

La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en México

Fernando de Ita

La revisión puntual de lo que ocurrió con el teatro mexicano entre 1980 y 1990 es labor de todo un equipo de investigación, porque en esos diez años la producción teatral del país fue tan abundante y tan diversa que difícilmente un solo observador de este fenómeno puede abarcar la totalidad del proceso que lo compone. Repasar, simplemente, la cartelera cultural de la Ciudad de México, donde se sigue concentrando por lo menos el 85 por ciento de la actividad escénica de la República, es tarea de semanas. Por otra parte, el montaje de las obras es únicamente el final de una madeja en donde los hilos de la educación artística, la investigación, la crítica, la creación y la producción teatral se cruzan por tantas partes que un par de manos tardaría demasiado tiempo en separar y analizar el grueso de aquel enredo. A lo que puede aspirar este solitario analista es a ofrecer una visión de conjunto a partir de algunos elementos fundamentales para la comprensión de la intrincada paradoja que mata y da vida al teatro en México.

Para cualquier análisis de la producción artística del país hay que tomar en consideración la crisis económica y la efervescencia política que se dio en México de 1982 a la fecha. El desgaste del sistema político mexicano se reflejó en muy diversos frentes, entre ellos el cultural, puesto que este aparato nació con el proyecto de modernización que inició el Partido Revolucionario Institucional (PRI) hacia 1946, con el licenciado Miguel Alemán en la presidencia de la República. En México la iniciativa privada sólo ha participado tangencial y esporádicamente en el fomento de la educación y la producción artística. Ha sido tarea del Estado apoyar el desarrollo cultural de la nación, y la ha cumplido a su manera, con proyectos efímeros, interrupciones sexenales, desperdicio infame de recursos humanos y materiales, dispersión de esfuerzos, burocratización, esclerosis, jerarquización de la cultura, improvisación y mala memoria.

Con todo, la intensa y variada actividad teatral de los diez años que nos ocupan habla de un avance en términos cuantitativos y de una crisis cualitativa del teatro mexicano. Digo crisis en el primer sentido de la palabra: "cambio notable en el curso de una enfermedad." La caída del teatro mexicano comienza con síntomas de buena salud. Los ochenta se inician con el surgimiento de "La Nueva Dramaturgia Mexicana" que en realidad era el relevo generacional que habían preparado los autores y maestros de los cincuenta. La reivindicación del texto como materia prima del hecho escénico coincide con las últimas grandes manifestaciones del teatro físico, espacial de los mejores artistas-directores de nuestra escena. Los directores siguen mandando en el foro pero se dispersa la corriente de maestros de la escena que manaba desde la Universidad Autónoma de México, centro medular de la creación y la enseñanza.¹

Si alguna crisis tuvo el teatro mexicano de los ochenta esta fue la del modo de producción que afectó al país en todos los órdenes. Para 1982 la Nación que según el presidente José López Portillo debería prepararse para vivir en la abundancia, tenía una de las deudas exteriores más altas del mundo; la espiral inflacionaria comenzaba a formar un remolino alarmante; el peso alcanzaba una devaluación histórica; las arcas públicas estaban exhaustas y la pobreza se extendía y se ahondaba en toda la República. Como es costumbre en estos casos las primeras restricciones del nuevo gobierno afectaron la seguridad social, de por sí defectuosa en extremo, y la atención a la cultura, de siempre exigua.

La Compañía Nacional de Teatro sufrió en los ochenta un ataque cardíaco porque le dejó de fluir el presupuesto. Finalmente México no era Francia y a nadie le importaba la muerte de un fiambre, porque todo lo que representaba de bueno y de malo esa Compañía ya no se sostenía como antes. La más grave enfermedad que sufrió el teatro mexicano de los ochentas fue el desgaste de sus escuelas, de sus centros de producción humana. El INBA, la UNAM, la Universidad Veracruzana, en cierto grado la escuela de la Asociación Nacional de Actores y otros centros de estudio sufrían desde finales de los años setenta los mismos tumores malignos de la educación pública en su conjunto: desintegración del cuerpo docente por los ridículos sueldos a los maestros; excesiva burocratización del sistema educativo; charrismo sindical;² reivindicaciones legítimas del magisterio; y sobre todo, agotamiento del modelo político que venía imponiendo sus reglas desde 1947.

La crisis general del país se reflejó en el teatro de los ochenta con el abatimiento de la investigación, el deterioro físico e intelectual de los centros de estudio, la dispersión de "la corriente universitaria" que incluye a Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margulles, Juan José Gurrola, Julio Castillo,

Germán Castillo, Luis de Tavira, José Caballero, animadores muy principales del teatro mexicano de los años setenta que según los dramaturgos de las pasadas y nuevas generaciones, se habían apropiado de la Universidad Autónoma de México para imponer el teatro del director sobre la escena. Si esto fue cierto tuvo su lado positivo porque cada uno de estos directores fue un multiplicador de una visión del teatro como obra de arte y campo de batalla para el intelecto y el espíritu. Su mejor cátedra estuvo en los escenarios, aunque todos ellos formaron parte algún día de la nómina de maestros del Centro Universitario de Teatro. Su salida o retiro de la Universidad permitió otras formas de producción teatral y le dio acceso al presupuesto universitario a otros necesitados, pero es un hecho que al finalizar la década que reseñamos el teatro universitario en su conjunto era más pobre, en todos los sentidos de la palabra, que diez años atrás. Los diversos relevos administrativos y artísticos que pasaron y están en la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM no lograron la coherencia y brillantez del clan ligado por la figura de Héctor Mendoza. Mucho tuvo que ver la ineficiencia y altanería del aparato administrativo de la Universidad, que durante los ochenta se alzó con todo el poder de su burocracia sobre los intereses primordiales de maestros y alumnos, y en el renglón del teatro, de la comunidad artística.

Y fue dicha comunidad la que le dio un toque épico al último resplandor de "aquel" teatro universitario, cuando el mes de septiembre de 1983 se opuso a la cancelación y la censura de *El martirio de Morelos*, obra documental de Vicente Leñero, dirigida por Luis de Tavira, a la fecha responsable de la Dirección de Teatro de la UNAM. Este es un episodio memorable del período que nos ocupa porque el estreno de la obra trascendió las reducidas fronteras del escenario para convertirse en un acontecimiento político que involucró al mismo presidente de la República, Miguel de la Madrid, quien había tomado a Morelos³ como la esfinge patriótica de su administración. Para 1988 el mismo autor y el mismo director del *Martirio* sufrieron otro intento de censura, ahora por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes que condicionó el estreno de *Nadie sabe nada*, un thriller de Leñero sobre un hecho reciente de corrupción política, que Tavira montó de forma experimental en 14 escenarios simultáneos. De nueva cuenta los censores no discutían los valores artísticos del montaje sino su alusión a la procuradora de justicia de la Ciudad de México, Victoria Adato, y a la directora del periódico *El Día*, patrocinado por el partido oficial, Socorro Díaz.

Le doy foco a estos acontecimientos particulares porque nos muestran hasta donde llega la libertad de expresión en nuestro teatro. En el marco de Latinoamérica gozamos de un buen espacio para la crítica en donde se puede cuestionar prácticamente todo, siempre y cuando no toque tan directamente

la realidad como en los casos aludidos. El teatro comercial tiene que recibir autorización sobre sus libretos de las autoridades administrativas de la ciudad, pero su mayor audacia es mostrar alguna nalga desnuda y proferir algunas obscenidades. El teatro institucional no tiene un departamento de censura pero muchas veces la prohibición se ejerce en el manejo de los recursos. El teatro independiente es libre de expresar sus condenas sociales porque su palabra aún no encuentra el amplificador indispensable para ser oída fuera del gueto correspondiente. Si somos ecuanímicos debemos concluir que durante la década de los ochenta el teatro en México tuvo la libertad de tratar todos los temas que quiso, porque aún cuando quisieron impedirselo la gente de teatro no aceptó la mordaza. Por lo menos en este sentido podemos añadir que nuestro teatro tiene la boca suelta.

Mencionar la inestabilidad que se dio en los ochenta respecto al teatro institucional de la UNAM y el INBA, es recordar que de 1982 a nuestros días el Estado Mexicano, protector y patrono del desarrollo cultural de la nación desde los años veinte, dejó de cumplir cabalmente con ese mecenazgo sin haber creado la infraestructura indispensable para que la sociedad en su conjunto tomara esa responsabilidad. Hacia 1975 el presidente Luis Echeverría cuestionó públicamente la eficacia de las instituciones culturales del estado mexicano, aunque no hizo nada realmente para remediarla, de manera que para 1982 el Instituto Nacional de Bellas Artes consumía el 85 por ciento de su presupuesto en gastos administrativos, y competía con la UNAM en la burocratización de sus procedimientos, en el alto costo de sus producciones y en la corrupción sindical.

La crisis del teatro mexicano de los ochenta es la crisis del sistema político imperante desde 1929 y la del aparato cultural al que estuvo ligado el avance artístico del país. No es una crisis de talento porque en esos diez años Argüelles, Carballido, Magaña, Basurto, Solana, Azar, refrendaron su lugar en la escena nacional como autores y parteros de la ya mencionada generación de "nuevos dramaturgos," quienes por su parte se fueron quitando sus etiquetas de nacimiento hasta consolidar una obra propia. Rascón Banda, González Dávila, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, Leonor Azcárate se revelaron como dignos eslabones de nuestra joven tradición teatral, y antes de que se terminara la década de su llegada al foro, vieron nacer otra camada de dramaturgos como Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, Estela Leñero, Jorge Celaya, Alfonso Sastre, Gonzalo Valdés, Sergio Galindo, David Olgún, entre otros.

Una de las particularidades del teatro de los ochenta fue el buen recibimiento que tuvieron entre el público de la capital *El candidato de Dios* de Basurto, *Debiera haber obispos* de Solana, y *Rosa de dos aromas* de

Carballido. Como en la mejor época del teatro nacional el "respetable" llenó las salas para ver obras mexicanas que se presentaba, por cierto, sin el patrocinio institucional. En este sentido destaca la comedia de Carballido que ya va para su sexto año de permanencia, caso insólito para nuestros escenarios en los que llegar a las cien funciones representa una hazaña digna de conmemoración.

Carballido sostuvo en los ochenta su lugar como el primer comediógrafo mexicano, no precisamente por la obra mencionada que no pasa de ser una comedia eficaz en la que dos mujeres despanzurran con la lengua al machismo imperante; tampoco por los estrenos de *Orinoco* y *Las cartas de Mozart*, que ocurrieron en el tiempo que recorreremos. La obra que le refrenda el título como la mejor pluma de nuestro teatro es *Fotografía en la playa*, escrita entre 1974 y 1977 y puesta en escena en 1984 por Alejandra Gutiérrez, con recursos de la UNAM. Por su forma y su contenido es la obra más contemporánea del maestro quien logra decirnos muchas cosas sobre la vida y la muerte con una sorprendente economía de recursos expresivos. El cruce de tiempos y espacios, la "poesía diaria," o de la cotidianeidad, el tono chejoveano, el sentido del humor y la feliz ocurrencia de ver a los hombres y las cosas como a través de una cámara fotográfica, hacen de esta obra, en palabras de Tomás Espinoza, ". . . un fogonazo que nos hace comprender la eternidad de los instantes y la significación milagrosa, única e irrepetible de la vida humana."⁴

En el terreno de la dramaturgia es de vital importancia la obra y la enseñanza que ha desarrollado Vicente Leñero entre 1980 y 1990. Según su propio recuento,⁵ Vicente ha escrito diez obras en dicho período, aunque yo le agrego una escrita en 1979 porque *La mudanza* es el punto de partida de esos diez años de escritura dramática. En este corto espacio sólo quiero destacar el afán de experimentación que hallamos en esas once piezas. Leñero se impone la tarea de reflejar la realidad por sus detalles cotidianos en *La visita del ángel* (1981); vuelve al teatro documental para cambiar la interpretación de la historia sin alterar sus fuentes: *El martirio de Morelos* (1983); imagina la vida en pareja como una pelea de box en la que el final se repite hasta el infinito porque no hay final en dicha pelea: *Pelearán diez rounds* (1985); fracasa empeñosamente al teatralizar su novela *El evangelio de Lucas Gavián* (1987); acepta escribir directamente para la escena para convertirse en el primer dramaturgo mexicano en el sentido alemán de la palabra: *Nadie sabe nada* (1988). Su obsesión es el realismo, mejor dicho, el reflejo de la realidad sobre el escenario, este escritor que se declara un hombre sin imaginación para inventar historias se aproxima a la realidad con un lente de aumento que nos permite comprobar que no hay invención que supere a lo real, sobre todo en este territorio llamado México.

El riesgo que toma Leñero al apartarse de los caminos trillados y los géneros establecidos del arte dramático es un aliciente para el grupo de autores que se afilia a su taller para escribir desde ahí varias de las obras más impactantes de la década. En 1983 el director Julio Castillo, cuya trágica muerte es una de las grandes pérdidas para el teatro mexicano de los ochenta, deslumbra al auditorio de ciudad universitaria con el montaje de *Armas blancas*, episodios de la violencia urbana que ponen los reflectores de la fama sobre su autor, Víctor Hugo Rascón Banda, quien escribe una docena de textos entre los que destacan *Manos arriba* (1983), *Tina Modotti* (mismo año), *Playa azul* (1984), *La fiera del Ajusco* (1985), y *Máscara vs. Cabellera* (mismo año); espectáculos que en algunos casos han pasado al cine y que al menos en el caso de *Playa azul*, han sido editados en el extranjero, colocando a este fino abogado entre los autores de primera fila de los ochenta.

En la memoria de la década también brillan con luz propia tres dramas de Jesús González Dávila: *El jardín de las delicias* (1983), *Amsterdam Bulevar* (1986), y *De la calle* (1987). De nuevo fue el insustituible Julio Castillo quien le dió vida escénica al último texto mencionado, logrando la aclamación del público y la premiación de la crítica, que en algunos casos descalificó la pieza como obra dramática para exaltar más el montaje, aunque ahí está *El jardín de las delicias* para demostrar que González Dávila es un autor con toda la barba. Este drama contemporáneo fue puesto en escena con rigor e imaginación por José Estrada, otra pérdida irreparable de esos diez años.

Repasar la obra dramática o el trabajo escénico de las decenas de artistas que en mayor o menor grado hicieron palpitar el corazón del teatro mexicano en los ochenta sería labor muy larga, de manera que se hace necesario volver a las generalizaciones para subrayar que si bien los dramaturgos de la década en cuestión no alcanzaron el impacto inaugural de sus maestros, sí lograron establecer la vigencia del texto como el núcleo y la continuidad de nuestra tradición dramática. Consiguieron, además, tender el puente que sus maestros rompieron con los directores de escena, trabajando de un modo más actual con sus enemigos naturales, cediendo y defendiendo su terreno hasta alcanzar un punto de equilibrio que permitió o al menos propició el éxito de varias empresas conjuntas. En suma, podemos afirmar que la dramaturgia mexicana goza de buena salud porque las raíces de este árbol siguen produciendo buena sabía, de manera que su tronco madura cada vez mejor y sus nuevas ramas no están a merced de los vientos. Insisto en que las dificultades que encuentran las nuevas generaciones de autores y gente de teatro para cumplir mejor su vocación son de orden externo, como la falta de medios para publicar sus trabajos, el desinterés de los productores privados hacia la dramaturgia

nacional, y la proliferación de gente que se aproxima al teatro como forma de vida.

He aquí la paradoja de los ochenta. Por un lado se ha resquebrajado la estructura gubernamental que amparó por 40 años el crecimiento del teatro mexicano, y por el otro este teatro ha parido hijos a lo bestia. Si contamos a los padres fundadores de los cincuenta, a la generación perdida de los sesenta y setenta,⁶ más los nuevos dramaturgos de los ochenta y principios de los noventa, juntamos por lo menos 70 plumas en activo en busca de alguien que haga florecer su tinta en el escenario. Ni el teatro alemán que es el más estable del mundo y el que más teatros tiene puede mostrar una familia tan numerosa. Aunque no existe un censo confiable al respecto, se puede afirmar que entre 1980 y 1990 se formaron entre 300 y 400 grupos de teatro en todo el país. Mi registro personal de la década que está incompleto guarda 700 fichas de estreno y no pasan de 39 los grupos que se han sostenido de una u otra manera durante dicho período. Digo grupos y es mucho decir porque en realidad quienes han sobrevivido la prueba del tiempo son los directores de Puebla, Oaxaca, Baja California, Sonora, Sinaloa, Veracruz, Nayarit, Monterrey, Jalisco, Querétaro, Tamaulipas, Chihuahua y Ciudad de México, que aglutinan a quien se deja para presentar por lo menos una obra por año. Stanislavski moriría de nuevo al ver que en México es prácticamente imposible tener una compañía estable. Lo extraordinario es que a pesar de esta inmensa anomalía no dejamos de ver trabajos acabados con rigor y belleza, aunque forzados por la sinceridad debemos añadir que son mucho más los trabajos que hacen agua por esa falta de cohesión y continuidad del proceso creativo.

En los ochenta aumentó la demanda de apoyo para hacer teatro y disminuyó la fuente que lo proporcionaba. En esos diez años las escuelas se vinieron abajo pero hubo más egresados que nunca. Aumentaron en grande los costos de producción y con todo y la crisis financiera se produjo el doble de la década anterior. Se escribieron más obras de teatro y se editaron menos. El teatro mexicano creció cuantitativamente pero tuvo una calidad muy irregular, entendiéndolo por calidad aquello que le da forma y sentido, profundidad y transparencia, rigor y soltura, solidez y frescura a la obra de la intuición y el pensamiento, a la representación del mundo que es el teatro.

En los ochenta se abrió la casa del grupo Latinoamericano, *Contigo América*, impulsada por Blas Braidot, su compañera Raquel y Mario Ficachi, con la intención de repetir en México la experiencia del teatro independiente que se dio en Uruguay y Argentina a la mitad del siglo. Hay que tomar en consideración en nuestro país que el llamado teatro independiente es en realidad un teatro marginado de las instituciones pero también del público,⁷ y lo sobresaliente de aquel movimiento del lejano sur fue su vinculación con

la clase trabajadora y la clase media de los países mencionados. Ese teatro se sostuvo con la aportación de miles de socios que aportaban una cuota mensual, asegurando la libertad e independencia de los grupos y la continuidad del proyecto. En México estábamos tan acostumbrados a que fuera el Estado el patrón de las Bellas Artes, que a los particulares se nos hacía sospechoso o inútil colaborar en efectivo para crear y mantener un teatro realmente independiente del poder público y las imposiciones del mercado. A pesar del titánico esfuerzo que han realizado los "contigoamericanos" y otros grupos por ellos ejemplificados, los resultados son demasiado modestos en comparación con todo lo que pusieron para lograr su hazaña.

Otro intento notable por establecer un teatro independiente en la década que repasamos se inició con el éxito inesperado de la obra de Felipe Santander, *El extensionista*, la saga de un ingeniero agrónomo que se encara con la corrupción política y la explotación económica que mantiene a los campesinos en la miseria. El minúsculo teatro de la ciudad de México donde se estrenó la obra comenzó a llenarse sobre todo de jóvenes conmovidos por aquella revelación, y así se mantuvo por varios años, dando pie a que Santander fundara una cooperativa para continuar esa línea de trabajo testimonial. Bajo este impulso se presentaron, *Los dos hermanos* y *El milagro*, del mismo Santander, sin que ninguna de esas obras lograra el impacto de la primera. *Los dos hermanos* fue una obra importante porque planteaba por primera vez la relación del ejército con la corrupción de la vida nacional. El lector extranjero de estas líneas debe saber que en México hay tres figuras intocables para la prensa: el presidente, el ejército y la virgencita de Guadalupe. Los mejores caricaturistas del país han derribado el primer tabú sin sufrir demasiado por ello, pero quien se ha aventurado a tocar los dos restantes ha padecido las consecuencias. La obra de Santander, sin embargo, pasó prácticamente desapercibida para el público y la prensa, y si llamó la atención de los militares no se supo de ninguna represalia funesta. Lo penoso del asunto fue el fracaso de un intento más por hacer un teatro crítico de cara al público.

La formación de uno o varios públicos para el teatro de rango artístico debió ser el gran tema de los ochenta, pero si bien todos los involucrados con la actividad escénica padecemos la ausencia de esos espectadores que hacen posible la existencia del buen teatro, nadie que yo sepa se ha ocupado sistemáticamente del problema. Los ancianos de la tribu aprecian que el público para el teatro de riesgo intelectual y artístico ha aumentado considerablemente de los años cincuenta al presente. De todos modos no tenemos el público indispensable para que los grupos "experimentales" sostengan sus temporadas por la taquilla. Los viejos y nuevos creadores siguen

haciendo antesala en las oficinas gubernamentales porque es rarísimo el productor privado que se interesa en el teatro pensante, y en virtud de que nadie conoce la respuesta del público, que con ser impredecible en todas partes lo es más entre nosotros por la falta de formas y medios para medir su comportamiento. Una de las pocas apreciaciones que tenemos sobre el tema es la siguiente: el público se acerca al teatro cuando ve ahí el reflejo de su pueblo, sus costumbres, sus desgracias, sus virtudes, sus sueños y pesadillas. Tal es el caso del Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa, fundado por el dramaturgo Oscar Liera al principio de los ochenta. Como autor, director, maestro y agitador social Liera estaba abriendo una brecha muy importante para el teatro regional mexicano. En menos de diez años creó un núcleo de identidad para el teatro del noroeste del país, escribió algunas de las mejores obras de la década (*El camino rojo a Sabaiba*, *El jinete de la divina providencia*), sembró la semilla del teatro en varias generaciones de estudiantes, y demostró que se podía hacer un teatro independiente del poder, precisamente por la respuesta del público. Su muerte prematura interrumpió esa tarea de vida aunque no terminó con ella porque su ejemplo fue tan vigoroso que el taller que fundó en la ciudad de Culiacán continúa con su tarea.

El teatro regional de México es un mundo aparte que merece mucho más que una simple mención en estas notas. A pesar que las dificultades para hacer un teatro digno que se dan en la Ciudad de México aumentan geométricamente en las diversas regiones del país, Monterrey no deja de ser un centro importante para el presente y porvenir de nuestro teatro, y en Baja California, Sonora, Tamaulipas, Morelos, Querétaro, Veracruz, Puebla, Michoacán, encontramos gente de teatro con talento y voluntad para suplir de algún modo las enormes carencias intelectuales y materiales que padecen para realizar su trabajo. Ya podemos hablar de Angel Norzagaray, Rodolfo Obregón, Sergio Galindo, Jorge Leal y otros jóvenes teatreros, como los nuevos valores del teatro mexicano que se hace fuera y lejos de la demencial capital del país.

Al terminar esta suma sobre el teatro mexicano de los ochenta me apena dejar fuera otros nombres, otros hechos que han enriquecido esos diez años de labor escénica. En un recuento más amplio se debe tener espacio para las excepciones que representan autores como Hugo Hiriart, constructores de invenciones teatrales como José Luis Barreiro, expresiones como las del teatro gay de Tito Vasconcelos, sucesos como la apertura del Foro Shakespeare que ejemplifica una de las alternativas del teatro independiente, la proliferación del teatro bar como espacio para el sexo y la risa, el surgimiento de nuevas corrientes de expresión dramática, como el "Teatro Personal" del grupo "La

Rendija," la pervivencia del "Teatro participativo" de Nicolás Núñez, la transformación del "Teatro Barbeano" de Las Rucas, Bruno Bert y José Enrique Gorlero.

Quiero terminar estas líneas diciendo que la imagen de la actriz y directora Jesusa Rodríguez sintetiza lo mejor que dio el teatro mexicano de los ochenta. No se trata únicamente del talento personal y el don histriónico de esta actriz y directora excepcional, sino de la manera como Jesusa hace del teatro una forma de vida y de la vida una forma de teatro. He aquí un renovado Molière de nuestros escenarios, una mujer que en sus mejores momentos teatrales ha conjugado el poder del humor con el de la belleza para dejar una honda huella en estos diez años de teatro en México.

México

Notas

1. Los lectores asiduos de esta revista saben ya que en México el teatro universitario no es un teatro escolar sino uno de los teatros de más alto nivel artístico del país, y que la UNAM es el punto central de este hecho.

2. Se les dice "charros" a los líderes sindicales impuestos por la dirigencia obrera para controlar por las buenas y por las malas a sus agremiados.

3. José María Morelos--1765/1815--es figura principal de la Independencia de México y la fundación de la República.

4. *Antología del teatro mexicano contemporáneo*. Ministerio de Cultura de España. 1991. p. 558.

5. Vicente Leñero. *Vivir del Teatro*. Tomo II. México: Joaquín Mortiz, 1990.

6. Ver el artículo de Ronald D. Burgess, "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida." *Latin American Theatre Review*, 18.2 (1985): 93-99.

7. Lo que queda del movimiento de CLETA iniciado en 1972 puede reclamar que desde entonces ellos no han dejado de estar en contacto con la gente de la calle, las plazas, los parques de diversas ciudades del país, y tienen razón, sólo que aquí me refiero a un público cautivo que ni CLETA ni otro grupo independiente puede presumir en los hechos.