otras cosas igualmente simples. Mendoza emplea aquí toda la jerga coloquial universitaria. Esta vez el joven dramaturgo obtuvo el premio Juan Ruiz de Alarcón de la agrupación de Críticos de Teatro en 1953. Juan José Arreola había estudiado actuación en Francia, en donde estudió con Luis Jouvet, Charles Dullin y Juan Luis Barrault. Después comenzó a escribir cuentos y fábulas y se hizo famoso como dramaturgo con su única obra teatral, *La hora de todos*, que fue premiada en 1955. Es un juguete cómico en un acto que el autor describe como un auto sacramental de repugnancia y muerte. Se sitúa en Nueva York y cuenta la historia de un magnate industrial llamado Harrison Fish. La obra se basa en un hecho verdadero y utiliza elementos expresionistas. Se advierte la influencia de Kafka.

Para cumplir las demandas de las actividades teatrales se tuvo que buscar espacios escénicos que no fueran salas de teatro. Esto fue alrededor de 1949. La tendencia era lo que se llamó después "teatro de bolsillo": salones más o menos pequeños o auditorios. Todo era bueno: cafés, galerías, vestíbulos, etcétera. Una excepción fue el teatro Insurgentes, excelente sala comercial abierta en 1953.

Por la misma época, la Secretaría de Educación Pública, dio a luz un proyecto: la construcción del Auditorio Nacional, con miles de butacas en el centro del Bosque de Chapultepec. Este proyecto se amplió con un importante complejo en torno de dicho auditorio: la Unidad Cultural del Bosque, originalmente compuesta por tres teatros pequeños: el teatro El Granero, a petición de Xavier Rojas, quien inició en México el teatro circular; el teatro de El Bosque y el Teatro Orientación, y, lo más significativo: una escuela de teatro del INBA. Una escuela de arte teatral, que antes estuvo en el Palacio de Bellas Artes y que fue inaugurada en 1955. El arte escenográfico se desarrolló en 1950. La primera muestra de este desarrollo tuvo que ver con el "realismo". El más prominente escenógrafo fue Julio Prieto, muy popular en la época. Lo mismo puede decirse de Antonio López Mancera. Más tarde el "realismo" se suplió por el libre diseño creativo, en el que el ambiente escénico podía volverse una realidad autónoma. Juan Soriano, influencia decisiva en el grupo Poesía en Voz Alta, fue parte de este grupo.

Fue durante el periodo del que hablamos, cuando el joven poeta Jaime García Terrés se hizo cargo del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional en 1953, y más tarde, de la revista *Universidad de México* en 1955. Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo fundaron la *Revista Mexicana de Literatura*, con una explosiva crítica del poema "El cántaro roto", de Octavio Paz. Unos cinco años antes, Paz se había vuelto famoso con la publicación de su estudio *El laberinto de la soledad (Vida y pensamiento de México)*. Fue por esos mismos años cuando Fernando Benítez, Gastón García Cantú, Miguel Prieto y Vicente Rojo lanzaron otra revista: *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. Se prohibió la venta de la revista *Playboy* en México. Esa prohibición simbolizaba un periodo de *aproxima-*

ción al nudismo, sexo y todas esas cosas que parecían poco constructivas en el sentido doméstico y social. Juan Rulfo publicó su colección de cuentos *El llano en llamas*, seguido de su famosa novela *Pedro Páramo*. Y James Dean, Elvis Presley y el *rock'n roll* inundaron el país de la misma volcánica manera que Estados Unidos.

Hubo una floreciente prosperidad en el México de los cincuenta, que culmina a mediados de la década cuando nació Poesía en Voz Alta, y el teatro era un reflejo de esa bonanza. Un momento clave para el teatro fue el año de 1948, cuando el eminente director Seki Sano comenzó con su grupo Teatro Reforma. Los productores privados comenzaron a importar obras francesas y estadounidenses de autores como Jean Paul Sartre, Eugène O'Neill y Arthur Miller. Las dinastías de actores: las Blanch, los Padilla, los Soler, por ejemplo, quienes habían monopolizado los escenarios con melodramas, buscan nuevos caminos, y las comedias de *boulevard* de Alfonso Paso comienzan a perder preeminencia. Entonces, en 1949, Seki Sano introduce en México las técnicas de Stanislavsky y de Meyerhold, y pone en escena la pieza de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo*, que llevó a las salas de teatro al público de la clase media.

Fue a mediados de la década cuando los cambios se afianzaron, en especial debido a los esfuerzos institucionales del INBA y de la UNAM. Hasta ese momento se daba en la ciudad de México una gran diversidad de estilos de teatro tanto nacional como extranjero. Y esas formas convivían simultáneamente. En general las obras más exitosas eran realistas y las interpretaban actores de fama y nombre. En 1953 se representó una obra de Rodolfo Usigli: *Función de despedida*, que trataba de una actriz deseosa de crear una vida, una realidad fuera del escenario. El estelar estaba a cargo de la gran María Teresa Montoya y se presentaba en el Teatro Ideal, hoy Manolo Fábregas. *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, se estrenó el 15 de abril de ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes, con Virginia Manzano y Alfredo Gómez de la Vega. Seki Sano reestrenó el *Tranvía llamado deseo*, el 30 de abril, en la Sala Chopin, con Wolf Rubinskis, María Douglas e Ignacio Retes en los papeles principales.

El INBA adoptó algunas medidas para apoyar el desarrollo de los dramaturgos nacionales. Se preocupó también de impulsar la formación de actores, directores, escenógrafos. Se organizó en 1950 una temporada de teatro internacional con obras representadas en el idioma del país en cuestión. México presentó varias obras. Entre ellas *Rosalba y los llaveros*, del autor Emilio Carballido, quien con esa obra se dio a conocer. En 1953 se hizo el concurso de Teatro Regional. En 1955 ganó dicho concurso el grupo de Puebla con *La hora de todos*, de Arreola. Se rentaban diversos locales para hacer teatro. Y se preparaba a los actores en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes. El INBA contrataba directores mexicanos y extranjeros como André Morau, Fernando Wagner, Seki Sano, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, no sólo para hacer puestas en escena que iban desde Shakespeare y obras del Siglo de Oro español, hasta los dramas contemporáneos tanto mexicanos como estadounidenses, sino también para enseñar en la escuela. Los estudiantes adquirían experiencia actoral y conocimientos técnicos de tan excelentes maestros.

Los signos del Zodiaco, de Sergio Magaña —un estudio sobre seres torturados de un miserable sector social de México—, fue estrenada en Bellas Artes, en 1951, bajo la dirección de Salvador Novo. También *La culta dama*, del propio Novo, obra que hace una sátira de las mujeres de la alta sociedad. El INBA produjo otras obras contemporáneas mexicanas: de Usigli, Rafael Solana y Luisa Josefina Hernández. Ocasionalmente se invitaba a compañías extranjeras. En 1944 se presentó en Bellas Artes la compañía de Louis Jouvet, y en 1956, poco antes de la creación de Poesía en Voz Alta, vino la compañía de Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault, la cual influyó considerablemente a Héctor Mendoza, el director de Poesía en Voz Alta.

Fue el INBA quien insufló un nuevo aire al teatro mexicano, trayendo obras del realismo estadounidense, y con ellas un nuevo concepto no sólo de la escenografía y vestuario, sino de la producción teatral en general, puesto que los telones de fondo, el escenario prácticamente vacío del estilo tradicional del teatro español resultaban inadecuados. Las más importantes puestas en escena de Broadway se montaron en México con actores de renombre, y la mayoría se hicieron en Bellas Artes, a donde asistían la clase

media alta y la alta sociedad. Hubo producciones impresionantes. De bombo casi excesivo que abrumaban y fascinaban al público y a los críticos.

En la UNAM la actividad teatral seguía el mismo molde de Bellas Artes, aunque más limitada porque no tenía los recursos económicos del INBA. La UNAM no era sostenida por el gobierno. Los proyectos culturales dependían del Departamento de Difusión Cultural, entonces a cargo de Horacio Labastida, y los fondos no eran muy abundantes. En 1952, el escritor Carlos Solórzano fundó el Teatro Universitario para producir obras clásicas y modernas. La Universidad no contaba con un *campus* específico para teatro y sus facilidades estaban saturadas. Como resultado, las producciones se hicieron fuera de la Universidad, en salas de teatro metropolitano. Los gastos operacionales se cubrían con el presupuesto de Difusión Cultural o con patronatos privados.

El teatro universitario tenía similitudes con el teatro profesional del INBA, ambos orientados a hacer montajes escénicos con un elenco fluido y no con una compañía permanente. Se variaba también de directores y escenógrafos, elegidos exprofeso para una obra determinada y de acuerdo con las necesidades de cada caso. Se rentaron locales para las producciones y los participantes eran profesionales, aunque no precisamente estrellas o luminarias. La idea inicial de Solórzano había sido mezclar actores profesionales con aficionados. Se daba preferencia a obras norrealistas, y en su mayoría extranjeras, por consecuencia. El primer año el Teatro Universitario puso *The Lady's Not for Burning*, de Christopher Fry, traducida por el reconocido poeta español republicano León Felipe. Se puso también *Doña Beatriz*, de Carlos Solórzano (una especie de auto sacramental). Después se presentó *No es cordero que es cordera*, una traducción de León Felipe de la obra de Shakespeare *Twelfth Night*. *Los justos*, de Camus; *La hebra de oro*, de Carballido; *Fin de partie*, de Beckett, y muchas, muchas otras durante diez años de vida. Los primeros dos años se hacían dos producciones, después se incrementó a tres y cuatro. El rector Nabor Carrillo y el secretario Efrén del Pozo dieron un gran impulso al teatro universitario.

Para los estudiantes interesados en seguir la carrera teatral, la Universidad estructuró una licenciatura en 1953. De hecho era un

suplemento del programa del INBA, pues incluía más estudios literarios y menos aplicaciones prácticas. Para el ejercicio de la actuación estaba el Teatro Estudiantil Universitario, creado también en el mismo año. Este teatro dependía de Difusión Cultural, en ese tiempo a cargo de García Terrés. El Teatro Estudiantil fue una creación conjunta de Carlos Solórzano y de Héctor Mendoza, ex alumno de Letras Españolas en la Facultad de Literatura y ex alumno de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Mendoza había logrado ya entonces reconocimiento como dramaturgo con la presentación de su obra *Las cosas simples*, y fue nombrado coordinador del Teatro Estudiantil. Dentro del programa de estudios, esta organización contaba con talleres independientes, que estaban conectados con otras escuelas o facultades como Arquitectura, Leyes, Medicina y Humanidades. Los actores y los directores en formación trabajaban en sus propios talleres: José Luis Ibáñez, entonces incipiente director y más tarde miembro de Poesía en Voz Alta, dirigió en el taller de Humanidades el *Tartufo* de Molière, en 1953. En la escuela de teatro, Allan Lewis (estadunidense que daba clases aquí en México de historia del teatro) dirigió *El gran dios brown*, de O'Neill, y *Enterrar a los muertos*, de Irwin Shaw. Mendoza circulaba por todos los talleres y dirigió *Las costumbres de antaño o la pesadilla*, de Manuel Eduardo Gorostiza, para la escuela de Arquitectura.

Pero las actividades teatrales universitarias se veían opacadas por las producciones comerciales, especialmente de obras extranjeras que atraían sobremanera a las audiencias cultas. Y el teatro de México continuaba al mismo tiempo ofreciendo *vaudeville*, comedias y melodramas con las hermanas Blanch, y zarzuelas con compañías españolas o con Pepita Envil. El realismo no reemplazó las revistas populares y el teatro español como *Con la vida del otro*, producida en 1952. Las Blanch seguían agotando las taquillas con obras como *Mamá nos quita los novios*, de Adolfo Tortado. Teatro muy del gusto de la clase media alta. Teatro blanco, inocente y fino, en contraste con la picardía un tanto vulgar de la carpa, que encantaba al populacho. Carmen Montejó representó, en 1955, otra obra de este tipo: *Mujeres calumniadas*, y por supuesto seguía el teatro tradicional, las obras españolas románticas como *La malquerida* o el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla,

del que simultáneamente se ponían tres o más versiones, y que actualmente se sigue montando para el Día de Muertos. *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, estaba en cartelera al mismo tiempo que obras de dudosa calidad como *La mujer asesinadita* y *La familia Smith*. De la primera, el crítico Miguel Guardia escribió: “En pocas palabras, una comedia inconsistente, gracias a la cual los fanáticos del cine pueden ver a sus actores favoritos de cerca y a todo color. En una frase: mucho ruido y pocas nueces.” Un anuncio de *La familia Smith*, después de trescientas cincuenta representaciones, decía: “Papá, mamá, niños y preciosas criaditas... booom!”

En las producciones de Bellas Artes las escenografías y el vestuario eran considerados significativos. A otros productores no les importaba el vestuario. En el “Teatro en México”, *Panorama*, de *Novedades*, Nancy Cárdenas dice: “El teatro realista impuso el vestuario contemporáneo; el teatro español rentaba los trajes, era una institución tradicional. Todas las producciones se parecían.” Antes de *Poesía en Voz Alta*, comentaba Juan José Gurrola que todas las escenografías tenían una puerta y una pared y un cuarto de cierto tipo. Luisa Josefina Hernández asegura que las producciones de estilo español tenían escenarios más bien desnudos. Se ponían tres muros y se utilizaban los muebles de las casas de los productores. Se tenía la impresión de que siempre se veía el mismo sofá y las mismas sillas en todas las puestas en escena. Héctor Mendoza dice que en el teatro español los actores recitaban. La actuación era un cliché. Era falsa. Las escenografías eran poco imaginativas y básicamente realistas y siempre se usaba música grabada o discos. Cuando había músicos —y casi todos los teatros tenían foso para orquesta— que tocaban en vivo, se trataba de “revistas baratas” o de ópera. En general el teatro de México, al inicio de los 50, adoptó el sistema de estrellas; tenía escenografías sin imaginación, música enlatada, vestidos rentados, o prestados o comprados ya hechos, lo mismo para obras nacionales o extranjeras, y se producía principalmente teatro realista y melodramático. Entonces vino *Poesía en Voz Alta* a borrar la escena y dejar surgir la palabra. A dar juego a la inventiva con espacios y escenografías sencillos y con lujosas telas para un vestuario de diseño puro; a poner en escena obras no hechas o poco conocidas, y

a revolucionar la tradición realista, el sistema de estrellas y el concepto de musicalización, y, en general, las prácticas y usos teatrales del México contemporáneo.

Poesía en Voz Alta revoluciona el concepto de teatro. Revoluciona también casi todos los elementos teatrales. No sólo los elementos plásticos sino también la manera de decir las estructuras y los textos mismos. No todos los que integraron el grupo sabían con exactitud lo que querían, tampoco todos ellos eran los grandes conocedores del teatro, pero lo que sí tenían claro es que se trataba de un teatro nuevo, de vanguardia, muy lejano al teatro de carpa, a las compañías de repertorio y al realismo mexicano que estaba floreciendo en Bellas Artes. Lo cierto es que Poesía en Voz Alta propicia y alienta el teatro de los directores "subversivos" de los años 60, que es la base de nuestro teatro actual, que comienza con Héctor Mendoza poniendo *Don Gil de las Calzas Verdes*, en un frontón; Juan Ibáñez con *Divinas palabras*, de Valle Inclán; Gurrola con el *Bosque blanco*, *La piel de nuestros dientes* y *Él*, de Cummins; Héctor Azar con el Teatro en Coapa; Miguel Sabido en Tepozotlán, y que culmina precisamente en el 68 con *Cementerio de automóviles*, de Julio Castillo, en la Villaurrutia, y más tarde en el Jiménez Rueda. Pero volvamos atrás. Diez años antes, jacarandoso aún el teatro a la antigua, cuando se llenaban las salas con muy jugosos frutos en la taquilla. Si bien, no era el único teatro que se veía en México.

Al mismo tiempo, en la década de los 50, mientras esto pasaba en el teatro comercial, hay una efervescencia de otras manifestaciones teatrales, estimuladas y alentadas por el teatro del INBA y por el Teatro Universitario. Un teatro culto para minorías, para élites, un teatro de bolsillo que se presentaba tanto en cafés cantantes, salas de exposiciones, galerías y jardines de casas. Esto sirve de marco referencial a Poesía en Voz Alta, y en cierta forma de antecedente circunstancial. La búsqueda de un nuevo teatro mexicano experimental y de vanguardia, que también abre camino al teatro de directores creadores o subversivos que proliferó con esplendor en la década de los años 60. Muchos de los dichos directores se inician en la década anterior y algunos están directamente relacionados con Poesía en Voz Alta, que es el detonador para

el nuevo teatro del que hablamos: rebelde y enriquecedor en extremo.

Tendríamos que hablar aquí también del teatro que, casi paralelamente al universitario, se estaba haciendo en el Politécnico con el grupo POLIART, fundado y dirigido por Xavier Rojas. Teatro estudiantil experimental que incursionaba —con ciertas dubitaciones— en el terreno vanguardista europeo y las obras nacionales costumbristas. POLIART se transformó más tarde en TEA (Teatro Estudiantil Autónomo), también bajo la batuta de Rojas. Un grupo teatral independiente que funcionaba a base de donativos privados o de concesiones esporádicas de la oficialidad. Se presentaba aquí y allá, en un local y otro, con actores más bien diletantes. En este grupo comenzaron algunos que lograron acceder al mundo de la fama. Xavier Rojas inicia también una tendencia: la del teatro círculo que él conoció en Estados Unidos y que con entusiasmo trajo a México, haciendo sus pininos en la Casa del Arquitecto y en la Casa del Artista, para finalmente instalarse en uno de los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, construida por el INBA precisamente en los 50. El teatro El Granero, sala de escenario circular con butacas para 200 personas, fue el centro de acción del maestro Xavier Rojas, y el punto en donde ocurrieron con gloria sus puestas en escena durante un considerable número de años.

Ya dijimos que, al mismo tiempo, la inquietud universitaria por un teatro de búsqueda salía de las aulas y ámbitos universitario para derramarse en los cafés, galerías y jardines. Caso muy sonado fue la puesta en escena de la obra de Camus: *Calígula*, representada de manera inolvidable por ese actor inmenso que es Sergio Bustamante, y quien desde entonces ha tenido una trayectoria destacada. Los intentos de un teatro de esta naturaleza, llevado a lugares comerciales y un tanto *snobs*, no fueron muy abundantes en los primeros años 50, pero se fueron incrementando de manera muy especial con ejemplo y molde de Poesía en Voz Alta. Pero, ¿cómo surgió este proyecto?, ¿cuáles fueron sus metas y objetivos?

Los orígenes y los anhelos de Poesía en Voz Alta

Cómo surgió la idea de Poesía en Voz Alta es tema de discusión. Existen varias versiones y son también varias las personas que se atribuyen el crédito del concepto. Una de las historias es esta:

La idea de Poesía en Voz Alta nació una noche, durante una fiesta en la casa del doctor Efrén del Pozo, secretario general de la Universidad. Cada uno de los invitados —a manera de juego— comenzaron a representar escenas de farsas francesas o de obras españolas, con el único fin de divertirse. Lo hicieron tan bien, que el doctor Del Pozo comenzó a pensar y organizar el espectáculo. El resultado fue Poesía en Voz Alta, que algunos califican que es quizás el único teatro auténticamente experimental que ha habido en México.

Esta versión fue publicada en el periódico *Excelsior* en ocasión del segundo programa de Poesía en Voz Alta.

Una variante de estos relatos es que Jaime García Terrés, estando en una reunión, oyó a Juan José Arreola decir poesía acompañado por música a manera de melopeas, y que discutió con el propio Arreola la conveniencia y viabilidad de difundir la cultura de esa manera.

Lo cierto es que, ya a finales de la década, Juan José Arreola organizaba, con alumnos de Filosofía y Letras, incipientes escritores, actores y literatos, lecturas de poesía en el Bosque de Chapultepec.

En cuanto al surgimiento de la idea de Poesía en Voz Alta, diré que las dos versiones citadas son plausibles, ya que Del Pozo y Terrés eran, ambos, entusiastas mantenedores de la literatura y del teatro; el primero con la facultad y poder para sugerir programas para la Universidad, y el segundo con la potestad de realizarlos. Por otra parte, las reuniones y divertimentos de este tipo, eran comunes entre los intelectuales de la ciudad de México. Los sábados por la noche se hacían veladas para oír poesía o cantar canciones portuguesas y españolas del Renacimiento, en la casa —por ejemplo— de Margit Frenk y Antonio Alatorre, o para escuchar y discutir las últimas novedades de discos y compositores en la casa de Raúl Lavista los domingos. Veladas culteranas salpi-

cadadas de juegos de prendas como el de "la botella"; sesiones de telepatía, adivinanzas, lectura de textos, discusiones acaloradas en la casa de Francisco Zendejas. Reuniones matutinas con León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfías en el café de "Chufas" de López, o en el bar del Horreo para amenizar el aperitivo. Más tarde Galería Excelsior —de 1958 a 1968— se convirtió en un centro de reunión con exposiciones de pintura, teatro, conferencias y otras actividades de cultura, amén de la fundación y ceremonias de entrega del recién creado Premio Villaurrutia (1956).

Hay otras historias que se cuentan del nacimiento de Poesía en Voz Alta, todas ellas creíbles y avaladas por fuentes bien informadas. Pero, si las ponemos juntas, encontramos algunas contradicciones en especial en lo que concierne a las personalidades y personajes envueltos o involucrados en la anécdota. Por supuesto estas fuentes de información son testimonios orales y por lo mismo la verdadera historia del surgimiento de Poesía en Voz Alta tal vez nunca sea del todo trazada en forma definitiva. De cualquier manera es en las fases iniciales del proyecto en donde encontramos, o en donde radica, la fuerza o las debilidades potenciales de la compañía, igual que en las personalidades que guiaron el concepto y los talentos que lo desarrollaron.

Es indiscutiblemente Juan José Arreola quien inspiró la idea de desarrollar un proyecto, dependiente de la Universidad, de hacer recitales de poesía. Arreola era ya reconocido como un poeta conocedor, que se revelaba por medio de la palabra. Declamaba poesía de manera impecable y había promovido y realizado varios programas literarios y culturales: revistas, colecciones de libros, etcétera. Antonio Alatorre y Joaquín Gutiérrez Heras han contado infinidad de veces la habilidad de Arreola para inventar y amarrar proyectos culturales. Entre otros, nos referimos a cómo Juan José convirtió un cuarto de su casa en oficina de publicidad, repleta de impresos, carteles y demás, cuando hizo la *Revista del Unicornio*, que por cierto principió después de Poesía en Voz Alta, auspiciada por el doctor Del Pozo, y con la finalidad de dar oportunidad a autores entonces desconocidos. Arreola fundó, asimismo, la Casa del Lago en 1959, en pleno Chapultepec, y como centro cultural o de actividades culturales, dependiente de la Universidad.

Las lecturas de poesía, hechas por los propios autores, tuvieron una larga época en voga en la ciudad de México. Un poco antes de Poesía en Voz Alta, el INBA organizó los ciclos de los “viernes poéticos” en la sala Manuel M. Ponce. También se hacían lecturas en el teatro del “Generalito”, y en un salón de Filosofía y Letras. En dichas ocasiones leían sus poemas los poetas nacionales y extranjeros. Por aquella época el Departamento de Difusión Cultural estaba muy interesado en “la gente joven”, y en incorporar a sus proyectos culturales el toque de novedad y de frescura en materia de teatro o de literatura, ya sea mediante la teatralización del verso como lo proponía Benjamín Orozco —subdirector del Departamento—, o más cercano a los deseos de Arreola: un teatro de cámara. Recitales poéticos o piezas poéticas breves era un poco lo mismo, lo que se requería era algo que pudiera hacerse “rápido, fácil y económicamente”.

Como un atractivo adicional del proyecto hay que mencionar que no faltarían nunca materiales nuevos, sino que sería constantemente alimentado, ya que García Terrés podía acudir a sus compañeros poetas y escritores en demanda de ayuda. Paralelamente, o tal vez un poco más tarde, se llevó a cabo otro proyecto teatral con y para jóvenes: Teatro en Coapa, encabezado por Héctor Azar y en donde —en el cuarto programa— encontramos ya a Miguel Sabido.

La idea del proyecto de Poesía en Voz Alta, germinado ya sea por Del Pozo o por Terrés, o bien por otros a quienes se les atribuye, como a Benjamín Orozco y a Emmanuel Carballo, ambos colaboradores del Departamento de Difusión, cuajó en una realización cuya planeación y operaciones eran manejadas por García Terrés al mando e implementadas por Carballo y Orozco.

Así las cosas, Terrés convocó a un numeroso grupo de artistas y escritores para intercambiar ideas y talento. El lugar de la cita fue el Teatro Trianón, un teatro de bolsillo recientemente construido, situado en la calle de Génova en plena Zona Rosa. Más tarde se convirtió en cabaret y se llamó Café Can-Can. Ahí se pensaba hacer Poesía en Voz Alta, una función a la semana básicamente. Se estableció con claridad que los costos debían de mantenerse bajos mientras el Departamento de Difusión no hubiera demostrado su razón de ser y que, además, el proyecto no debería interferir ni

con el sistema de operaciones regular del teatro que se hacía seis días a la semana, ni con las personas que ahí estuvieran trabajando.

Sólo un puñado de intelectuales asistió a esa primera junta, pero eran suficientes para echar a andar el proyecto y cimentarlo. Arreola estuvo ahí, y también Juan Soriano y Héctor Mendoza con otros más. En ese encuentro fue cuando Arreola bautizó a la compañía con el nombre de Poesía en Voz Alta. Propuso emplear a actores profesionales, igual que se había hecho en el teatro universitario, para difundir y "gritar" la poesía española.

En las siguientes juntas, efectuadas en la oficina de García Terrés, se emplearon en afinar el proyecto. Sobre todo a fijarlo en amplios rasgos. Todavía no se hacía la selección de los materiales. Casi todos los aspectos del plan original fueron cambiados, desde la sala de teatro y los encargados del proyecto, hasta la naturaleza y número de los "programas", como dieron en llamarlos, que la Universidad iba a financiar.

El Teatro del Caballito, en la calle de Rosales, en donde se habían montado algunas producciones del Teatro Universitario, se escogió ahora para acoger el proyecto. Por razones desconocidas —escasez de espacios escénicos— la Universidad decidió rentar este teatro, que era propiedad de la actriz Marilú Elízaga para usarlo cuando la compañía de ésta no estaba dando funciones. En el plan original, Arreola había propuesto emplear actores y actrices de renombre para narrar los textos seleccionados. Sugirió entonces a Ignacio López Tarso y a María Douglas. Pero López Tarso declinó la invitación y María Douglas ni siquiera había sido contactada, por lo que se desechó la idea de llevar celebridades en el proyecto. Desde ese momento, Héctor Mendoza se hizo cargo del reparto y escogió estudiantes o profesionales principiantes, porque parecían más adecuados para soportar esta aventura mejor que las estrellas.

Se llamó a Juan José Gurrrola, un estudiante de arquitectura que había hecho su debut como actor en la producción de Mendoza: *Las costumbres de antaño o la pesadilla*. Llamó también a Enrique Stopen, un estudiante de Leyes a quien Mendoza había visto en una producción de Claude André Puget para el Teatro Universitario: *Los días felices*. Fue escogida, asimismo, Rosenda Monteros, primeramente contactada por Soriano, quien a su vez

había sido contratado por Terrés para hacerse cargo de los elementos escenográficos y el vestuario. La Monteros, graduada en el Instituto de Cine, Radio y Televisión de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), cuyo director era don Andrés Soler, había hecho dos o tres trabajos actorales de no grandes dimensiones: la producción de una obra de María Luisa Algarra, *Casandra o la llave sin puerta*, y participó también en la ambiciosa puesta en escena de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dirigida por Álvaro Custodio y producida por el INBA. Finalmente, Mendoza eligió a Nancy Cárdenas, estudiante de teatro de la UNAM. Nancy había actuado en los montajes de *El gran dios brown*, de O'Neill, y *Enterrar a los muertos*, de Irwin Shaw, puestos por Allan Lewis. Había trabajado también con José Luis Ibáñez en el *Tartufo* de Molière y había sustituido a la Monteros en *Fuenteovejuna*. José Luis Ibáñez, a quien Mendoza había llamado como asistente de dirección, y que también estaba a cargo de la iluminación en *Poesía en Voz Alta*, puso a Nancy en contacto con Mendoza. Como narradores de los textos seleccionados, se llevó, en lugar de la Douglas y de López Tarso, a dos actores principiantes: Carlos Fernández y Tara Parra, ambos estudiantes de la escuela de teatro del INBA. Tara había trabajado en la citada obra de María Luisa Algarra, y bajo la dirección de Mendoza en *Las cosas simples*.

Los planes originales se hicieron para un solo programa, no para dos como algunos dicen. *Poesía en Voz Alta* iba a ser un experimento; el éxito de taquilla se consideraba irrelevante. El Departamento de Difusión disponía de fondos para proyectos culturales sin requisito de recuperación. De hecho si se hubiera presentado como un proyecto de esfuerzo sostenido, algunos de los artistas que participaron no hubieran formado parte del grupo. Como una aventura temporal, *Poesía en Voz Alta* no podía comprometerse con expectativas a largo plazo.

De acuerdo a los planes originales, Arreola, como director literario, iba a seleccionar y a coordinar los materiales para el programa; Soriano iba a proporcionar lo referente a diseño de escenografía y vestuario, y ambos asistirían a Mendoza en la elección del elenco. Con la entrada de Octavio Paz, evidentemente, se alteró el proyecto. Invitado por García Terrés a contribuir con poesía surrealista, una vez que el proyecto comenzó a tomar forma, Paz

asistió a las reuniones y juntas acompañado por la pintora surrealista Leonora Carrington. Desde un principio, Paz puso y expuso objeciones a la idea central del proyecto: recitales de poesía, pues los consideraba solemnes y aburridos. "Si los poetas no pueden leer sus poemas y si se va a emplear actores, entonces hagamos teatro imaginativo. El teatro no es sino la encarnación de la palabra en los cuerpos. Hagamos teatro no sólo de situaciones, no sólo de ideas, sino de lenguaje".

El lenguaje coloquial y cotidiano era la materia prima del teatro realista que tanto Paz como Arreola abominaban. El lenguaje imaginativo iba a ser la substancia de Poesía en Voz Alta. En ese punto no había desacuerdos. Pero mientras Arreola se inclinaba por dar cuerpo a ese lenguaje en la poesía clásica española (con una estructura teatral), Paz consideraba absurdo el eliminar las obras dramáticas y así imponer límites estrechos a un proyecto experimental. El teatro dadaísta era su proposición, pero no había traducciones disponibles de las obras y quedaba poco tiempo para hacerlas. Alguien sugirió que la compañía escribiera sus propias obras como lo habían hecho los grupos de teatro comercial y experimental en los años 20 y 30, y como lo habían hecho también los más recientes grupos de *amateurs*. Esto fue lo que convenció a Paz de escribir una obra para Poesía en Voz Alta. Y fue *La hija de Rappaccini*, basada en el cuento de Nathanael Hawthorne del mismo título. Es la primera y única obra de teatro de Paz.

Las juntas o reuniones para decidir el proyecto, generaron interés entre los escritores, como León Felipe y Diego de Mesa, y los entonces jóvenes todavía no afamados Carlos Fuentes y Juan García Ponce. Los puntos de vista de Paz y de Arreola sobre el contenido del programa eran irreconciliables. La solución, pues, fue hacer dos programas, uno por Arreola y otro por Paz. Cada uno programado a lo largo de un mes de temporada en el Teatro del Caballito.

Ahora bien, ¿para qué se hizo Poesía en Voz Alta?

No hay nada enigmático en los objetivos del Departamento de Difusión Cultural. Los miembros fundadores, con la excepción de Mendoza —quien quería hacer carrera en el teatro profesional—, eran artistas exitosos sin ambiciones teatrales, con muy escasa experiencia y muy escaso interés en el teatro. De hecho sabe-

mos que los intelectuales mexicanos poco o nunca van al teatro y que muestran una total indiferencia por el teatro vivo, pues prefieren leerlo al lado de la chimenea. Arreola había incursionado en la actuación y había estudiado teatro en México y en Francia, pero desde 1945 abandonó el teatro para seguir su carrera de escritor. Por entonces nada más había escrito una obra de teatro. (Años después escribió *Tercera llamada*). Su reputación y prestigio descansaban en sus novelas y cuentos. Paz no había escrito teatro. Juan Soriano era "el pintor que México esperaba", había comenzado a hacer sus pininos en Guadalajara cuando tenía doce años y ocasionalmente había hecho diseños escenográficos y de vestuarios para compañías de ballet y grupos de teatro no profesionales. Y Leonora Carrington era una pintora ya famosa, premiada en Inglaterra, que había vivido en Francia y que pertenecía, como Paz —quien ya había publicado en París *Mariposa de obsidiana* y se había integrado allá—, al grupo Breton. Cerca de las fechas de las dichas juntas para discutir las características de Poesía en Voz Alta, la Carrington había expuesto en la Galería de Arte mexicano. Sus cuadros fueron calificados de estupendos y considerados por la crítica como sorprendentes y extraordinarios. "Cuadros que revelan una inquietud sin límites y de una incomparable ejecución" (Guía de Exposiciones, INBA).

Los miembros fundadores de Poesía en Voz Alta no tenían grandes ligas o conexiones con el teatro, pero en cambio todos ellos estaban relacionados. Era un grupo de amigos. Tenían cosas en común: todos habían estado en Europa por más o menos tiempo y todos estaban al corriente de la pintura y la literatura en el mundo. Compartían también un olímpico desinterés por la zarzuela y por el realismo, el cual, según Paz, demuestra una deplorable falta de crítica y de discernimiento en relación a la sociedad mexicana. Para Arreola, Poesía en Voz Alta era una oportunidad para divertirse con el teatro, y todo lo que el teatro implica. Sólo eso. Para Paz era una manera de decir "no" a lo que estaba pasando en México con el mundo contemporáneo del arte, una manera de rebelarse contra la falta de imaginación y de participar en el espíritu de contradicción. Para la Carrington era un divertimento, y para Soriano una rebeldía inconsciente. Lo cierto es que

todos ellos tenían una inagotable necesidad de expresión artística y esa era la fuerza centrífuga que los empujó a la aventura. No hubieran podido dejar de hacerlo. Querían crear una forma a partir de una expresión espontánea del grupo. Nada más para ver qué pasaba y qué resultaba. Y era el momento correcto y oportuno para echar a andar el proyecto. Había una economía próspera, una explosión de energía y una infinidad de surcos abiertos para el desarrollo y el crecimiento físico, educacional y cultural. Nuevos caminos y nuevas oportunidades para la juventud. Era un grupo disidente o subversivo, de artistas, literatos, individuos capaces, adelantados a su tiempo, que rehusaban ajustarse al molde de la sociedad, terriblemente aburridos e impacientes. Además, algunos de los miembros del grupo ocupaban posiciones y puestos clave, con potestad de fundar una empresa de esta índole y de ofrecer su financiamiento a la expresión creativa de sus dinámicos y talentosos amigos.

No había necesidad, ni deseo de programar en avance Poesía en Voz Alta. El material y los textos se determinaron. Lo demás se dio por añadidura. El proyecto se desenvolvió solo, de manera natural. Querían acentuar la importancia del lenguaje y la poesía en el teatro. Pero los objetivos se hacían claros a medida y tiempo que el grupo iba avanzando.

Los miembros de la compañía se escogieron al azar. Eran amigos que llamaban amigos, invitándolos a tomar parte en la diversión. Arreola llamó a Joaquín Gutiérrez Heras, quien también había estudiado en París y cuyo *Divertimento para piano y orquesta* había sido interpretado por la Orquesta Sinfónica de México en 1947 (cuando él tenía sólo 20 años). También había compuesto la música para la obra de Arreola en 1955. Así que esta vez Juan José le pidió que escribiera la música para los programas de Poesía en Voz Alta, con la idea de que se llevaran músicos en vivo si así lo quería el autor. Arreola también urgió a Emmanuel Carballo a contactar a Margit Frenk y a Antonio Alatorre y los invitara a unirse al grupo. Margit y Antonio colaboraban en la *Revista Mexicana de Literatura*. Antonio era, además, el editor de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Los dos daban clases en El Colegio de México. Margit se especializaba en la poesía folklórica renacentista, y el área de Antonio era el humanismo español. Antonio,

con Margit, su hermano Enrique y su esposa y con Jazmín Reuter, formaron un grupo de músicos cantantes que interpretaban canciones antiguas.

Estos amigos estrechamente ligados entre sí querían simplemente gozar con el lenguaje, disfrutarlo en pleno. No querían cambiar nada. No habían decidido cambiar nada, ni tenían la actitud de querer hacerlo. Era un campo de recreo para adultos de muy alto nivel intelectual. Eso lo hizo posible. Así, la compañía comenzó sin otro crédito más que entusiasmo y talento.