

J. CARLOS DOMÍNGUEZ VIRGEN
Instituto Mora

30

LA HUELLA DE 1968 en EL TEATRO INDEPENDIENTE

INSTITUCIONAL, CEÑIDA A LAS DECISIONES de unos pocos, reducida a beneficiar a minorías, la vida del teatro de los años sesenta tenía tantos vicios y ataduras como las formas de hacer política y gobernar. El movimiento estudiantil de 1968 constituyó un parteaguas y abrió brecha para que se generaran expresiones teatrales y artísticas fuera de los controles oficiales, reflejo de las inquietudes y denuncias de distintos sectores sociales.



i

Presentación de la obra *El 68, ayer y hoy* por CLETA, Teatro de la Ciudad de México, 24 de febrero de 2017. Foto de Ana Cervantes para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2017. Flickr Commons.

El llamado teatro independiente, a contracorriente de los cánones estéticos y políticos promovidos por las instituciones oficiales, aborda temáticas más contestatarias y beligerantes, se atreve a denunciar y a evidenciar los problemas e injusticias sociales, y en muchos casos se rehúsa a recibir financiamiento u otras formas de apoyo que pongan en riesgo su independencia estética y política. El teatro campesino, el teatro político popular, el teatro documental o el teatro promovido por exiliados, constituyen tan sólo algunos ejemplos.

Cuando hablamos de teatro independiente en el caso de México, es obligatorio referirnos al movimiento estudiantil de 1968 como un punto de quiebre que marcó los sucesos de la siguiente década y cuya huella sigue vigente hasta nuestros días. Hay que entender el 68 como un síntoma de la incapacidad del sistema

político mexicano para incorporar y atender las inquietudes y demandas de nuevas clases sociales, incluyendo las de una creciente población universitaria. Hay que tomar en cuenta que una de las intenciones implícitas de los estudiantes era poner en entredicho los valores y las jerarquías que imperaban en esa época; poner en evidencia la creciente distancia entre el sistema político priísta y algunos sectores de la sociedad. En tal sentido, las instituciones culturales oficiales, las cuales detentaban una concentración desproporcionada de poder, tarde o temprano también se convertirían en blanco de ataques y demandas sociales.

No debemos olvidar que fue sobre todo en el contexto de los gobiernos posrevolucionarios, caracterizados por la hegemonía priísta a partir de 1929, que se fundaron muchas de las instituciones que harían posible gran parte de



ii
Emilio Carballido en su biblioteca, ca. 1960, inv. 390271. SINAFO, Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.



iii
Emilio Carballido en su biblioteca, ca. 1960, inv. 405862. SINAFO, Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

la actividad teatral en México. La Escuela Nacional de Arte Teatral fue fundada en 1946, el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947 y muchos de los teatros del IMSS fueron construidos durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Durante estos años también se dieron pasos decisivos para institucionalizar la rica actividad teatral que ya existía de manera histórica en la UNAM y en otras universidades públicas de la república mexicana, como es el caso de la Universidad Veracruzana.

La creación de instituciones, la construcción de teatros públicos y el otorgamiento de becas sin duda derivaron en un gran impulso para el quehacer teatral en México. Hay gigantes del teatro mexicano, tales como Emilio Carballido, Salvador Novo, Rafael Solana, Sergio Magaña o Héctor Azar, entre muchos otros, cuya importancia no puede entenderse sin tomar en cuenta los distintos apoyos que recibieron en el contexto del oficialismo que caracterizó al teatro durante la época del desarrollo estabilizador en México (1940-1970).

Sin embargo, esta concentración de la actividad teatral en unos cuantos nombres y en unas cuantas instituciones, también tuvo un costo alto. Aunque el régimen priísta pocas veces se caracterizó por el ejercicio directo y explícito de la censura, la arquitectura que servía de soporte al teatro institucional incluía mecanismos indirectos que podían usarse para privilegiar ciertas puestas en escena al tiempo que se limitaban otras, sobre todo aquellas que eran percibidas como un desafío para los valores sociales, culturales y políticos. La posibilidad de decidir quién accede a un foro para presentar una obra de teatro, quién puede usar los espacios de ensayo de las escuelas del INBA o quién es merecedor de una beca y de otros apoyos financieros, son algunos ejemplos de cómo funcionan estos mecanismos indirectos. En el contexto de un teatro que era crecientemente institucionalizado y que se concentraba en unas cuantas manos surgió el CLETA, un movimiento teatral y artístico que no puede desvincularse del movimiento estudiantil de 1968.

El CLETA se formó como un movimiento de teatreros independientes que se solidarizaron en torno a las demandas por un teatro más democrático y con objetivos claros de concientización política.

NACE EL CLETA

Durante los sucesos de 1968 se formaron brigadas culturales que acompañaron al movimiento estudiantil en sus distintas etapas. Dichas brigadas consistían en presentaciones de danza, teatro y otras disciplinas. Las calles se convertían en escenarios improvisados para politizar al público asistente, aprovechando la oportunidad para “pasar el bote”, recaudar dinero y contribuir a la causa de los estudiantes. Estas brigadas generaron oportunidades para la creación de nuevos grupos de teatro. Al principio se trataba de brigadas informativas que evolucionaron en brigadas culturales hasta que finalmente se articularon en grupos de teatro y música con cierta estructura e intencionalidad política. En otros casos se trató de grupos de teatro ya existentes, cuyos integrantes tomaron una mayor conciencia política a raíz de su participación en el movimiento estudiantil.

Desafortunadamente, los estudiantes eventualmente se enfrentarían con la terrible realidad de la represión, la masacre y la persecución, no sólo el 2 de octubre de 1968 sino también el 10 de junio de 1971, cuando se suscitó la matanza del Jueves de Corpus. Y, sin embargo, tan sólo unos años más tarde algunos grupos de teatro que habían participado en las brigadas culturales y otros más que se irían sumando poco a poco, protagonizarían otro episodio de suma importancia para la historia del teatro independiente en México: la creación del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA).

A inicios de los setenta persistía la paradoja de un sistema político que seguía siendo hermético frente a las demandas de mayor apertura social y política. Las secuelas y la memoria de las matanzas de estudiantes estaban todavía muy frescas y el descontento seguía latente en muchos sectores de la sociedad mexicana. Fue en este contexto que se dio un desencuentro entre el maestro Héctor Azar, quien fungía como jefe de los departamentos de Teatro del INBA y de la UNAM, y un grupo de actores conformado por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de esta última institución. El conflicto fue consecuencia de las condiciones estipuladas por las autoridades universitarias para el uso del Foro Isabelino y culminó con la toma de dicho espacio el 21 de enero de 1973.

En la realidad, más allá de las causas inmediatas, los hechos no pueden entenderse al margen de la intención de los estudiantes por desafiar a las autoridades y por cuestionar los valores jerárquicos que prevalecían en ese momento. Azar, extraordinario dramaturgo, creador y promotor de instituciones de gran importancia en el ámbito teatral (el Centro Universitario de Teatro, la Compañía Nacional de Teatro, el Centro de Arte Dramático, entre otras), estaba en una posición vulnerable a pesar de su gran trayectoria y probidad profesional. Después de todo, a la vista de algunos estudiantes, Azar personificaba justamente el tipo de concentración de poder que estaban buscando cuestionar.

De nada valdría que el propio Héctor Azar hubiese escrito obras como *La higiene de los placeres y los dolores*, publicada justamente en 1968 y la cual contiene, a manera de farsa, una crítica devastadora de los valores sociales ultraconservadores, de la hipocresía de los intelectuales orgánicos, del gobierno, de los hechos bélicos en el tiempo de la posguerra; en fin, una crítica mordaz de todas las instituciones sociales y políticas preponderantes en aquella época. Las demandas de los estudiantes incluían democratizar el acceso a los foros, luchar contra la censura y, en general, romper el monopolio oficial de las instituciones teatrales. A pesar de sus esfuerzos incansables para acercar el teatro a toda la sociedad, Azar era el blanco perfecto y apenas unos días después de la toma del Foro Isabelino, el 2 de febrero de 1973, decidió renunciar a su cargo en la UNAM.

Así se formó el CLETA, un movimiento de teatreros independientes que se solidarizaron en torno a las demandas por un teatro más democrático y con objetivos claros de concientización política. En sus etapas iniciales participaron varios grupos como Mascarones, los Nakos, Introducción a la Historia, Zopilote, Zumbón, Tecolote, los Chidos, sólo por mencionar algunos ejemplos. Muchos de ellos venían de las brigadas del movimiento estudiantil de 1968 y otros se habían politizado como consecuencia de las masacres estudiantiles.

Eventualmente hubo participación de artistas profesionales y de otros grupos que no necesariamente eran estudiantes de la UNAM. Los integrantes de CLETA mantuvieron el control del Foro Isabelino y lo abrieron a la participación de aquellos grupos que habían sido censurados y marginados hasta ese momento. También hicieron giras para presentar teatro en comunidades populares con la finalidad de construir, en conjunto con campesinos y obreros, espacios de reflexión sobre el momento que se vivía en el país; sobre los efectos del imperialismo y del colonialismo, la explotación del proletariado, la deshumanización de las grandes ciudades y la inconciencia social, entre otros temas a partir de los cuales se buscaba sensibilizar y politizar al público.

Un ejemplo de las temáticas y la politización que se buscaba conseguir a partir de las puestas en escena del CLETA, era la obra *Don Cacamafer*, del grupo Mascarones. Esta obra, cuyo título hace alusión a una importante empresa que se dedica a la comercialización de cacahuates, fue escenificada ante campesinos y sus familias, tratando de concientizarlos sobre las prácticas de explotación y

acaparamiento monopolístico de las cuales eran víctimas. Otro ejemplo fue la obra que el grupo Examen-Tlatelolco desarrolló de manera colectiva y que nos muestra a varios estudiantes de teatro que, durante la escenificación de *Las preciosas ridículas* de Moliere, son víctimas de un grupo de asalto. La obra confronta al espectador con el uso del teatro dentro del teatro y expone las motivaciones de los represores, así como la vulnerabilidad de los estudiantes universitarios por andar “haciendo mucho desmadre”.

Los distintos colectivos que formaron parte del CLETA también se involucraron en otras actividades de promoción teatral y artística. Estas incluyeron la organización de encuentros de teatro para apoyar las causas en Chile y Centroamérica, su colaboración para que se llevara a cabo el Quinto Festival Chicano en la Ciudad de México, y su participación en festivales latinoamericanos de teatro independiente, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Si bien es cierto que la orientación político-ideológica de CLETA, con un marcado discurso marxista, constituye el rasgo que define la ruptura de este movimiento con el teatro comercial e institucional que había prevalecido hasta ese momento, es esta misma orientación la que terminó por causar fuertes tensiones entre sus integrantes. Mientras algunos pregonaban como objetivo principal la promoción del teatro como una forma de concientización social, con fines educativos y emancipadores, otros preferían anteponer los valores estéticos a los objetivos políticos. Y aunque las actividades de CLETA abrieron espacios para la experimentación teatral, para nuevas dramaturgias y para propuestas estéticas innovadoras, la agenda ideológica terminó por dominar la orientación y la filosofía de dicho colectivo.

Estas tensiones terminaron por ahuyentar a los simpatizantes menos ideologizados y aunque hay un núcleo radical que ha mantenido las actividades de CLETA hasta nuestros días, la mayor parte de las agrupaciones que participaron en sus inicios desaparecieron u optaron por trazar su propia ruta al margen de dicho colectivo.



ASCENDENCIA DE LA INDIGNACIÓN

En el largo plazo, la influencia del 68 se puede entender de tres maneras. En primer lugar, aunque éstos son menos abundantes que en el caso de la poesía, la narrativa o el ensayo, están los textos dramáticos que abordan directamente los hechos del 2 de octubre. Vale la pena mencionar los siguientes: *Octubre terminó hace mucho tiempo*, de Pilar Campesino (1975); *Los conmemorantes*, de Emilio Carballido; *Rojo amanecer*, de Jorge Fons (película que fue llevada al teatro en 1992); *Nomás que salgamos*, de Gabriela Yncán (1988); *La fábrica de los juguetes*, de Jesús González Dávila (1970); *Idos de octubre*, de José Vásquez Torres; y algunas obras de Felipe Galván (quien participó activamente en el CLETA), entre otros ejemplos.

La mayor parte de estas obras muestran un lamento y una indignación ante los hechos ocurridos en 1968. Hasta cierto punto, hay una especie de resignación e impotencia que permea las tramas y los planteamientos dramáticos. Una de las pocas obras que ofrece una dimensión más inquisitiva sobre lo que pasó es *Me enseñaste a querer*, de Adam Guevara (1988). Y finalmente, aunque no se refiere directamente al movimiento estudiantil de 1968, *Vida y obra de Dalomismo*, de Enrique Ballesté (1969), quien también participaría activamente en el CLETA, constituye una referencia obligada para entender los valores y

jerarquías que los movimientos estudiantiles de la época cuestionaban y ponían en entredicho.

En segundo lugar, hay muchísimos trabajos posdramáticos (es decir, aquellos que le dan menor importancia al texto dramático en comparación con otros elementos, tales como el lugar donde sucede la escenificación) los cuales invitan a la reflexión sobre el significado del movimiento estudiantil de 1968. Un ejemplo es el trabajo que hizo la agrupación Teatro Ojo, bajo la dirección de Héctor Bourges, en la plancha del zócalo de la Ciudad de México en 2008 y el cual consistía en pedirle a los transeúntes que compartieran su opinión y sus sentimientos sobre el movimiento estudiantil que había tenido lugar 40 años atrás. Los voluntarios eran filmados con una pantalla verde de fondo, de tal manera que su imagen era sobrepuesta y empalmada con los videos originales de algunas marchas y mítines estudiantiles de 1968, para luego proyectarlos en una carpa aledaña. A partir de un guion de preguntas que había sido diseñado por Teatro Ojo, los transeúntes hablaban de los hechos que habían sucedido en el pasado,

iv

Presentación de la obra *El 68, ayer y hoy* por CLETA, Teatro de la Ciudad de México, 24 de febrero de 2017. Foto de Ana Cervantes para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2017. Flickr Commons.



v

Enrique Cisneros "El llanero Solitario" en la presentación de la obra *El 68, ayer y hoy* por CLETA, Teatro de la Ciudad de México, 24 de febrero de 2017. Foto de Ana Cervantes para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2017. Flickr Commons.

pero eventualmente lo vinculaban con la realidad política de ese momento. La intención era que el espectador se convirtiera precisamente en coproductor de este evento teatral que sucedía fuera de un teatro convencional. Este es uno de muchos ejemplos.

Finalmente, la influencia del 68 no se puede entender si nos limitamos a los textos dramáticos o a las formas de representación teatral. Es necesario entender el quehacer del teatrero independiente en un contexto más amplio, pues resulta prácticamente imposible hacer teatro de denuncia o reflexión política en México sin tener en mente los hechos en torno al movimiento estudiantil de 1968.

A lo largo de los años, después del episodio del CLETA, las líneas divisorias entre lo que es comercial, institucional o independiente, se han diluido cada vez más. Los teatreros circulan y fluyen con mayor facilidad entre un circuito

y otro. Al mismo tiempo, aquellos que se autodenominan "teatreros independientes" han ido relajando las condiciones para considerarse dignos de dicho calificativo. El origen de las becas, los apoyos institucionales y las fuentes de financiamiento parecen ser condiciones de menor importancia frente a un discurso y una estética teatral que siga cuestionando los valores sociales, políticos y económicos preponderantes: el consumismo, la sociedad de mercado, la violencia, la corrupción; en fin, las distintas formas de exclusión e injusticia que han sido denunciadas por los teatreros desde los sesenta y setenta.

Sin el movimiento estudiantil de 1968, sin las secuelas en el ámbito teatral, seguramente no se hubieran abierto espacios y canales para hablar de todo esto con mayor libertad. En resumen, el movimiento de 1968 abrió brecha para diversificar las formas en las que hacemos y entendemos el teatro en México.

vi

Manifestación, julio de 1968. Archivo General de la Nación, fondo Hermanos Mayo, Cronológico, sobre 24415.

37



Es necesario entender el quehacer del teatrero independiente en un contexto más amplio. Resulta prácticamente imposible hacer teatro de denuncia o reflexión política en México sin tener en mente los hechos de 1968.

PARA SABER MÁS

AZAR, HÉCTOR, *Higiene de los placeres y los dolores*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1968.

GALVÁN, FELIPE, *Teatro del 68: Antología*, Puebla, Tablado Iberoamericano, 1999.

LÓPEZ, JULIO CÉSAR, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

VOLPI, JORGE, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, Ciudad de México, ERA, 1998.