

La obra del CUT (Adelanto del libro)
Escena 2 (1973-77)

Luis Mario Moncada y Martha Rodríguez Mega

La UNAM experimenta en 1973 una auténtica crisis de identidad: apenas superados los conflictos que el año anterior tuvieron cerrada la rectoría, primero por la ocupación violenta de un grupo de alumnos *rechazados* y más tarde por la primera huelga sindical dentro de la institución, el rector Guillermo Sobrón inicia su gestión con la necesidad de recuperar la cohesión universitaria, pero ni siquiera la multiplicación de la matrícula, que ya supera los 200 mil alumnos gracias a la creación de los CCH's y de las ENEP's,¹ contribuye a documentar cierto optimismo; las operaciones de la guerrilla urbana se han intensificado y tienen a las universidades públicas como principal foco de reclutamiento. La situación acrecienta el recelo del gobierno que, sospechando de los jóvenes por el simple hecho de serlo, comete excesos históricos contra este sector de la población. Qué lejanos parecen los gestos y acciones con los que hace dos décadas el mismo Gobierno depositaba en los universitarios la responsabilidad de *pensar* el futuro del país.

LAURA CASTELLANOS: *En la Facultad de Veterinaria se realiza una exposición canina a la que han acudido un millar de personas. De repente se escucha un feroz tiroteo. La policía persigue a cinco integrantes de La Liga (23 de Septiembre) que entran corriendo por la explanada de la Ciudad Universitaria. Logran detener a uno, dos más se dan a la fuga, y un muchacho y una muchacha huyen por el pasillo que divide las Facultades de Arquitectura e Ingeniería. Tras ellos revientan los disparos. Centenares de personas presencian la persecución, gritan, se tiran al suelo, buscan refugio, mientras los perros corren despavoridos por doquier. Ante la muchedumbre caen heridos ambos jóvenes. Son alcanzados por sus tres perseguidores para ser ejecutados a sangre fría frente a todos. Uno, dos, tres, cuatro, se escuchan*

más detonaciones. Una bala perfora un ejemplar de *Madera*² que queda tendido al lado de uno de los cadáveres. Los hombres armados se dan a la fuga. ¿Qué papel debe cumplir la cultura universitaria en un ambiente crispado como el que se vive? Entre las primeras tareas que se avizoran está la planeación y construcción de un Centro Cultural en los márgenes de la Ciudad Universitaria, que habrá de inaugurarse por etapas a partir de 1976. El objetivo para la institución es relanzar la vida cultural de los universitarios; para otros, disuadir a los estudiantes de reunirse dentro del campus central. En ese contexto, el Teatro Universitario no sale aún de su propia crisis: en febrero de 1973 las instalaciones de Sullivan 43 continúan tomadas por el grupo Fantoche, al que se han sumado otros artistas y colectivos que aprovechan la coyuntura para radicalizar sus demandas.

JOSEFINA BRUN: *La actitud de las autoridades universitarias era ambigua tratando de llegar a un acuerdo con ellos para que, en primer lugar, desalojaran el teatro. Una de las primeras exigencias del grupo y sus seguidores fue la renuncia del maestro Héctor Azar. Concedida esta petición surgieron otras y otras. La lista de agravios era interminable.*

ENRIQUE CISNEROS: *En la última plática con Diego Valadés (Director de Difusión Cultural) le dijimos: "no queremos dinero, queremos medios, pero no dinero". Le solicitamos proyectores, vestuario, pago de renta, publicaciones... Él contestó: "ustedes lo que pretenden es formar otro departamento de difusión cultural, pero sin injerencia de las autoridades". Así fue como se rompieron las pláticas. Así fue como logramos que Diego Valadés nos respetara.*

BRUN: *Se optó por dejarlos en el foro hasta que el conflicto se extinguiera por sí mismo. Calcularon que aquel puñado de actores no podrían sostenerse atrincherados por mucho tiempo. El cansancio terminaría por hacerlos regresar a sus casas y a su vida cotidiana. En un gesto de tolerancia y buena voluntad, la UNAM siguió pagando el teléfono, el agua y la luz del edificio. Pero los ocupantes no están dispuestos a entregar la plaza y organizan asambleas intensas en las que finalmente se determina fundar el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) y mantener la toma del espacio, que se prolongará por más de 25 años.*

Aún sin contar con un espacio formal de trabajo, la UNAM propone a Héctor Mendoza hacerse cargo del Departamento de Teatro, lo que incluye decidir la continuidad o desaparición del CUT. Mendoza es para entonces el director de escena más respetado de la escena profesional y uno de los maestros más rigurosos e innovadores, por eso convenimos en recapitular someramente su

trayectoria para encontrar en ella algunos de los postulados que animarán la pedagogía del nuevo Centro Universitario de Teatro.

A pesar de revelarse como autor dramático a principios de los cincuenta, Mendoza se interesa pronto por la dirección de escena y se entrega de tal forma a su estudio que también su rol como dramaturgo sufre un cambio radical; parece más un guionista, un antologador, un adaptador de textos que de momento sólo él puede llevar a escena. Por eso no resulta extraño que buena parte de su producción dramática haya sido publicada sólo al final de su vida, lo que también explica la escasez de estudios sobre sus textos. Mendoza es ante todo el primer director mexicano con estudios especializados en la materia. En su paso formativo por Estados Unidos conoce el Método del *Actor's Studio*, se interesa por la técnica de Etienne Decroux y estudia con el director José Quintero, emblemático representante del *Off Broadway* y gran conocedor del teatro de O'Neill. De vuelta en México, Mendoza funda en 1960 un grupo profesional que tiene como objetivo encontrar un campo propio de expresión.

HÉCTOR MENDOZA: *Empezó como una respuesta al teatro comercial, dentro del cual algunos de nosotros habíamos tenido ya experiencias amargas. Es decir, se nos limitaba terriblemente. El criterio comercial nos ahogaba a pesar de nuestras terribles luchas por transformarlo. Desistimos, pues, y formamos nuestro propio grupo. La Casa del Lago fue la primera en abrirnos las puertas.*

Durante cinco años realiza en aquel recinto ejercicios de poesía escénica y radiofónica que de alguna forma continúan las exploraciones iniciadas con *Poesía en Voz Alta*, pero incorporando sus conocimientos adquiridos, particularmente los del Teatro Épico.

MENDOZA: *Brecht quiere crear un teatro de espectadores conscientes. Un teatro que no arrastre al público hipnóticamente y lo conduzca a través de la obra en un estado de incapacidad racional. Un espectador así, atado mentalmente, no es un espectador de nuestra época. El hombre de hoy que debe ponerse de pie frente a su momento, debe estar capacitado para ello. Ha de ser un ser razonante, perfectamente consciente y en libertad mental de juzgar aquello que ve. Este tipo de espectador no es el espectador común de los teatros en la actualidad. Había pues que crearlo y ayudar de esa manera —desde el teatro— a un progreso social que estuviera más acorde con el tremendo avance tecnológico de nuestra era.*

Con un dominio cada vez más claro del lenguaje escénico, en 1966 estrena el que muchos consideran el eslabón definitivo para entender en México el

arte de la puesta en escena: *Don Gil de las Calzas Verdes*, un montaje que sorprende por su apropiación del espacio no teatral, por el despliegue de poesía clásica y cultura pop y, en definitiva, porque no se parece a nada que el público haya visto hasta entonces.

MARCELA DEL RÍO: *La biomecánica, la pirueta circense, la pantomima arlequinesca, baile, canto, música, patines, acrobacias y muchas cosas más, han sido puestas al servicio de una obra clásica que revive con eficacia. La inventiva de este talentoso director confiere a la obra de Tirso una nueva vigencia y hace de la comedia de ayer una comedia de hoy. Si una comedia nace por la necesidad de poner en evidencia a determinados personajes, de un determinado medio, el paso de los años hace que tal comedia quede como pieza literaria de museo. Lo que ha hecho Héctor Mendoza es sacarla del museo —aunque muchos opinen que es un acto sacrílego— y hacerla funcionar nuevamente como mecanismo vivo.*

SERGIO FERNÁNDEZ: *Críticas más ortodoxas que la mía condenan este tipo de realización, pero creo sinceramente que de aquí habrá de salir una escuela de teatro clásico que ya en una, ya en otra forma, nos ponga al alcance de este quehacer que consiste en estructurar con tan viejas arcillas moldes que se acomoden al tacto y al gusto de un espectador contemporáneo. A pesar del reconocimiento alcanzado, Mendoza no se detiene en la exploración de lenguajes y durante la segunda mitad de los sesenta se integra como guionista y director a proyectos cinematográficos y televisivos de la propia Universidad. Entonces llega 1968 y con él la irrupción del Teatro Pobre de Grotowski que detonará numerosas preguntas entre sus contemporáneos:*

MENDOZA: *Luisa Josefina Hernández y yo nos pasamos días enteros tratando de averiguar qué era aquello. Trance. Supimos que los actores tendrían que dejarse poseer por quién sabe qué fuerza magnética del universo. Finalmente llegué al convencimiento de que tenía que tratarse de un trance hipnótico. No demasiado profundo, sino algo que el actor pudiera manejar y sólo con el fin de hacer algo más de lo que podría en estado consciente. [...] Después de someterlos a un trabajo físico exhaustivo que les bajara las defensas naturales —del libro de Grotowski me había quedado claro que sus actores hacen un tipo de entrenamiento físico muy detallado y extenso—, los inducíamos a hipnosis a través de respiración y entonces les sugeríamos temas a desarrollar en forma libre.*

De dicho “Laboratorio de actuación en trance”, como le llama Luis de Tavi-ra, surge *La danza del urogallo múltiple* (1970), un texto de Luisa Josefina Hernández con el que Mendoza alcanza elocuentes hallazgos:

JUAN TOVAR: Uno de los motivos de que el “Urogallo” llegue a la meta que sus antecesores apenas vislumbraban (o ni siquiera eso) es la destrucción de varias alternativas falsas y estorbosas. Una de ellas, la de ver el texto como la sagrada Biblia (tesis) o bien como la simple base para la creación del director (antítesis). Pero hay una tercera solución que abarca ambas, una síntesis [...] que aquí se cumple a la perfección, identificarnos con la danza en todos los niveles: intelectual, emotivo, instintivo, intuitivo. A ellos corresponde cada efecto logrado por medio de la trama, del lenguaje, del movimiento, de la expresión, del vestuario, de la música: todos en armonía nítida, arquetípica, estremecedora.

A fines de los sesenta Mendoza colabora con *Diorama de la Cultura de Excelsior* y allí vierte sus reflexiones sobre temas estéticos, entre ellos el Teatro del absurdo, la dramaturgia inglesa contemporánea y diversas teorías teatrales. Es un proceso de recapitulación que le ayudará a ordenar sus propias ideas. En ese contexto, vale la pena consignar lo que años después opinará sobre el diálogo que mantenía con sus fuentes:

MENDOZA: Conocer a Stanislavski me marca el camino. Ahora incluso me atrevo a corregirlo, pero es mi base. Tengo un desvío a Brecht del que siento que no saco nada. De Grotowski saco darme cuenta de la importancia de la fuerza actoral, la energía del actor. Me doy cuenta de que hay una posibilidad en el ser humano, en las grandes emotividades, de una fuerza tremenda. El actor necesita esa fuerza, que a fin de cuentas no es sino presencia escénica.

Un elemento más completa el bagaje pedagógico con el que Mendoza estará listo para fundar su propia escuela; se trata del análisis de los textos del Siglo de Oro Español que ha venido desarrollando por más de una década y que alcanza su madurez con el montaje de *Amigo, amante y leal*, de Calderón de la Barca, en 1972. De alguna manera es un viaje de regreso al texto, siempre a través de la escena y del actor.

MENDOZA: Siento que fue la primera vez que de verdad entendí el teatro. El texto se convirtió en algo realmente importante para mí —en algo que había que pensar, que había que crear de verdad sobre el texto, no sobre el escenario. [...] Fue la primera vez que me dediqué verdaderamente a hacer que el público entendiera el texto. A través de los actores, es decir, a través de la actuación, a través de que el actor entendiera lo que estaba diciendo, no que lo recitara nada más, sino que lo entendiera de verdad, profundamente.

En la coyuntura de 1973, Mendoza lleva años como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Escuela de Arte Teatral del INBA que, coincidentemente, está envuelta en sus propios conflictos tras la remoción

de Marco Antonio Montero y el nombramiento de Emilio Carballido como director, justo cuando comenzaba a instrumentarse un nuevo plan de estudios. Entre Carballido y Mendoza ya se han producido diferencias notables que comenzaron en 1960 cuando este último estrenó *El relojero de Córdoba*, montaje descalificado por su autor:

EMILIO CARBALLIDO: *Un director egocéntrico que trata de beneficiarse y complacerse, desequilibra el montaje.*

Es verdad que la declaración podría referirse tanto a esta puesta en escena como a cualquier otra; entre la década del sesenta y setenta se vive una disputa agresiva entre dramaturgos y directores, unos defendiendo el texto como eje rector de la representación y los otros tratando de independizar la puesta en escena de la literatura dramática.

BRUCE SWANSEY: *Para Mendoza la función del autor debe consistir en proporcionar un modelo susceptible de ser desmontado y reagrupado a partir del trabajo del montaje. De manera similar a quienes opinan que el filme depende primordialmente de la edición, Mendoza opta por la libertad que no se detiene ante la propuesta literaria, sino que la asume como un elemento más al servicio del producto final: la representación.*

El debate permea en el proceso de transición que afecta a la Escuela de Arte Teatral de tal forma que, en el *río revuelto*, Mendoza renuncia a sus clases en el INBA, acepta la invitación para incorporarse al Departamento de Teatro de la UNAM y casi inmediatamente —el 8 de abril de 1973— lanza la convocatoria que integrará la primera generación de actores del nuevo CUT. Podría decirse que ha estado aguardando este momento y ni siquiera la ausencia de un espacio de trabajo logrará disuadirlo. En el proyecto lo acompañan otros directores entregados a la docencia: Julio Castillo, Luis de Tavira y, más tarde, Germán Castillo y Juan José Gurrola.

LUIS DE TAVIRA: *Entonces nos llamó y nos dijo: “hay que formar a los actores que se necesitan para las nuevas puestas en escena... Esos actores no existen. Hay que formar a los actores que necesitas en tu teatro, Julio, en el tuyo, Luis”. [...] Yo había heredado la clase de actuación que Mendoza daba en el INBA y cuando decidí dejar aquella clase para sumarme a su proyecto universitario, el grupo al que yo le enseñaba se vino completo y se inscribió a la primera convocatoria del CUT.*

BRUN: *La pregunta obligada era: ¿para qué abría Héctor Mendoza otra escuela de teatro en la Universidad si ya era maestro en la Facultad de Filosofía y Letras? La respuesta, a juzgar por lo que sucedió en el CUT en los años siguientes, fue que (aquella carrera) ya no respondía a las necesidades*

del nuevo teatro que se estaba haciendo en otras partes del mundo, o lo hacía más y mejor en los aspectos teóricos del teatro que en los requerimientos prácticos de la formación de actores y directores de escena. El CUT sería una escuela primordialmente práctica.

MENDOZA: *No hay materias teóricas porque no quiero hacerle competencia a la Facultad de Filosofía y Letras, donde predomina lo teórico.*

En su origen, pues, el CUT se propone como un laboratorio de puestas en escena que requiere actores altamente entrenados para “bailar, cantar, hacer acrobacia”, en definitiva, actores de una gran ductilidad para participar en “cualquier obra o experimento teatral”. Por eso desde el principio los actores-estudiantes reciben una beca que les permite ponerse a la entera disposición de los maestros.

JULIETA EGURROLA: *No me acuerdo cuánto, era algo simbólico; cuando entramos a la escuela Mendoza dijo: “mínimamente tienen algo para compensar el trabajo, para que sepan lo que cuesta”.*

Tal como expresan los documentos del Centro, se configura una formación interdisciplinaria en cuanto a escuelas y estilos de actuación, de manera que en el primer semestre se estudia el método de actuación en estado de *trance* para “conseguir de los actores una capacidad de intensidad interpretativa”; en el segundo semestre se ve la antítesis de este estilo que es el realismo convencional; en el tercer semestre costumbrismo; en el cuarto, neoclasicismo. Para terminar, en los últimos semestres se estudia el realismo cotidiano. El mapa curricular para los tres años de cursos y prácticas teatrales queda de la siguiente forma.

Primer año	Actuación I, Teoría de la Actuación, Danza I, Voz I, Música, Historia del Arte, Dirección Escénica, Técnica e Higiene de la Emisión Vocal
Segundo año	Actuación II, Danza II, Voz I, Acrobacia I, Guitarra I, Historia del Teatro Moderno, Canto Coral, Verso.
Tercer año	Actuación III, Danza III, Voz III, Acrobacia II, Guitarra II, Pantomima, Tap, Montaje de obra obligatoria.

Visto así, el listado de materias revela pocas diferencias con el plan de estudios aprobado por la EAT en 1971, que en su primer año ofrece las materias de Actuación I, Danza I, Pantomima, Español Superior, Psicología y Canto. La

diferencia está en el enfoque práctico de los maestros del CUT, involucrados todos ellos en la experimentación con el lenguaje y, por tanto, necesitados de un cuerpo actoral acorde a sus nuevas visiones teatrales.

EGURROLA: *En el momento en que nosotros entramos, Mendoza estaba en etapa trance. Cíclicamente Héctor cambiaba. Con cada generación fue intentando hacer algo específico, no se quedaba nunca en lo mismo. El método Mendocino es otra cosa, más que nada es una escuela de vida, un proyecto vital que consiste en hacer teatro.*

MARGARITA SANZ: *Mendoza siempre lo dijo: yo tomo esta técnica grotowskiana simplemente para que los muchachos se despejen, se desinhiban y lleven hasta sus últimas consecuencias los ejercicios que les pongo, pero de ninguna manera es mi objetivo copiar el estilo de otro. Lo que busco es que se aflojen y usen la misma capacidad de energía en el realismo donde no pueden gritar ni revolcarse en el suelo, hacer realismo cotidiano, pero con una energía que llegue hasta la última fila del teatro.*

La Facultad de Arquitectura ofrece provisionalmente las instalaciones del teatro Carlos Lazo, donde se preparan clases y ensayos. El primer grupo consta de 35 alumnos. Un año después se consigue una casa en Coyoacán donde se termina de preparar el montaje de *Reso*, una versión de Mendoza al drama de Eurípides, con escenografía de Alejandro Luna y música de Luis Rivero, que más tarde realizará una gira por Yugoslavia y Checoslovaquia.

EGURROLA: *En el segundo año es cuando renta la casa de San Lucas 16 y por fin tenemos una sede. El garaje de la casa lo hicimos un teatrillo donde también nos dio clases de verso Tomás Segovia, el maestro Helguera, de Guitarra, el maestro Cordero nos dio de flauta... Lo que estudiábamos en la tarde, lo llevábamos a la práctica en los ensayos de las noches.*

Con esa primera generación Mendoza afina un método personal de entrenamiento que combina gran exigencia física con ejercicios actorales de circunstanciación.

SANZ: *Eran ejercicios bastante raros: A le declara su amor a B, pero B no conoce a A. A tiene que tener unos antecedentes tan fuertes como para convencer a B de quien es A; pero a su vez, B tiene que tener unos antecedentes tan fuertes que no entienda de qué habla A... Ahí tronaban muchos.*

La presión es tan fuerte que el grupo se empieza a depurar.

ROSA MARÍA BIANCHI: *Al propedéutico entramos 40, pero el maestro Mendoza era muy severo con su selección y no sabíamos cuántos íbamos a quedar. De todos los que inician, se conforma un grupo final de nueve alumnos.*

Algunos consideran que las formas que el maestro adopta para anunciar la baja de un estudiante llegan a ser crueles.

SANZ: *El maestro Mendoza siempre ha tenido mucha sangre fría. Gente joven y algunos adultos lo odian, pero él lo único que trata es de ahorrarles problemas y les dice: ¿Sabes qué, tú, hijo? (Pues a todos nos habla de “hijo”), tú no eres buen actor, para mí no lo eres, o no vas a serlo, mejor retírate.*

MENDOZA: *Nada como la verdad. Más cruel resulta mentir para no lastimar los sentimientos de una persona, cuando tarde o temprano la realidad pondrá las cosas en su lugar. A lo largo de los años me ha parecido que el rigor del maestro —en un país tan desordenado y caótico como el nuestro, en esta cultura que impera el desatino al definir los objetivos, tan laxa en la persecución de nuestros propósitos y con esa costumbre de disfrazarlo todo con diminutivos y rodeos—, resulta saludable, aunque incompatible, sin duda, con actores de sensibilidad en extremo frágil, en proceso de solidificación de su autoestima.*

A pesar de las polémicas que tal postura genera, la escuela promulga una mística y disciplina que la caracterizará por muchos años. El día a día del CUT va de clases a ensayos y a funciones. Cada maestro realiza sus propios proyectos escénicos, que se presentan en San Lucas o en los diversos recintos universitarios. El propio Mendoza dirige con Julio Castillo un par de vodeviles de Labiche bajo el título *La mano ligera* y *El amigo encarnizado* (1974), Tavira monta *Woyzeck* (1974) y *Santa* (1976), Germán Castillo, *Ping Pong* (1975) y Julio Castillo, *El príncipe de Homburgo* (1975). Los actores saltan de un estilo a otro y en todos ellos fortalecen su incipiente oficio.

TAVIRA: *Solemos hablar mucho de Mendoza —y cómo no porque es el primero, el inspirador y el convocante—, pero no es la teatralidad de un solo hombre, estamos hablando de un núcleo importantísimo de directores al que luego se sumará el primer alumno director del CUT: José Caballero, con quienes funda un movimiento de estética teatral.*

Sin embargo, nuevamente es Mendoza quien rebasa los límites imaginados con el estreno de *In Memoriam* (1975), puesta en escena que consagra a Margarita Sanz, Rosa María Bianchi, Julieta Egurrola, Lucía Paillés, José Caballero, José Luis Cruz, Jaime Estrada y Carlos Mendoza como la más brillante generación surgida de una escuela de actuación.

ESTHER SELIGSON: *Ocho actores en escena, alumnos del Centro Universitario de Teatro, que son uno y son todos los personajes, que tienen libertad para interpretar un papel principal sin que ninguno intente sobresalir; perfectamente controlados en momentos donde una entonación de más o de*

menos, un gesto en falso, podrían dar al traste con la intensidad requerida y con el efecto que en el espectador hará estallar la risa o incrementará la expectativa. [...] Búsqueda personal y búsqueda colectiva, In Memoriam es la recreación y el rescate de un momento histórico-literario que traspone el escenario según la interacción de su creador y director; la imagen concisa y viva de lo que ese momento y ese poeta han significado y significan dentro del sentimiento nacional “incurablemente romántico”.

Como ocurrió diez años atrás con *Don Gil*, ahora es *In Memoriam* la que genera innumerables reflexiones sobre las posibilidades de la poesía, la música, la danza y la actuación sobre la escena.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ: *El mejor Mendoza es el que ha roto con todos los esquemas para privilegiar al actor como eje de la puesta en escena y, más allá de lo ideológico, darle las posibilidades para llegar a las situaciones límite —en la técnica stanislavskiana que abandera, no sólo con textos que a fuerza de flexibilizar podría romper, sino con textos propios o espectáculos como In Memoriam [...], texto fundacional de entre los nacidos en el escenario.*

El propio Mendoza recapitulará más tarde el periplo experimental que ha supuesto esta obra, cuyos antecedentes se remontan a los tiempos de Poesía en Voz Alta.

MENDOZA: *Desde mis principios como creador de espectáculos escénicos sentí una especial atracción por el hecho de convertir un texto poético en teatro. De entre lo que se me reprochaba, ocupaba un lugar importante el velo que se entendía entonces por teatro, que no tenía nada que ver con lo que yo hacía. Sin embargo, hoy que tal tipo de espectáculos se ha difundido enormemente en México a nadie se le ocurre pensar que lo que hacemos pudiera no ser teatro. Eso quiere decir que ganamos la categoría de “género” teatral, lo cual representa un enorme alivio para los que persistimos en nuestro intento.*

Más allá de la confirmación de un género teatral, *In Memoriam* ejemplifica el nuevo modelo para la formación teatral, en primer lugar porque articula las tareas pedagógicas en torno a proyectos específicos:

EGURROLA: *In Memoriam es la escuela trashumante de nosotros. Con esa obra viajamos dos años, es la obra que escribió Héctor como lo hacía para cada generación todos los años tanto para la facultad como para el CUT. A cada generación que tenía le escribía un texto.*

En segundo lugar, porque dicho modelo concibe que el proceso del actor no concluye con el estreno de la obra, sino hasta la última función.

SANZ: Durante nuestro trabajo en In Memoriam, el maestro Mendoza nos enseñó a todos cómo es que se debe cuidar una puesta en escena, no sólo desde el lado del director, sino desde el lado de los actores, Pues resulta que en los estrenos todo es más fresco y después los actores mismos le dan en la torre al espectáculo, o siendo demasiado fríos o limosneando risas y aplausos del público, diciendo cosas que nada tienen que ver con la obra o con el personaje. Entonces el maestro Mendoza nos enseñó cómo refrescar nuestros personajes para que no nos aburriéramos... Tienes que tener la capacidad de sorprenderte a cada minuto de lo que te sucede, porque si esperas el parlamento que se te va a decir, ya tu respuesta va a ser mecánica. [...] Pero hablábamos con el maestro que siempre estaba ahí diciéndonos “fulanita”, acuérdate que te equivocaste en esto y esto otro, cuida esta entrada, cuida este matiz, búscale por otro lado.

Y en tercer lugar, porque concibe el trabajo de la formación como un diálogo permanente entre los diversos hacedores del teatro:

JOSÉ CABALLERO: Mendoza se planteaba que el actor era más que eso, que el actor era un ser creativo más que un repetidor, que debía ser orientado por la verdad más que por la imagen, que su cuerpo no debía tener limitaciones, que no debía estar entrenada solo la voz, sino todo el cuerpo, entonces lo que él diseñó fue un CUT donde, según sus palabras, se podía adquirir una formación que no se enseñaba en ninguna otra escuela.

A las características formales de *In Memoriam* hay que sumar un hecho circunstancial que contribuye a potenciar el interés por ella.

BIANCHI: Como no había teatros libres en ese momento, la fuimos a estrenar en el teatro (del Ballet Folklórico) de Amalia Hernández... Pero al día siguiente llegamos a dar función y el teatro estaba cerrado. Nos clausuraron la temporada porque salíamos desnudos; eso era todo. Porque tampoco era que tuviera una postura política ni nada. La censura era por los desnudos y



Héctor Mendoza da una Imagen Viva de M. Acuña

In Memoriam (actores). Archivo CUT.

nada más. Empezó a salir en todos los periódicos que le censuraban el teatro a Héctor Mendoza y que cómo podían hacer eso. Entonces se desocupó el Arcos Caracol y entramos, y a partir de ahí empezó a ser un fenómeno.

En tan solo tres años el nuevo CUT establece una forma de entender y hacer el teatro, misma que intentará replicarse en las numerosas escuelas y licenciaturas que están por abrir sus puertas a lo largo del país: grupos reducidos, entrenamiento físico y emocional de gran intensidad y prácticas escénicas a cargo de directores con ansias de experimentación.

Además de los actores ya mencionados, entre aquellos que forman parte de las primeras generaciones y que contribuyen a propagar la fama del actor *cutero* destacan Blanca Guerra, Delia Casanova, Macrosfilio Amílcar, Judith Arciniega, Margarita Castillo, Humberto Zurita, Juan Stack, Patricia Eguía, Armando García, Tina Romero, Guillermo Díaz, Joaquín Garrido, Patricia Zepeda, Josafat Luna, Jesusa Rodríguez e Isabel Benet.

TAVIRA: *Mendoza cambia el modo de hacer el teatro, pero cambia también la identidad del actor; digamos que la irrupción del CUT y la generación de sus primeros cuadros van a transformar de manera decisiva el teatro mexicano.*

Ante los innegables éxitos de su proyecto, hay quien pregunta si Mendoza ha logrado delinear una escuela mexicana de actuación, lo que tal vez resulte imposible de responder. De lo que sí se puede hablar es de la influencia que Mendoza y el CUT han tenido en los proyectos pedagógicos posteriores.

CABALLERO: *Lo que facilitó fue un cambio en la manera de enseñar; una profesionalización en la enseñanza. Esta es una de las aportaciones del CUT que tiene su origen en los seminarios en que Mendoza nos reunía: la formación de profesores y específicamente profesores de actuación.*

La duda que se disipa definitivamente es que, más allá del nombre, nada tiene que ver el CUT creado por Azar con el de Mendoza.

TAVIRA: *Había una confusión de si el teatro universitario era un teatro estudiantil, que siempre lo ha hecho y de allí viene uno de los torrentes que lo fundan, o es un teatro profesional, y no sólo profesional, sino el más consistente y sólido en términos de la exigencia del arte [...]. Después de la implantación de la puesta en escena gracias a los primeros montajes del CUT, el teatro mexicano no volverá a ser el de antes.*

Revertida la crisis experimentada por el Teatro Universitario a principios de la década y en camino de edificarse el más ambicioso proyecto de infraestructura cultural universitaria, la Dirección General de Difusión Cultural echa campanas al vuelo al hablar de las metas cumplidas en 1976, justo al final del periodo de Diego Valadés al frente de esa dependencia:

La UNAM y la difusión de la cultura

Pretendemos que la cultura creada y difundida por la Universidad constituya un verdadero estilo de vida. Esto lo corrobora el volumen de nuestras actividades, que cotidianamente ofrecen a los universitarios y al público en general la oportunidad de asistir a funciones de danza, cine, música y teatro, así como concurrir a exposiciones, conferencias, mesas redondas y coloquios; participar en talleres y cursos libres, apreciar programas radiofónicos y televisivos de la más alta calidad y disponer de considerable número de obras impresas por la Universidad, en su mayor parte resultado de las tareas de investigación de los propios universitarios.

Además de las instalaciones de Ciudad Universitaria, se prestan servicios de difusión cultural en otros cuarenta lugares dentro del área metropolitana de la Ciudad de México, donde la Universidad cuenta con instalaciones, y de manera prioritaria en Casa del Lago, Museo del Chopo, Palacio de Minería, Teatro de la Universidad y Galería Aristos. Próximamente entrará en funciones un nuevo edificio de Radio Universidad, una gran sala de conciertos para dos mil cuatrocientas personas (Sala Nezahualcoyotl), que será inaugurada a fin de este año y que representa una de las mayores aportaciones de la UNAM al desarrollo de la cultura musical en el país. Esta sala de conciertos constituye la primera etapa de lo que será un gran centro cultural que incluirá salas de música de cámara, de teatro, danza, de cine y exposiciones.

La importancia de los servicios culturales de la Universidad presta puede ser evaluada con facilidad si se atiende solamente a lo hecho en el año pasado: funcionaron 136 bibliotecas, fueron vendidos 23 millones de pesos en libros universitarios, se ofrecieron 270 conciertos, 750 funciones de cine, 700 representaciones de teatro, 170 actuaciones de danza y 300 conferencias, fueron transmitidos 14,000 programas de Radio Universidad, editados 333 títulos y presentadas 80 exposiciones.

Sin embargo, los cambios de autoridades a partir de 1977 —al iniciar el segundo rectorado de Soberón—, provocan también movimientos en los mandos medios, siendo la de Héctor Mendoza la renuncia más inesperada:

***MENDOZA:** Del CUT salgo por una dificultad con Hugo Gutiérrez Vega, que es el que queda como director de Difusión Cultural. Tengo un mal entendimiento con él y entonces renuncio. Y al renunciarle a él tengo que renunciar a todo. Quiere meterse conmigo y yo estoy acostumbrado a que me dejen manos libres. A Diego Valadés le platico lo que hago y él nunca me dice “admite a fulano o a sutano”. Hugo sí, porque se considera gente de teatro. Entonces quiere decirme que entre fulano de tal al teatro de la Universidad. Y yo le digo que no, para eso estoy aquí, para hacer la programación.*

Súbitamente, cuando el proceso del CUT se consolidaba, el maestro fundador se marcha dejando otra vez el barco a la deriva. El grupo de docentes que había ayudado a delinear un proceso de formación de excelencia no sabe qué ocurrirá con el Centro y permanece a la expectativa de una resolución por parte de las nuevas autoridades.

***CABALLERO:** A mí me gustaría recordar al equipo con el que Mendoza trabajó, en primer lugar a Luis de Tavira; sin duda el brazo derecho del maestro, era el más apegado en sus clases. Un poco después se integraron Julio Castillo, Germán Castillo, Juan José Gurrola, que estaba enfocado al aspecto de la dirección. Estuvo José de Santiago que nos daba historia del arte. Tuvimos el privilegio de que el verso nos lo enseñara Tomás Segovia; Rocío Sanz era la encargada de formarnos en el terreno musical, el maestro Luis Rivero, la maestra Glennys McQueen, alumna de Lecoq, fue la primera que nos enseñó el manejo corporal y de las máscaras junto con Alejandro Morán, que también estudió con Lecoq y nos daba clase de clown; estuvo Tulio de la Rosa, maestro de jazz y danza contemporánea, Ruth Noriega, Severino Tarasco, un foniatra que nos enseñaba el funcionamiento desde el punto de vista médico; el maestro Flores Canelo estuvo con nosotros una breve temporada; Margules fue quien nos inculcó la lectura de los teóricos del teatro, fue quien nos abrió el rumbo hacia Meyerhold, Vajtangov, interpretaciones de Grotowski, en fin; Joan Mondelini, nos daba clases de tap, Flora Dantus, el maestro Raúl Kaluris, que ya tiene inventario en esta escuela... y después de eso viene una cascada de profesores.*

¿Qué hubiera pasado con el CUT de haber seguido al frente Héctor Mendoza? Tal vez sea una pregunta ociosa, aunque por las declaraciones vertidas por Mendoza años después, podemos suponer que ese periodo privilegiado que permitió el surgimiento de maestros, actores y montajes emblemáticos para la Universidad, no podía prolongarse por mucho tiempo.

***MENDOZA:** La verdad es que yo no creo en las fórmulas... Cuando he intentado una fórmula que me dio resultado con un grupo, al siguiente no*

me dio resultado. Es decir, yo voy inventando lo que voy a hacer con cada grupo. Por eso considero que la labor de ser un guía es una labor creativa, no repetitiva. Me he pasado la vida creando escuelas que son maravillosas el primer año, el segundo año menos, el tercer año menos y acaban siendo un verdadero asco. ¿Por qué? Porque el entusiasmo se agota y porque de alguna manera se tiende a repetir la fórmula, y una repetición de fórmula es un aburridero espantoso de manera que al ratito el maestro que está repitiendo su fórmula bosteza y entonces ya no está pasando nada, ya no hay ética ni estética. Por eso yo no creo en la escuela, porque la escuela está entendida como una serie de reglas, de normas, de maestros. Tú, maestro, vas a ser maestro de esgrima por siempre. Sentencia dantesca. Por supuesto que ese maestro de esgrima al segundo año está afligidísimo. Así que no creo en las fórmulas, es lo peor que puede haber.

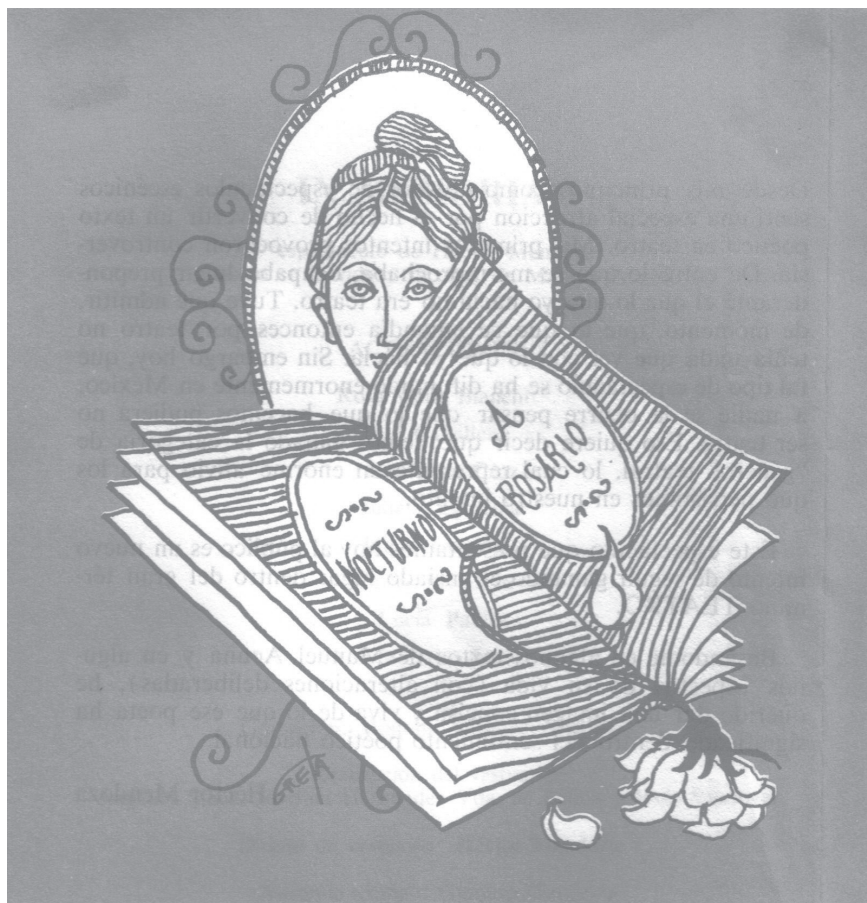
Allí quedan las huellas de una escuela que a través de sus montajes se instala en la memoria del público como un referente generacional.

SWANSEY: *Mendoza instaura un nuevo equilibrio entre la lealtad al contenido del discurso y la libertad de una interpretación formalmente cuidadosa. En la que son notables el humor, la imaginación escénica y un espíritu irreverentemente productivo.*

BIANCHI: *Lo que a mí me hizo entender el significado de Mendoza fue el homenaje en Bellas Artes (en 1994), un homenaje que duró tres días y en el que hicimos fragmentos de In Memoriam. Nosotros estábamos atrás porque la obra empezaba con un oscuro y con la música de Luis Rivero. Entonces empieza la música y la sala M. Ponce. se vino abajo. Es decir, había en el consciente o en el inconsciente del público que estaba ahí una emoción tremenda. Después de tantos años que habían pasado entre In Memoriam y el homenaje, unos veinte años al menos, el impacto en la gente seguía a flor de piel. Tengo amigos que recordaron parlamentos de la obra.*

Queda por ver quién tomará la estafeta dejada por el maestro y si será necesario reinventar lo que ya ha pasado a ser un hito en la historia de las escuelas de actuación en México.

Universidad Veracruzana y Centro Universitario de Teatro (CUT).



EL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

en el

TEATRO DEL BALLET FOLKLORICO DE MEXICO

IN MEMORIAM

ESPECTACULO DE HECTOR MENDOZA

basado en la vida y la obra de Manuel Acuña

In Memoriam, programa de mano (portada). Archivo CUT.

Dramatis Personae

Por orden de aparición

Laura Castellanos

Escritora y periodista

Castellanos, Laura. *México Armado*. Era, 2007.

Josefina Brun

Investigadora teatral, pedagoga y directora de escena.

González Casanova, Manuel y Hugo Alberto Figueroa, coords. *Historia del teatro en la UNAM*. FFyL-UNAM, 2011.

Enrique Cisneros

Actor y escritor, fundador del grupo CLETA.

Cisneros, Enrique. *Si me permiten actuar*. CLETA, 1986.

Héctor Mendoza (1932-2010)

Dramaturgo, director de escena y pedagogo, miembro fundador del grupo Poesía en Voz Alta, director del CUT entre 1973 y 1977. Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994, miembro de número en la Academia de Artes (2006-2010) y Premio Universidad Nacional 2007.

Aguilar Zínsler, Luz Emilia. "Esbozo biográfico". *Obras completas*, ed. Héctor Mendoza, UNAM, 2010.

Franco, Israel. "Héctor Mendoza: Entre don Gil y Amigo, amante y leal". *Reseña histórica del teatro en México 2.1*. Sistema de Información de la Crítica Teatral, Citru-INBA, jun. 2017, www.resenahistoricateatromexico2021.net/MHTML/Mendoza.html.

"In Memoriam". *Escénica* 3, mar. 1983, págs. 3-35.

Ita, Fernando de. "El teatro no se enseña pero se aprende". *Documenta-Citru. Teatro Mexicano e Investigación*, núm. 2, may. 1996.

Mendoza, Héctor. "Brecht y el fracaso de un sueño. La sociedad quedó a la retaguardia". *Excelsior*, 27 jul.1969, *Supl. Diorama de la Cultura*, pág 7.

Marcela del Río

Escritora, periodista y crítica de teatro, fundadora de la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores Mexicanos.

Reyes, Mara (pseudónimo Marcela del Río). "Diorama teatral". *Reseña historia del teatro en México 2.0-2.1*, Citru-INBA, jun. 2017, www.resenahistoricateatromexico2021.net/inicio.php.

Sergio Fernández

Escritor, investigador, crítico literario y catedrático especializado en el Renacimiento y el Barroco español.

Fernández, Sergio. "Don Gil de las calzas verdes. *Retablo de las maravillas*". *Revista de la Universidad*, vol. 20, núm. 9, may. 1966, www.revistadelauiversidad.mx/articulos/c3140ef1-7f15-472d-a053-9fc90a23b6a5/teatro-don-gil-de-las-calzas-verdes-retablo-de-las-maravillas.

Juan Tovar

Narrador, dramaturgo y traductor. Docente del CUT entre 1981 y 1985.

Tovar, Juan. "*Danza del urogallo múltiple: Teatro puro, experiencia ritual*". *Escénica* 3, mar. 1983, pág. 26.

Luis de Tavira

Dramaturgo, director de escena y ensayista, director del CUT entre 1979 y 1981. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006 y miembro de número de la Academia de Artes desde 2016.

Tavira, Luis de. Por Luis Mario Moncada. "Entrevistas 50 años del CUT". *Archivo CUT*, 2012.

Julieta Egurrola

Actriz de teatro, radio, cine y televisión, egresada y docente del CUT.

Egurrola, Julieta. Por Luis Mario Moncada. "Entrevistas 50 años del CUT". *Archivo CUT*, 2012.

Margarita Sanz

Actriz de teatro, cine y televisión, egresada del CUT.

Seligson, Esther. "Héctor Mendoza, el maestro: entrevista a Margarita Sanz". *Escénica* 3, mar. 1983, pág. 31.

Rosa María Bianchi

Actriz de teatro, cine y televisión, egresada del CUT.

Bianchi, Rosa María. Por Luis Mario Moncada. "Entrevistas 50 años del CUT". *Archivo CUT*, 2012.

Emilio Carballido

Dramaturgo, narrador, guionista, Premio Nacional de Ciencias y Artes 1996.

Peralta, Braulio. "La vida como diálogo". *Revista de la Universidad*, vol. 90, 2011, págs. 76-82, www.revistadelauniversidad.unam.mx/9011/pdf/90peralta.pdf.

Bruce Swansey

Investigador y crítico.

Swansey, Bruce. "Cinco directores de vanguardia". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3, Centro de documentación teatral, 1992.

Esther Seligson (1941-2010)

Escritora, traductora e historiadora, formó parte del equipo académico del CUT entre 1978 y 2010.

Seligson, Esther. "El romanticismo se desnuda en escena". *Escénica*, núm. 3, mar. 1983, pág. iv.

José Ramón Enríquez

Poeta, dramaturgo y director de escena, docente del CUT entre 1988 y 2003, y director del Centro entre 1997 y 2003. Premio Bellas Artes 2017.

Enríquez, José Ramón. Introducción. *Teatro para la escena*, El Milagro, 1996.

José Caballero

Actor, director de escena y pedagogo teatral, egresado del CUT, centro que dirigió entre 1986 y 1987.

Caballero, José. Por Luis Mario Moncada. "Entrevistas 50 años del CUT". *Archivo CUT*, 2012.

Notas

¹ Centro de Ciencias y Humanidades y Escuela Nacional de Estudios Profesionales

² Órgano de información de la Liga Comunista "23 de Septiembre".