

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

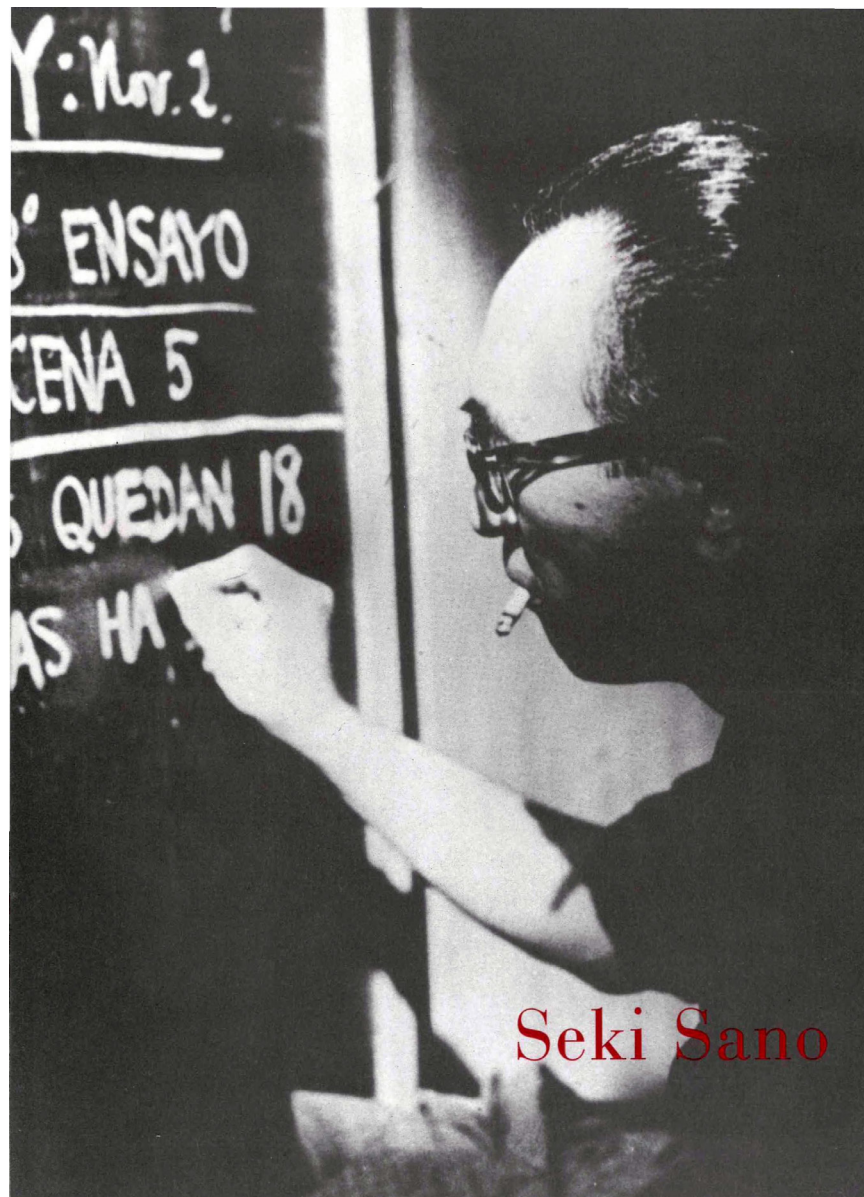


CONACULTA

INBA CITRU

INBA  Digital

Repositorio de investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Seki Sano 1905-1966*, (Serie Una vida en el teatro; 10), CNCA / INBA-CITRU, México, 1996.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Homenaje a Seki Sano, Escena mexicana, Aportaciones teóricas al teatro, Director teatral

Y: Nov. 2.

8° ENSAYO

CENA 5

QUEDAN 18

AS HA

Seki Sano

Seki Sano

1905-1966

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Bellas Artes

Octubre de 1996

PRESENTACIÓN

Taller, más que iglesia, propuesta de veracidad, plataforma de lanzamiento de programas artísticos y políticos: un teatro del pueblo.

Ignacio Retes

A Seki Sano se le reconoce su labor incansable como formador de actores y sus innovaciones en la puesta en escena. Con más de 6 000 alumnos, su legado es indudable. Sus actores recuerdan y le agradecen la mística que les infundió alrededor del teatro.

En su país, el Japón imperial de principios de siglo, participó activamente en organizaciones de oposición a través del teatro. Criticaba el fascismo del Japón, pero también rechazaba la democracia impuesta después del triunfo de Estados Unidos. Sus montajes, destinados a apoyar huelgas, expresar injusticias y educar al pueblo, fueron duramente censurados y en varias ocasiones se le arrestó hasta que fue expulsado de su país. Viajó por Europa y Estados Unidos difundiendo un teatro para el pueblo; llegó a México en 1939.

Creó varias escuelas e introdujo el método de actuación de Stanislavski, con el que rompe convencionalismos actorales de nuestro país en aquel momento. De ahí su polémica con María Tereza Montoya. Integra el sistema de Meyerhold y enseña un método con estilo propio: con la complejidad interior y la teoría de la vivencia de Stanislavski, y el subrayado de la espectacularidad y el movimiento físico en Meyerhold.

Entre sus innumerables montajes destacan *Un tranvía llamado deseo* (1948), *La rebelión de los colgados* (1941), *Prueba de fuego* (1956) y *El décimo hombre* (1965). La primera fue considerada como una de las primeras obras del teatro moderno.

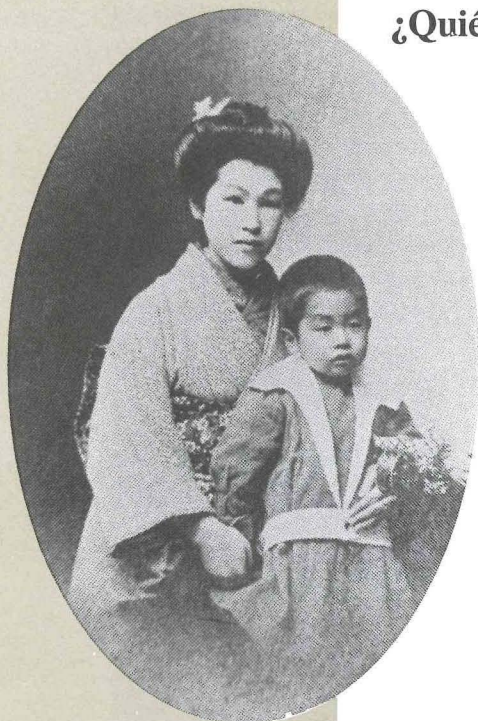
A 30 años de su muerte, El Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de la Coordinación Nacional de Teatro y el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, rinde homenaje al hombre de teatro y al hombre político que fue Seki Sano. En este catálogo se reconoce su valor artístico y social por medio de una serie de artículos elaborados por integrantes del Seminario de Investigación sobre Seki Sano y el Teatro Mexicano de 1939 a 1966 que desde el año pasado, acogido por el CITRU, inició sus reuniones. La segunda parte consiste en una serie de testimonios de colegas y discípulos que lo recuerdan como persona y como artista. Seki Sano aún está vivo. Al final, por medio de una cronología, se recorre su vida.

Conozcamos y reconozcamos a este personaje cuya tarea escénica en México significó un salto cualitativo en el desarrollo del teatro mexicano moderno.

Estela Leñero

¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?*

Michiko Tanaka
El Colegio de México



Seki Sano y su madre, Shidzuko, hija de Gotoo Shonpee, gobernador civil de Taiwán en aquel momento. Archivo Judyita Judyio

Seki Sano dejó profundas huellas en el teatro de México y otros países de habla hispana. Formó varias generaciones de artistas de la escena no sólo mediante sus clases sino también a través del proceso de dirección y montaje y las obras mismas. Sus "discípulos" pueden ser alumnos, colaboradores e incluso espectadores y muchos se han destacado por sus aportaciones al teatro, el cine y la tv no sólo en México sino en Colombia, Venezuela, Guatemala, Cuba, Argentina y otros países como Brasil, Nicaragua, Panamá, El Salvador, Honduras, España, la comunidad hispánica en Estados Unidos y Canadá. Si bien en México no se puede hablar de la escuela de Seki Sano como una agrupación o institución, se pueden señalar ciertos rasgos comunes que comparten muchos artistas que reconocen su influencia. Estos rasgos se pueden considerar como las principales aportaciones de Seki Sano al teatro latinoamericano.

Aportaciones

La primera es el arraigo de la mística teatral, el surgimiento de artistas comprometidos con el teatro y la sociedad. Ellos asumen el quehacer teatral como algo serio que requiere una preparación sistemática y un perfeccionamiento constante para lograr la autenticidad escénica y la libertad creativa.

La segunda aportación es el establecimiento de la conciencia del método. Seki Sano introduce a México, desde el primer momento (1939), el sistema de formación actoral de Stanislavski en una versión más desarrollada; el método de dirección y montaje de Meyerhold; la técnica de distanciamiento propuesta por Vajtangov; el concepto del teatro total de Piscator. A pesar del buen dominio de estos legados, Sano no los idolatraba. Recomendaba una asimilación crítica. Era enemigo de clichés y del manierismo. Cultivaba la disciplina, el rigor y el amplio horizonte cultural con su propio ejemplo. Como artista y pedagogo subrayaba la importancia de la crítica creadora y exigía su aplicación en el quehacer teatral cotidiano.

La tercera es la promoción del teatro comprometido con la realidad actual. Estaba convencido de que el artista no puede ser indiferente hacia la sociedad y la época en que vive; que, al contrario, debe ser un agente activo para la toma de conciencia social y política. Esta concepción del teatro y el artista, estaba arraigada en la postura ideológica de Seki Sano; desde su juventud militante político-teatral, se reforzó a través de diferentes experiencias adquiridas en el movimiento teatral revolucionario en Japón y otros países, y se afirma en México al ingresar como exiliado político vinculado con el Frente Popular Antifascista. En México, así como en algunos países de América Latina, este

* Para escribir este trabajo consulté numerosas publicaciones y entrevistas con diferentes personas. Mi agradecimiento a los autores y entrevistados, cuyos nombres figuran en la bibliografía.

concepto de teatro asumió importantes papeles adoptando nuevas formas y marcos institucionales pero siempre cumpliendo una función social.

Las obras montadas por Sano como *Un tranvía llamado deseo* y *Prueba de fuego* han causado impacto más allá del mundo artístico, contribuyendo al afianzamiento de una nueva conciencia social más libre de tabúes e inhibiciones sexuales, sociales o ideológicas.

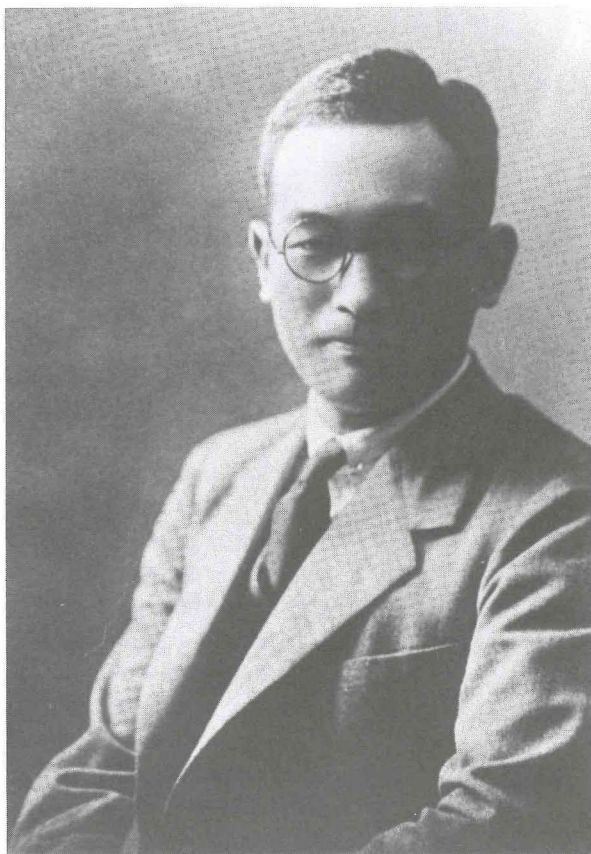
Además de en el teatro, tuvo importantes contribuciones en cine, tv, ópera y danza. Su labor en estos campos requiere un estudio aparte.

Personalidad

Seki Sano era un hombre capaz de soñar intensamente. Tuvo fe en la potencialidad del ser humano de liberarse a sí mismo de la miseria y la injusticia. Su teatro era comprometido y se proyectaba hacia un futuro mejor. Era optimista y tuvo numerosos proyectos por realizar hasta los últimos días de su vida.

Los alumnos y colaboradores de Seki Sano entrevistados, con pocas excepciones, proporcionan el retrato de una personalidad muy constante a pesar de grandes distancias de tiempo y espacio. Las personas que lo conocieron hacia el final de su vida coinciden en señalar su actitud fundamentalmente positiva hacia la vida. Era apasionado del teatro. Tenía firmeza de carácter, rectitud e inflexibilidad y carecía de diplomacia o delicadeza cuando se trataba de imponer un buen criterio del teatro. Muchos recuerdan la intensidad de su enojo durante las clases o en los ensayos, lo que le dio la fama de "ogro". Sin embargo, en su trato personal era sencillo, atento, buen conversador, humorista, hasta cariñoso, tierno y a veces travieso, aunque en algún momento durante su estadía en la URSS se volvió hermético con relación a su vida personal.

Era de voz fuerte y caminar rápido; corría magníficamente usando su pierna mala como un eje de compás. Podía brincar desde la sala al escenario cuando se exaltaba. Su personalidad, aunada a su profundo conocimiento de cada papel y la obra entera, le permitía imponer su autoridad frente a los actores en escena, ganándose los apodos de "samurai" o "chale", que no eran de su agrado. Existe un sinnúmero de anécdotas sobre Seki Sano tirando la pipa, el reloj, el encendedor, asiendo el respaldo de una silla o por el cuello de la camisa a un actor, o gritándole palabras hirientes para provocarlo. Hay un cierto fundamento al considerar que él usa su enojo como otro recurso para sacar del actor el verdadero ego que le ayudara a superar su inhibición o romper con la convención o el manierismo o cliché que tanto detestaba, para que lograra manipular con libertad su persona y su psíquico. En efecto, sus mejores actores describen cómo llegaron a entrar en el papel mediante este tratamiento de *shock*. Su personalidad avasalladora, sin embargo, ponía en peligro la independencia de personalidad de sus discípulos provocando rupturas inevitables.



Seki Sano en Tokio, Japón, 1922. Archivo Judyita Judyio

En la vida de Seki Sano hubo muchos momentos de abatimientos, algunos tan fuertes que para otros hubiera sido motivo suficiente para el suicidio, la derrota política o artística. Él sobrellevó estas dificultades creyendo en sí mismo y en el ser humano, convencido de la victoria final de su causa: la revolución socialista en el mundo. Cada vez que se topaba con un muro tenía la suficiente energía para sostener su pasión y encontrar alguna salida. Muchos de sus proyectos no se realizaron por la represión oficial, falta de recursos u obstrucción por el celo profesional comúnmente disfrazado de nacionalismo cultural, producto de la xenofobia o el anticomunismo. Con los años, consciente del deterioro de su salud, aumentó su irascibilidad y se afectó su personalidad. El enojo ya no era recurso, sino un estado de ánimo que lo hacía aparecer en momentos lúgubre, desilusionado y amargado. Ya no gritaba tanto en los ensayos y sus alumnos no hablaban ya del “ogro Seki”. Los alumnos y actores que trabajaron con él en el Teatro de Coyoacán, por ejemplo, recuerdan su amabilidad. En una foto tomada en una conferencia en el Palacio de Bellas Artes en 1965, Seki Sano se muestra cansado y viejo.

En los últimos meses de su vida, sin embargo, Seki Sano comenzó a recobrar la fuerza otra vez y planear distintos proyectos. Según Jorge Berry, seguía trabajando, a pesar de estar hospitalizado en la Clínica ANDA. Alicia Caro y Jorge Martínez de Hoyos se acuerdan de haber encontrado a Sano sentado, con los pies cruzados sobre la cama, escribiendo a máquina. Estaba por llegar la Compañía Jooshoo del teatro *noh*, un proyecto que él promovió; había un nuevo plan para una escuela dramática; planeaba una gira a Europa con una obra de Silvia Villarreal; pronto firmaría un contrato para dirigir la película *Mamalimba* con Elsa Aguirre. La ANDA por fin le había otorgado la tan ansiada licencia de dirección cinematográfica. Parecía que Seki Sano estaba de nuevo a punto de iniciar una nueva curva de ascenso.

Etapas de la vida

Cuando llegó a México en 1939 como exiliado político, ya había tenido una amplia experiencia en el movimiento teatral revolucionario de Japón y en el ámbito internacional. Creía que el teatro podía servir como arma para el pueblo en su camino al socialismo. Por lo tanto, para adentrarse en su teatro y comprender los cambios sufridos en su visión del teatro a lo largo de su práctica en México y América Latina, hay que conocer la trayectoria de su vida y la formación de su visión del mundo. En las páginas que siguen, veremos su vida paso por paso, comenzando con los años de formación personal, político-ideológica y teatral en Japón. Examinaremos dos de sus puestas en escena en Japón más significativas: *Don Quijote liberado* y *Por toda la línea* haciendo uso de crónicas contemporáneas, notas y comentarios del mismo Sano. También revisaremos su puesta experimental *Espía* en la cual dirigió a un grupo de actores de *kabuki*. Estableceremos los principales temas de su investigación, experimentación y reflexión teatral mientras funcionaba como organizador de la Unión Internacional del Teatro Revolucionario y más tarde del Frente Popular Antifascista. Seguiremos sus pasos por los Estados Unidos de la gran depresión al New Deal, la Alemania de “Weimar”, la URSS del primer plan quinquenal a la plena represión, y finalmente Francia y otros países de Europa en transición de los gobiernos de frente popular a la expansión de la Alemania de Hitler. Estas experiencias e investigaciones le servirían más tarde para crear su propio sistema de trabajo y métodos teatrales en México sobre una visión marxista del mundo, firme pero crítica.

Seki Sano nació en 1905 en una concesión japonesa en el puerto chino de Tien tsin y falleció en la ciudad de México el 29 de septiembre de 1966. Sus 61 años de vida se pueden dividir en cuatro periodos: el primero de 1905 a 1925 corresponde a los años de formación; el segundo de 1926 a abril de 1931, a los de militancia político-teatrales internacionales que se combinan con la investigación teatral y cinematográfica, y el cuarto de 1946 a 1966 abarca los años de mayor creación y pedagogía teatral en México y América Latina, el espacio por el que optó Seki Sano.

Formación

Para la sociedad japonesa del siglo xx, Seki Sano representa un hombre la vez paradigmático y único de la individualidad moderna quien estableció una apertura intelectual universalista, con la que pudo afrontar desafíos de la vida. Para explicar su personalidad y capacidad de resistencia, es necesario examinar su formación infantil y juvenil

Seki Sano fue el primer hijo de Torata Sano, médico practicante que introdujo la siquiatria en Japón, y Shidzuko, hija extramarital reconocida y adoptada a los 7 años de edad en la familia de Shinpee Gotoo, destacado estadista varias veces ministro de Estado, que llegaría a obtener por méritos un título de conde antes de su muerte en 1928. Habría pasado una infancia feliz, si no fuera por su enfermedad en la pierna izquierda: artritis tuberculosa, contraída a los cinco años. Seki Sano pudo superar casi por completo este primer desafío de la vida gracias a las atenciones de sus padres, su nana Towa Jurushoo, el patriarca Gotoo y al ambiente tolerante de la escuela privada de la misión católica francesa Gyoosee. Cuando cambió de escuela a los 14 años a una secundaria bilingüe inglesa, también privada pero con fama de severa competencia académica y dureza de trato entre los alumnos, Seki ya pudo afrontar incluso físicamente las burlas de sus compañeros maliciosos.¹

La socialización que recibió en el seno de la familia Sano-Gotoo combinaba el código moral confuciano tradicional de servicio a la causa pública con la mentalidad occidental moderna positivista y científica centrada en el individuo, bastante liberal para el estándar de la época. La educación que recibió en la primera escuela era mucho más libre que la mayoría de las públicas o privadas, al estilo de Gakushuuin —Escuela de Padres—, a la que asistían sus primos, y estaba abierta hacia las culturas europeas. El maestro-hermano podía argumentar que Dios era más grande que el *teenoo*, monarca japonés, mientras en otras escuelas se cultivaba el culto al *teenoo* como la deidad viviente. La temprana educación bilingüe desarrolló en Seki la habilidad lingüística. Las representaciones de obras teatrales por alumnos de cada grado, como por ejemplo *El avaro* de Molière, le cultivó el gusto hacia el arte escénico. Seki adolescente mostró su inclinación, primero, por la música. La madre sabía estimularlo respetando su criterio y juicio en lo absoluto. Mantendría la misma actitud cuando más tarde Seki se dedicara al teatro proletario.

Seki Sano ingresó a la Escuela Superior de Urawa, proyecto piloto de la educación liberal y universalista para las escuelas públicas. Allí conoció maestros jóvenes humanistas de gran entusiasmo como Takagui Ichinosuke; disfrutó el convivio juvenil en el dormitorio; ejerció el derecho civil de protesta ante el abuso de las autoridades (por ejemplo, contra la arbitrariedad de la policía municipal en aplicar la regla de tránsito); y también se inició en el teatro. Su actitud hacia el teatro, al comienzo, era de mera diversión. Una de las piezas que dirigió como aficionado tuvo el título simbólico de *Tentación de Diógenes*. Era de Wilhelm Schmidtbonn, autor del expresionismo alemán temprano, quien en la obra afirmaba la supremacía de los valores espirituales sobre los éxitos mundanos. El interés hacia el teatro creció y Sano y sus compañeros formaron una asociación de estudios teatrales para estudiar más ampliamente el arte.

El gran terremoto de Kanto de septiembre de 1923 produjo un profundo cambio en la actitud de Sano hacia el teatro. Constituyó su experiencia “originaria” para la toma de conciencia social. Atravesando por las calles llenas de cadáveres y ruinas de edificios, encontró el hospital de su padre en cenizas. Comprendió la vulnerabilidad del ser humano. Más tarde, al enterarse de los asesinatos de los opositores del régimen por los agentes del poder público bajo la cobertura del caos y la manipulación de las masas populares contra los coreanos, chinos y *buraku*, “intocables” japoneses, Seki descubrió la cara opresora del Estado moderno. Fue una revelación para él y muchos otros jóvenes quienes entonces dejaron de ser adolescentes.

En sus tiempos de ocio volvió a los estudios teatrales; pero ahora hacia una dirección más definida: la búsqueda del teatro con mensaje social y político. Esto se puede observar en el hecho de que dieron preferencia a las obras representativas del nacionalismo revolucionario irlandés: *La salida de la luna* de la señora Gregory, y *Una noche en una taberna* del barón Dunnsany. Entre sus compañeros estaban los

¹ Oota Keitaroo. *Shoshi ni ikiru*. Itoo, edición privada, 1976.

iniciados en la crítica social y política bajo la orientación de Jayashi Jusao, famoso organizador de jóvenes del Partido Comunista Japonés. Seguramente recibió la influencia también de un tío estudioso, Sano Manabu, respetado en la familia, quien era uno de los cofundadores y teórico del partido.

Prohibida la Asociación de Estudios Teatrales por orden del Ministerio de Educación, el grupo se aboca a estudios de literatura teatral europea, escenas teatrales profesionales y experimentales de la capital, en particular las puestas del Pequeño Teatro de Tsukidyí. El proyecto de este teatro fue concebido por Jidyikata Yoshi bajo el impacto del terremoto e innovó radicalmente el teatro moderno japonés que tenía apenas dos decenios de historia con las propuestas formalistas alemanas y rusas, en especial del director soviético V.E. Meyerhold. Kaoru Osanai, cofundador, presentaba las obras realistas o naturalistas traducidas de Chejov e Ibsen, retomando la línea trazada por el teatro moderno anterior. A continuación se registra el programa de la función inaugural que se llevó a cabo entre el 14 y el 18 de junio del mismo año.

Batalla naval (un acto) de Reinhart Guering,² traducción: Ito Takeo, dirección: Jidyikata Yoshi, escenografía de Yoshi da Kenkichi. Reparto: Shiomi Jiroshi, el primer marinero; Senda Koreya, el segundo marinero; Takeuchi Ryoosaku, el tercer marinero; Adzumaya Saburoo, el cuarto marinero; Tomoda Kyoosuke, el quinto marinero; Judyiya Kadzumasa, el séptimo marinero.

El canto del cisne (un acto) de Antón Chejov, traducción del P. T. T., dirección: Osanai Kaoru, escenografía tipo constructivista con muebles convencionales. Reparto: Shiomi Jiroshi, Vashilii Svetovedov y Adzumaya Saburoo, Nikita Ivanich.

Un día de asueto (un acto) de Emil Maseaux, traducción y dirección de Osanai.

Batalla naval despertó gran interés y amplios comentarios. Jidyikata aplicó con talento su aprendizaje en Alemania³ y Moscú. Las palabras se pronunciaban con gran velocidad y las acciones de los marineros también fueron veloces con el propósito de expresar la ansiedad vacía que los marineros sentían frente a la muerte cruel y sin sentido.⁴ El P. T. T. estrenaba una tras otra las obras europeas contemporáneas o clásicas como *Gas* y *Del amanecer a la medianoche* de Georg Kaiser; *Casa de muñecas* y *Espectros* de Ibsen; *Bajos fondos* de Gorky, *Tío Vanya*, *Jardín de los cerezos* y *El oso* de Chejov.⁵

El Pequeño Teatro de Tsukidyí, durante sus cuatro años y medio de existencia, presentó 84 temporadas con 27 obras de autores japoneses, 19 rusos, 17 alemanes, 13 ingleses e irlandeses, 9 estadounidenses, 7 suecos, 6 noruegos, 5 franceses, 3 belgas e italianos cada uno, con un total de 117 piezas modernas. Su logro principal fue que el teatro moderno ganó “ciudadanía” teatral y “respeto” público.

Previo al estreno, durante varios meses, el Pequeño Teatro de Tsukidyí preparó a sus actores en una escuela dramática anexa donde trataron de proporcionarles una educación teatral integral, incluyendo la biomecánica y las danzas eurítmicas. En su seno se formaron un buen número de directores, actores, dramaturgos, escenógrafos y otros artistas de la escena que destacarían más tarde. Seki Sano y sus compañeros de la Asociación de Estudios Teatrales fueron “alumnos externos” de Tsukidyí, aunque siguieron los trabajos de otros grupos experimentales.

En 1925, ya aceptado como estudiante de la Facultad de Derecho de la Universidad Imperial de Tokio, viajó a Corea y Manchuria como acompañante de Shinpee Gotoo. La experiencia le hizo palpar la presencia japonesa imperialista en el continente. Al regreso formó un grupo MNZ junto con los alumnos

² Dramaturgo alemán expresionista.

³ A pesar de su declaración reiterada de que fue influido por el teatro contemporáneo soviético más fuertemente que el alemán, su conocimiento del expresionismo alemán fue más sólido y puso en escena varias obras de éste, tales como *Gas* y *De la mañana a la medianoche* de Georg Kaiser; *Soliloquio* y *Rayos* de August Strinberg; *Los solitarios* de Gerhart Hauptman, etcétera.

⁴ *Nijon Kindaishi*, 7, 76. Pie de foto.

⁵ Véase cronología.



Cartel de la obra *Don Quijote liberado* de Anatolii Lunacharsky con la que Seki Sano se consolidó como director representativo del teatro proletario. Pequeño Teatro Sukiya, Tokio, Japón, 1926. Archivo Michiko Tanaka



Seki Sano y su esposa Takajashi Jumiko en Japón. La conoció en 1927 siendo su alumna. Archivo Judyita Judyio

de Urawa y publicó una revista del mismo nombre en la cual declaró que su propósito era apropiarse del método de Meyerhold, conocido por lanzar una novedad tras otra del Teatro Revolucionario de Moscú, superarlo como una fuerza social del proletariado. Mientras se preparaba para el estreno del grupo, decidió profundizar su búsqueda filosófica afiliándose a la Sociedad de Hombre Nuevo (*Shindyin-kai*) y adoptó el marxismo-leninismo como su ideología de acción. El MNZ se disolvió sin estrenar, pero esto no significó que abandonara el teatro. Al contrario, mantuvo firme su convicción acerca de la importante función del teatro para educar o concientizar a las masas populares, sin cuya participación, pensaba, no era posible lograr la revolución socialista. Estudió la literatura marxista sobre el arte y el teatro. En especial, examinó el análisis de Kerdzentsev sobre el teatro de masas que apareció en los primeros años de la revolución de octubre como actos conmemorativos y celebraciones. A mediados de ese año apareció el libro *Reseña histórica de problemas de la organización del partido de la clase proletaria en Europa* de Kadzuo Jukumoto, teórico marxista recién regresado de Alemania, en el que dio a conocer la nueva corriente marxista europea de Georg Lukac, Korsh y Antonio Gramsci, quienes insistían en la importancia del quehacer cultural, o sea, los trabajos a nivel de conciencia para la transformación revolucionaria de la sociedad y en consecuencia, el papel propio e importante de la intelectualidad revolucionaria.

Convencido de su misión como trabajador de la cultura, inició la campaña para convertir a la izquierda a los teatreros destacados como Jidykata Yoshi, Senda Koreya, un joven y brillante actor del Pequeño Teatro de Tsukidy y Murayama Tomoyoshi, vanguardista multifacético que introducía las novelas escénicas alemanas más recientes.

Militancia político-teatral

A principios de 1926 Seki Sano tuvo la primera oportunidad de acercarse a obreros a través de actividades para apoyar a los huelguistas de la Imprenta Kyoodoo. Participó en varias presentaciones del Teatro de Maleta fundado por Takamaru Sasaki para llevar pequeñas piezas a las reuniones obreras. En el verano, junto a Koreya Senda, tuvo la experiencia del teatro guiñol con la pieza *¿Quién es el más tonto?* de Karl Wittvogel, con el recurso de lo grotesco para el diseño de muñecos, una fábula política para los obreros. Tradujo varias obras como *El hombre de la planta alta* de Upton Sinclair y *Noche* de Lu Marten y contribuyó con reseñas críticas a las revistas culturales de la izquierda como *Frente Literario* (*Bunguei Sensen*).

En el otoño de 1926 se estrenó como director de teatro proletario en la Velada en apoyo al periódico *Proletario* (*Musansha Shinbun*), fundado por Manabu Sano, codirigiendo el repertorio del Teatro de Maleta: *Víctima*, *Rumbo a Kamchatka*, *El hombre*

de la plata alta y *Jurado del señor tonto*. Más tarde, junto con Sasaki Takamaru, Senda Koreya, Ono Miyakichi y otros, tomó la iniciativa de formar una Compañía de la Vanguardia (*Dzen' eidza*) cuyo propósito, según el manifiesto de fundación redactado por Sano, era “la creación de un teatro saludable capaz de conducir a la humanidad a un futuro luminoso”. Del 26 al 28 de diciembre del mismo año, con ella presentó *Don Quijote liberado* de Anatolii V. Lunacharsky⁶ en el Pequeño Teatro de Tsukidyí, estableciendo su fama como un director talentoso.

Don Quijote Liberado⁷

Al presentar la obra, la Compañía de la Vanguardia tuvo como propósito demostrar que lo revolucionario podía ser a la vez artístico. La pieza de 10 escenas fue escrita por el comisario popular de Ilustración de la URSS en el contexto de la Nueva política económica y del auge del movimiento Proletcult. Tuvo como objetivo presionar a la intelectualidad y a la clase media tradicionalista para que se definieran por la revolución. En la junta de dirección el debate se concentró sobre “en qué consiste el mensaje de la obra” y “cómo se debe presentarlo en la situación actual japonesa” y llegaron a la siguiente “interpretación correcta”:

El conflicto que sirve como motor de desenvolvimiento de esta obra se desarrolla entre la dictadura de un señor feudal cuyo tiempo ya está a punto de terminar, por un lado, y la resistencia del pueblo quien emerge como antítesis, por el otro. El autor señala claramente la incapacidad y el peligro del humanismo de Don Quijote, de su hermandad mundial sin antagonismo de clases, en la situación crítica dada.⁸

Se destacó “la voluntad manifiesta del pueblo despierto en la cruenta lucha de clases” y “su superioridad frente al desesperado esfuerzo de la clase señorial de aferrarse a su posición del poder”; además de la inutilidad y daño que provoca el acto heroico del caballero de la triste figura.

Al aplicar este análisis en la escena, Sano ubicó en dos figuras el eje de conflicto: el conde Murtio y el revolucionario Dorigo, cada uno con su compañía de personajes, unos debilitados y caricaturescos, otros energéticos y prometedores del futuro. El Don Quijote, “defensor de la vida y el amor”, y Sancho Panza, siempre cambiante a causa de su ignorancia, deambulan sin rumbo fijo entre estas dos fuerzas opuestas. A partir de este eje creó una imagen definida para cada personaje y en algunos casos intentó corregir al autor. Por ejemplo, el conde Murtio, que según el autor representa la bestialidad a la vez que la ingenuidad, fue privado de la segunda cualidad. En la dirección de Sano tuvo que personificar al poder reaccionario que manipula a todos tras bambalinas.⁹

La puesta en escena fue un gran éxito con un efectivo manejo de masas. Murayam Tomoyoshi obtuvo un reconocimiento público al interpretar al personaje del Conde Murtio, a pesar de que se salió del esquema diseñado. La autocrítica de Sano es severa:

Debo asumir mi responsabilidad por no haber señalado adecuadamente a Murayama la falta de comprensión del carácter reaccionario del personaje, por dejarme tentar por su propuesta genial y novedosa. En su actuación, Murtio aparece como un Don Juan moderno y no como la encarnación de la reacción. Y esto fue una de las fallas más graves de la dirección de la obra entera [...] El sentimiento pequeño burgués que está en mi interior dejó que el conde Murtio se transformara en un bufón porque me dejé llevar por el ingenio técnico del actor.¹⁰

⁶ Entonces comisario de Ilustración Popular de la URSS.

⁷ Véase cronología

⁸ Seki Sano. “(Kaijoo saretá Don Quijote)” enshutu kooki”. *Bunguui Sensen* 1927.4:1, 134-137

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Durante la breve temporada de sólo tres funciones, el Pequeño Teatro de Tsukidyí se llenó con un público entusiasta. La crítica la recibió bien en términos generales. Akita Udyaku, crítico y conocedor del movimiento teatral de la izquierda, señaló la gran expectativa que despertó el estreno de la compañía. El movimiento teatral que inició ésta debe “rescatar la vida del arte” superando la tarea de rescatar el arte del comercialismo” propuesta por el movimiento teatral previo. Reconoció el valor de desafiar un tema tan arraigado en la tradición europea y confesó que lo conmovió profundamente.¹¹

Al comenzar el año 1927, se fundó el Laboratorio de Estudios Teatrales para formar otro tipo de actores para el teatro proletario. El entusiasmo del público de *Don Quijote* se reflejó por el gran número de inscripciones, incluyendo a Jumiko Takajashi —quien se haría una buena actriz del teatro proletario con el nombre artístico de Ikuko Jinaro, y con quien Sano casaría al otoño siguiente—. ¹² Fue la primera experiencia pedagógica teatral de Sano. Esta escuela, según Takamaru Sasaki, produjo más organizadores o activistas de la izquierda que actores de carrera, por la circunstancia político-ideológica que la izquierda japonesa vivió durante un par de años.

Desde el otoño anterior, como miembro de la Asociación de Estudios de la Literatura Marxista (*Markusushugui Bunguee Kenkyuu-kai*), Seki Sano se había identificado con la tesis política del dirigente comunista Kadzuo Jukumoto sobre la importancia de concientizar y de construir la vanguardia revolucionaria por medio de una dialéctica de depuración y cristalización. Jukumoto era un estudioso recién regresado de Europa y había introducido a autores tales como Korsch o George Lukacs traduciéndolos y mediante estudios sobre las corrientes marxistas de Europa central. En el Pleno Extraordinario de la Liga de Artes Proletarias de Japón convocado en marzo, Sano apoyó la adopción de la tesis de Jukumoto y la trató de aplicar en el medio teatral de la izquierda, con la grave consecuencia de división poco justificada de la organización cultural de reciente creación. Todo ese año y una buena parte del siguiente dedicó tiempo y energía a combatir a los compañeros del teatro con mayor experiencia y menos sectarismo; con los que había compartido la difícil tarea de hacer teatro político bajo unas condiciones de persecución y censura oficial. La división creó competencia, estimuló la difusión del movimiento teatral de izquierda. Un ejemplo fue la fundación de la revista *Artes Proletarias*,¹³ en la que Seki Sano publicó declaraciones, reseñas de obras y notas explicatorias sobre sus puestas en escena. Con el Teatro Proletario —anteriormente conocido como el Teatro de Maleta— realizó una gira a varias ciudades de Jokkaido y Toojoku y experimentó la dureza y la arbitrariedad de la censura y de la represión, haciéndole ver la necesidad de encontrar una solidaridad de la izquierda.

Como hombre de conciencia crítica y de acción, Seki Sano afrontó a lo largo de su vida diferentes fuerzas opresoras. La primera de éstas fue el Estado moderno autocrático bajo el régimen de *tenno* moderno, una variante japonesa de la monarquía burguesa. Durante cinco años y medio de militancia político-teatral en Japón, Seki Sano dirigió más de 35 obras tanto en foros cerrados de teatros establecidos como en escenarios improvisados de locales sindicales, auditorios públicos y otros. La mayoría de estas obras sufrieron cortes y modificaciones importantes impuestos por la censura. Varias obras, por ejemplo *Príncipe Hagen* de Upton Sinclair, *Crucero Aurora* de B.A. Lavrenyov, *Juicio de la historia*, *Fuego a París*, de Yadzheny, fueron prohibidas, a menudo poco antes de su estreno.

Había frecuentes detenciones y cateos en las oficinas de los grupos teatrales de la izquierda, de los albergues comunitarios y de las casas de los camaradas. Seki Sano mismo fue detenido en más de una ocasión experimentando la brutalidad del poder, una humillación intolerable para alguien que conocía muy de cerca a los máximos ejecutores del poder estatal. Adquirió una técnica de autodefensa contra los agentes de la Policía Superior Especial (*Tokko*): usando su pierna mala como eje, propinaba un golpe eficaz con el otro pie al agente que lo perseguía.

Al conocer la severa crítica del Comintern hacia el jukumotoísmo como una desviación izquierdista, Seki Sano tomó la iniciativa de reunificar el movimiento teatral de izquierda; aunque logró este propó-

¹¹ *Engueki shinchoo*, número especial de Año Nuevo, 1927.

¹² Sasaki Takamaru registra 50 alumnos. *Juuseisu shingueki-shi*, p.122.

¹³ Se conoce que una importante fuente de su financiamiento fue la aportación de la familia Sano, según la memoria de Ota Keitaroo



Por toda la línea de Tomoyoshi Murayama. Se estrenó en el Pequeño Teatro de Tsukidyí en Tokio, Japón, 1929. Fueron prohibidas las representaciones en Osaka y Koobe. Archivo Senda Koreya

sito sólo después de la detención masiva de comunistas y simpatizantes en marzo de 1928. A partir de entonces alcanzó encabezar la organización cultural proletaria (NAPF) y su sección teatral PROT, y dirigiendo la revista *Bandera de Lucha* (*Senki*). Además de las actividades de organización y editoriales cada vez más intensas, con la fuerza unificada formó el Teatro de la Izquierda de Tokio con temporadas programadas en diferentes salas capitalinas y montó varias obras entre las cuales destacó *El minero de carbón* de la escritora alemana Lu Marten, cuyo tratado sobre las formas del arte proletario fue traducido y tuvo influencia en Japón. La influencia del PROT creció en el mundo teatral en general e incluso más allá que el Pequeño Teatro de Tsukidyí. Cuando la compañía del Pequeño Teatro de Tsukidyí se dividió en dos funciones a la muerte de Osanai Kaoru, cofundador, ambos terminaron afiliándose al PROT. Sano también apoyó al movimiento innovador entre los jóvenes actores del kabuki. Experimentaba con diferentes estilos y formas para lograr una mayor movilización del público. Las novedades escénicas europeas aparecieron en la escena japonesa como el concepto del teatro total de Piscator, el uso de la pantalla de cine, la técnica de *close-up* con manejo de luces, y la nueva dramaturgia soviética. Su influencia se entendía en ciudades y pueblos como Osaka, Kioto, Nagoya, Kobe, Yokojama, Matsumoto, Kanadzawa, Kawasaki y Kidzaki.

Vanguardia teatral por un nuevo teatro

Los siguientes dos años, 1929 y 1930, fueron el periodo más creativo que tuvo Sano en Japón.¹⁴ Dirigió las obras consideradas como las mejores en todo el movimiento teatral proletario previo a la guerra: *Muerte de Dantón* de Bruckner en adaptación de Aleksei Tolstoi, en codirección con Murayama Tomoyoshi, quien también actuó como el actor de Lyon; *Por toda la vida* de Murayama; *Madre* de Máximo Gorky. La puesta en escena de estas obras demostró la plena madurez de Seki Sano como director teatral con un estilo distintivo: un excelente manejo de escenas de masas con una caracterización precisa del colectivo social y la individualización de cada miembro del mismo; belleza plástica de la composición, y dinamismo con un uso efectivo de luces. Con éstas y otras obras, el Teatro de la Izquierda de Tokio llegó a obtener éxitos comerciales y tener acceso a los principales foros capitalinos. Sano escribió artículos en las páginas culturales de los periódicos universitarios e incluso en *Miyako Shinbun*, un periódico comercial capitalino de gran circulación.

¹⁴ Véase cronología

Por toda la línea¹⁵

Es una de las piezas representativas de la dramaturgia proletaria. El tema se basa en un acontecimiento real de la lucha de los ferrocarrileros de la línea Beijin-Hankou contra el caudillo militar Gojajiu que termina con una sangrienta intervención por parte del ejército ocurrida en 1923. El título original *Crónica de una mafia* (*Booryokudan ki*) fue censurado. Se presentó en el Pequeño Teatro de Tsukidyí a partir del 27 de junio bajo la dirección de Sano en la duodécima temporada del Teatro de la Izquierda de Tokio que duró siete días. Tuvo gran éxito e influyó en las obras de otros grupos.

El autor, que tuvo que abstenerse de dirigir su obra por vez primera aceptando la recomendación del colectivo del Teatro de la Izquierda de que Sano la dirigiera,¹⁶ observaba con cierta reserva ensayos “meyerholdianos”:

Me parece que fue en una casona al estilo occidental cerca de la planta de purificación de agua potable de Yodobashi. Sano hacía con el rigor acostumbrado repetir y repetir hasta el agotamiento, la escena de la barricada por los sindicales. Pensé que Sano, Fascinado por Meyerhold, aplicaba la biomecánica y no me pareció funcional para una escena de tensión extrema el amontonar y el desmoronar mecánico de las masas. [...].

El ensayo general se llevó cabo toda la noche y todo el día hasta antes del estreno. El autor incrédulo se deja convencer por su manejo del realismo escénico:

Al comenzar, miraba con ganas de encontrar defectos. Sin embargo, yo mismo me entusiasmé. En particular, aquella escena de la actuación colectiva de los representantes sindicales donde se combina la forma predominante mecanicista con el contenido realista, me conmovió fuertemente. Yo mismo había sido criticado por ser formalista Meyerholdiano y trataba de orientarme hacia lo más realista. La puesta en escena de Sano dio un buen ejemplo de la posibilidad de unificación de dos tendencias supuestamente opuestas por medio del “Entusiasmo respaldado por la ideología” que emana desde el interior del director y de los actores.

Y finalmente reconoció el logro de la puesta en escena y escribió:

Fue un acontecimiento inolvidable en mi vida teatral [...] Obtuvimos un éxito inesperado. Esto se debió en gran medida a la capacidad y el esfuerzo del director. Efectivamente, hasta entonces en el teatro moderno (*shingueki*) de Japón nunca se había visto una actuación masiva tan bien estrenada. La fuerza de la escena de construcción de la barricada al final del Congreso de Representantes Sindicales superó en mucho mi imaginación como autor y me sacudió con gran emoción. Esto fue posible sólo gracias al entrenamiento de Sano cuya perseverancia no tiene límite. Sus asistentes de dirección acabaron agotados después de varios días de trabajo sin dormir a causa del análisis del texto o del plan direccional. Aún hoy puedo recordar la voz fuerte del intrépido joven cojo que les gritaba: “¿están ustedes aquí para hacer el teatro o no? ¿Quieren hacer teatro?, ¿o no lo quieren? Díganmelo claramente. Si sí, tenemos que hacerlo bien”. Su hablar agresivo se dirige a cualquiera, pero todos saben que él lo hace por la pasión de lograr un mejor resultado, aguantan la ofensa y se dedican a ensayar.¹⁷

¹⁵ Véase cronología

¹⁶ Murayama, *Enguekiteki dyidyoden*, vol. 3, p. 224

¹⁷ Sasaki, *op. cit.*, p. 186; Murayama, Tomoyoshi "Jitotsu no sokuseki (Una huella)" de *Shingueki* No. 40 nen (40 años del teatro moderno) citado en Yoshio Oosasa, *Nijon guendai engueki-shi* (Historia del teatro contemporáneo de Japón). Era Shoowa preguerra. pp. 514-515.

La reseña del periódico *Miyako* coincide:

Está bien que el tema y el desarrollo sean reales y no esquemáticos. Ya no es el momento de estancarse en las generalidades o lo metodológico. Estamos hasta el copete de lo metodológico. Que aprendan el vocabulario antes de la gramática. *Por toda la línea* satisface una buena parte de esta exigencia.

La dirección fue del señor Seki Sano y se puede apreciar sus esfuerzos por caracterizar distintivamente dos colectivos que aparecen en la escena: el Sindicato General de Ferrocarrileros (*Sookoo-kai*) y la reacción. En particular, el porte y la manera de caminar diferente de cada uno de los mafiosos produce un gran efecto sin necesidad de palabras. En términos generales, se observan detalles cuidadosamente elaborados tanto en el texto como en la puesta en escena. El mayor defecto de la dirección está en el momento de la fundación del sindicato general de ferrocarrileros en la oficina de la filial en el Teishuu en la segunda escena del segundo acto que fue muy afectada por la censura. La modificación del libreto no se pudo compensar bien. El final tampoco estuvo bien logrado, por el exceso de movimientos y personajes en escena. Sin embargo, por la energía y el rigor de la obra, supera en mucho a las dos compañías de Tsukidyí.¹⁸ Es notoria la mejora actoral también. Una obra como ésta podría resistir bien la prueba del público en general.¹⁹

Una escritora caracterizó el estilo de puesta en escena como “neorrealista” y vio la causa del éxito por ser “arte de propaganda”:

El nuevo teatro salió del capullo de laboratorio al reconocer la sociedad. ¿Dónde más se puede encontrar un “teatro tan vivo” donde exista la resonancia mutua entre el público y la escena —exceptuando la presentación de *La balada de Yasuki* en Asakusa? No se trata de un “deleite sereno” que podría ser conmoción artística. ¡Es una fuerza indómita, la sangre, la fiebre, el interés social y la unidad ideológica! Flujo y reflujo a través del proscenio, el teatro entero participa en una obra. El público también hace su parte.²⁰

A principios de 1930, Sano y Sasaki fueron invitados a colaborar con los actores de kabuki comprometidos con la reforma del mundo tradicionalista²¹ para montar obras y lo hicieron cada uno a su manera. Mientras éste escribió *Tsukuba jiroku* (*Crónica secreta de Tsukuba*), una obra con mensaje social inspirada en un episodio histórico y la montó al estilo *kabuki*, Sano decidió poner en escena al estilo moderno realista *Espía* de Upton Sinclair adaptándola él mismo junto con Eidyiroo Jisaita. Fue un fracaso según su autoevaluación pero dejó sembrada en él la inquietud hacia la búsqueda por “un teatro con hondas raíces y de acceso popular”.²²

¹⁸ En marzo de 1929, después de la muerte de Kaoru Osanai, la compañía del Pequeño Teatro de Tsukidyí se dividió en dos grupos

¹⁹ Kurabayashi, *op. cit.*, pp. 279-280

²⁰ Enchi, Jumiko. “*Por toda la línea* del Teatro de la Izquierda” citado en Murayama, *op. cit.*, vol. 3, p. 229.

²¹ El movimiento reformista de *kabuki* recibió fuerte impulso por la gira de la compañía de *kabuki* encabezada por Sandandyi a la URSS y otros países de Europa la cual se concretó por el gran entusiasmo de Meyerhold. Akita registra en su diario la visita del director teatral Gauzner emisario de Meyerhold quien vino a Tokio a negociar la gira inmediatamente después de la normalización diplomática y también la insistencia de Meyerhold sobre lo mismo cuando lo entrevistó en Moscú. *Nikki*, 1927

²² Carta de Seki Sano al capitán Carlos Núñez Jiménez, La Habana, 1961.5.4. Sobre esta búsqueda, Michiko Tanaka, ponencia para el VII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos, 1992.11, Seki Sano y el teatro tradicional japonés.

Espía es una historia que se desarrolla en un sindicato obrero estadounidense donde penetra un agente patronal.²⁴ El modo de trabajo de Sano era muy novedoso para los actores de *kabuki*. Para empezar, fue el director quien decidió el reparto. En el *kabuki*, el director escénico tenía un papel menor y era el jefe de la compañía y eran los principales actores quienes designaban los papeles. A los actores les costó mucho trabajo liberarse del manierismo del *kabuki* o del patrón particular del comportamiento y la postura que los actores de *kabuki* adquieren a través de largos años de entrenamiento, y asimilar la técnica de creación de papel que Sano utilizaba. Gan´emon, quien interpretaba el papel de McGivney, escribió:

Sano, cuyo apodo *kogaeshi* (de nuevo) era muy famoso, daba una o dos vueltas por la sala de ensayo arrastrando su pierna mala cuando no le gustaba algo en la actuación y daba una palmada, gritaba “de nuevo” y hacía repetir la misma parte cuantas veces fuese necesario. Sin embargo, no me salía. Después de estar mortificado solo un buen rato, le pedí que me diera clases aparte. “En el momento que quieras” fue su respuesta. Trabajábamos cada noche hasta muy tarde. Finalmente, Sano me invitó a su casa. Ya eran más de las 2:00 de la mañana. Era una mansión magnífica con el portón bajo candado. “Si toco el timbre, mis padres se agitan”, dijo Sano y saltamos la barda. [...] Pasamos varias noches ensayando. Fue mi primera experiencia de trabajo bajo la dirección de alguien. Me señalaba las faltas sin rodeo y le podía preguntar cualquier duda mía. Sano me señalaba que mi actuación “se hacía *kabuki*”. Me repetía que “como si portaras las dos espaldas”. Hasta el final, sufrí con ese papel.²⁵

Cuando ya se había hecho el ensayo general, la policía les devolvió el texto censurado. En *Espía* de 4 actos con 45 cuadros, 10 cuadros fueron completamente eliminados y muchas palabras tachadas. Esto restó el efecto de las películas insertadas para hacer más explícita e interesante la representación. La escenografía constructorista de Shima Koosei también sufrió merma por estos cortes. A pesar de todo, las funciones de tres días fueron un éxito. Al bajarse el telón, el público aplaudía calurosa y largamente. Gan´emon apuntó: “Experimenté el mismo calor y apasionamiento con que se envolvía todo el teatro en el mundo del drama: *La madre* de la Compañía Nueva Tsukidyí, sólo que esta vez sobre la escena.”²⁶

La reacción de los críticos fue variada. Todos apreciaron el esfuerzo renovador del colectivo. También hubo reconocimiento hacia la inserción de imágenes cinematográficas. Pero sus resultados fueron del todo maravillosos. Veremos una crítica positiva y una negativa. Tadyima Dyun escribió, quizá basándose en la observación del ensayo general, en la revista *Engueki Gajoo* (*Gráfica Teatral*) lo siguiente:

Espía, de Upton Sinclair, con excelente adaptación de Jisaita y Sano, toda la obra se realizó en constante flujo, como una sinfonía en la que cada escena constituía una parte bajo el perfecto control de la batuta del director Seki Sano y al mismo tiempo, se logró el efecto de agitación. La escenografía de Shima Koosei fue buena y los efectos de Ichikawa, la iluminación de Ogawa y Shimadzaki no tuvieron fallas. No hay que olvidar el esfuerzo de Jorino para preparar las proyecciones en las pantallas. Estos elementos se entremezclan y desarrollan en 45 escenas casi sacando chispas, esto difícilmente se encuentra en las escenas del teatro comercial. Peter de Yaodzo, McCormick

²³ Para la ficha técnica véase la cronología.

²⁴ Sinopsis de la obra “*Supai*” en *Guekichyogai*, feb. 1929, pp.93-139.

²⁵ Nakamura: 1980, pp.43-44.

²⁶ *Op. cit.*, p. 45.

de Kodayuu, McGivney de Gan´emon, Gaffer de Enshoo, Nikitin de Guendyuuroo, todos han hecho buenos papeles como fruto de los repetidos ensayos.

Si tratamos de encontrar alguna falla, la encontramos en el “excesivo virtuosismo” de la actuación. Al destacarse la maestría en la actuación, la fuerza que debe nacer de la tensión interna, se destila y se debilita en comparación con otros teatros proletarios.²⁷

En cambio, Yasumi Toshio en su reseña calificó la obra como fracaso:

Quizá por el recorte que sufrió por la censura, no se entiende bien la historia. Encima de esto, la dirección nuevamente utilizó el recurso ya bien conocido y viejo: enfocar una u otra parte de la escena con los proyectores y acelerar el tiempo de la obra. Esto produce un buen efecto cuando se trata de seguir el tiempo que transcurre para un protagonista como *De la mañana a la medianoche*, o cuando cada escena que cambia está estructurada con sólido mecanismo. En *Espía*, en cambio, los espectadores tuvieron que permanecer sentados por casi dos horas en la obscuridad y ver las escenas grises que aparecen aquí y allá. Los nervios visuales no pueden aguantar tanto. La cantidad de energía del director Seki Sano y la de los espectadores no coincidió. Aquí radica la causa de la tragedia. La obra tiene valor porque es una prueba de lo que Sano logró a pesar a los actores de *kabuki* del viejo patrón del teatro moderno.²⁸

Sano mismo, como ya anotamos, tuvo una evaluación negativa sobre el resultado obtenido en la puesta. Podemos leer su reflexión teórica a partir de este fracaso en un artículo intitolado “*Eidzenshutein no buchoodzura*” (Las muecas de Eisenstein) que a mi juicio contiene ideas aún vigentes para las situaciones de interculturalidad actual. No vamos a relatar aquí el contenido completo de este importante artículo. Sólo señalo que Sano encontró maravilloso el método de la puesta en escena de Vajtangov que combinó recursos del realismo con distanciamiento lúdico y una exitosa relectura de *Princesa Turandot*, una pieza de Gotti considerada anacrónica en Rusia después de la revolución.

Publicaba reseñas críticas y el balance anual de actividades teatrales en diferentes periódicos y revistas. Ishidoo Kiyotomo, marxólogo, quien ingresó a la Sociedad del Hombre Nuevo junto con Seki Sano, afirma que éste conocía bien la literatura marxista europea. Nakano Shinguejaru, dirigente del movimiento de la literatura proletaria, se dirigía a Sano para informarse sobre los autores franceses.²⁹ Nakano caracterizaba a Sano como: “físicamente cojo y espiritualmente ligero y valiente” como el “cerebro sagrado” en la dirección teatral proletaria.³⁰ Entre los escritores de Sano de esta época llama la atención una serie de reseñas críticas tituladas “Problemas del realismo proletario en el teatro”. Estaban fundamentadas en su observación sistemática de la puesta en escena de *Taiyoo no nai machi* (*El callejón sin sol*), obra adaptada de la novela de Kobayashi Takidyi basada en su experiencia como comisario ideológico en la huelga de la imprenta Kyoodoo. En esta huelga Seki Sano había participado como colaborador y miembro del Teatro de Maleta.

Publicó artículos sobre el cine e impulsó la organización de cine proletario, Prokino. Su interés hacia el cine era grande porque hacía accesible la cultura para las masas del pueblo, como insistía Vladimir I. Lenin. Bajo las condiciones de represión policiaca, sintió la necesidad de acercarse más al pueblo, produciendo un arte accesible para el pueblo. El PROT organizaba brigadas de teatro del género menor combinando la técnica de “coro hablado” u obras de un acto con diferentes recursos de las artes escénicas tradicionales, por ejemplo, *koodan* (narraciones con acompañamiento musical), *mandzai* (diálogo en-

²⁷ Citado en Sasaki Takamaru, *Juusetsu shingueki-shi*, Tokio, *Guendaisha*, 1959, 195-6.

²⁸ *Guekidyoogai*, 1939, mayo, 45-47.

²⁹ Entrevista, Tokio, 1993.4.

³⁰ *Temboo*, 1967.2., 130-3.

tre dos cómicos) y *kyooguen* (pequeña pieza cómica) como lo hacían los activistas del Movimiento por la Libertad y Derechos del Pueblo medio siglo atrás. Estos esfuerzos ingeniosos, sin embargo, perdieron efectividad por la supremacía de la dirección política del Partido Comunista en la clandestinidad que además estaba infiltrado por agentes de Tokkoo. Pareció que por un breve periodo el movimiento cultural proletario llenaba los huecos dejados por el movimiento comunista por los dos arrestos masivos de 1928 y 1929, en los que cayó preso también Manabu Sano como dirigente nacional del PRC y uno de los directores principales del teatro de la izquierda, Sano vivió momentos de gran actividad y creatividad.

Este momento creativo, sin embargo, fue interrumpido al poco tiempo, puesto que en abril de 1930 Seki Sano fue arrestado bajo la acusación de apoyar económicamente al Partido Comunista Japonés.³¹ Después de un mes fue puesto en libertad gracias a las gestiones que su madre Shidzuko hizo ante las autoridades comprometiéndose a enviarlo al extranjero a estudiar teatro y cine. Durante el resto de 1930 y la primera mitad del siguiente año, mientras duraba la vigencia de su pasaporte sin salir del país Seki Sano permaneció en Japón preparando a sus sucesores en el movimiento teatral, por ejemplo Ryookichi Suguimoto, y asegurando los contactos con las organizaciones culturales revolucionarias internacionales en el seno de las cuales desarrollaría sus actividades en la siguiente etapa de su vida.

En los meses de marzo y abril, en la XIX temporada del Teatro de la Izquierda, Sano dirigió *Sin novedad en el frente* de Remarque en donde se esforzó por lograr el realismo proletario según su explicación en un artículo titulado *Kitarubeki enshutsu keitai wa...* (¿Qué forma tomará la dirección teatral en el futuro?).³² En este artículo indicó el camino de Sandro Ajmeteli, director georgiano quien logró una síntesis del teatro moderno ruso-soviético con las formas tradicionales georgianas, como el rumbo que había que seguir. El 7 de mayo partió de Japón dejando la puesta en escena de la obra *Shoori no kiroku* (*Memoria de un triunfo*) que codirigió con Ryookichi Suguimoto y Kendyi Saigo.

Militancia político-teatral internacional

El tercer periodo de su vida, de 1931 a 1945, abarca su militancia político-teatral que lo lleva a su “exilio” en México. Se divide en cuatro subperiodos: de 1931 a 1933, 1934 a 1937, 1938 a 1942, 1943 a 1945. A partir de mayo de 1931 viaja por Estados Unidos, Inglaterra, Francia; permanece por más de ocho meses en Alemania; se establece por casi cinco años en la URSS hasta su virtual expulsión a Francia; de nuevo viaja por varios países de Europa, Estados Unidos y llega a México en mayo de 1939.

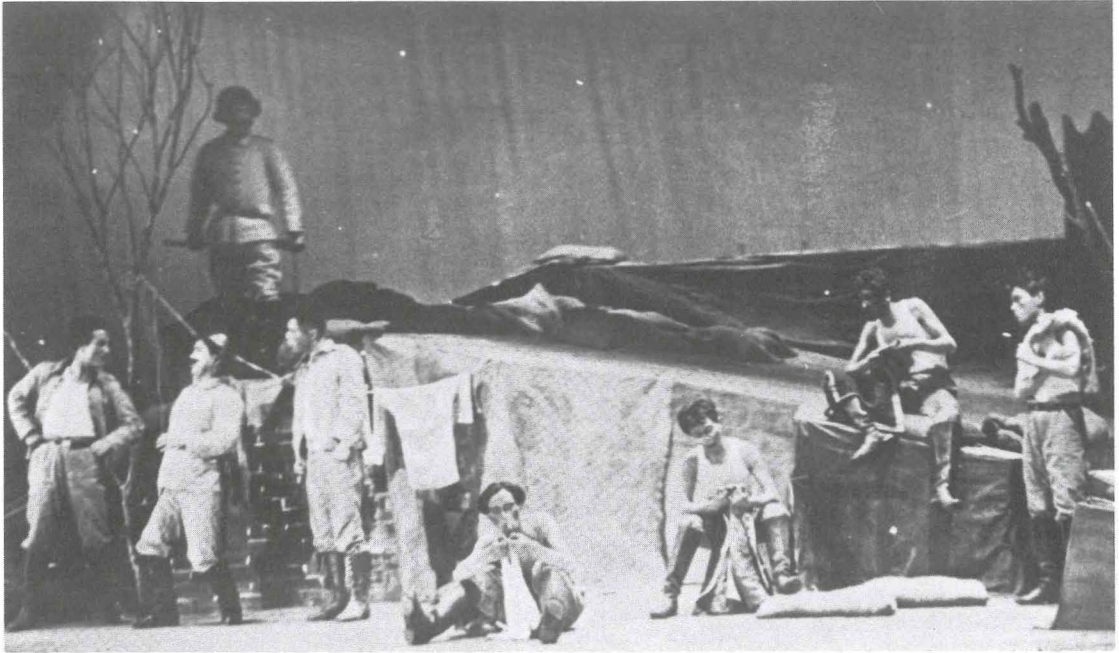
Durante este periodo prevalecen sus actividades como organizador político-teatral o investigador teatral y son pocas las obras en las que participa de alguna manera. Será a su llegada a México cuando retome las actividades escénicas como director y pedagogo.

Desde antes de su salida, Sano sabía que su misión era sustituir en Berlín a Koreya Senda, quien planeaba regresar a Japón. Sin embargo, el primer punto de interés para Sano fue Los Ángeles. Se queda un poco menos de dos meses visitando los estudios de Hollywood donde se familiarizó con la técnica del cine sonoro, asesorando en actuación a Jayakawa Sessue, el único actor japonés destacado que sobrevivió la transición del cine mudo al sonoro, en la película *Hija de Fu Manchu*. Estableció un estrecho nexo con artistas e intelectuales que se congregaban en el John Reed Club, quienes le ayudaron a organizar sus actividades en diferentes ciudades. De camino visitó Chicago donde ofreció una conferencia y llegó a Nueva York antes del 1 de agosto para participar en la marcha del Día contra la Guerra. En esta ciudad, la revista *Theatre Monthly* le publica un artículo con abundantes fotografías sobre el Teatro de Izquierda de Tokio. Allí también conocería el emergente Group Theatre de Lee Strasberg, Harold Clurman y Cheryl Crawford en su primer “campamento” en su granja.

Tanto en California como Nueva York tuvo contacto con los trabajadores japoneses residentes, suscriptores de izquierda tales como *Senki*, y asistió a reuniones de su Asociación de Artes Proletarias.

³¹ El PCC estaba infiltrado por agentes de Tokkoo. Uno de ellos le solicitó apoyo económico mostrando una pistola como prueba de su determinación de acudir a cualquier medio para el financiamiento del partido.

³² *Teidai shinbun* (periódico de la Universidad Imperial), Tokio, 1931.4.13. núm. 380, p. 9.



Sin novedad en el frente de Erich Maria Remarque. Tokio, Japón, 1931. Archivo Senda Koreya

Al atravesar en tren Estados Unidos, vio las severas consecuencias de la gran depresión: desempleo, despojo de las familias deudoras de bajo ingreso, y hambre. El agotamiento de los recursos tradicionales de auxilio, tales como fraternidades religiosas o étnicas hicieron cada vez más fuertes las demandas de los trabajadores por un sindicalismo unificado y por un gobierno federal fuerte que aplicara medidas de bienestar social. Crecía la influencia del Partido Comunista entre la juventud y los trabajadores intelectuales: maestros, profesionales y artistas. John Reed Club extendía sus actividades apoyándose en estos últimos y sostenía la revista cultural *New Masses*. Es curioso notar la formación de “Suitcase Theatre” entre los colaboradores de esta revista, después del paso de Sano por Nueva York.

Tal vez cuando Sano se encontraba en Londres, conoció la noticia de la invasión de Japón a Manchuria. Sano tomó la iniciativa de inmediato para presentar una pieza de agit-prop (agitación y propaganda) de solidaridad con el pueblo chino y denuncia del imperialismo japonés en el marco del Congreso de Socorro Obrero Internacional, previsto para octubre en Berlín, conectándose por telegrama con Senda y otros miembros del Grupo Berlín de PROT. Ya en esta ciudad, preparó la obra *¡Socorro a los hermanos chinos!* en la cual participaron estudiantes chinos; Sano mismo apareció en escena como el representante del PROT que entregaba la bandera al representante de la Liga de Teatro Obrero de Alemania. Permaneció en Alemania alrededor de ocho meses llevando ésta y otras piezas a los foros establecidos en las cantinas obreras en colaboración con el grupo profesional de la izquierda “1931” dirigido por Gustav Wangenheim o Guardia Juvenil de la Juventud Comunista de Alemania, dirigida por Artur Piek. Conoció el teatro alemán de la República de Weimar a través de escenas de Volksbuhne y Piscatorbuhne, así como las nuevas propuestas de Bertold Brecht quien experimentaba con la creación colectiva con obreros de la planta industrial. Participó de lleno en las actividades político-educativas del Partido Comunista Alemán e incluso solicitó su admisión como miembro.

Llegó a Moscú por vez primera en otoño de 1931 en calidad de turista para establecer contactos con el Buró de la Unión Internacional de Teatros Obreros Revolucionarios y obtener la invitación oficial. También conoció el teatro ruso-soviético, en especial las puestas clásicas de Stanislavski, Vajtangov y Meyerhold. Gracias al sistema de repertorio, las puestas en escena del decenio anterior se presentaban en los escenarios moscovitas.



Takajashi Jumiko, esposa de Seki Sano en la obra *Shimura Natsue*, Tokio, Japón, 1932. El día del estreno fue arrestada junto con otros artistas. En 1933 Seki Sano la estrena en Moscú. Archivo Michiko Tanaka



Galina Victorovna, segunda esposa de Seki Sano, en Moscú. Se casaron en 1933. Archivo Casa de Actores de Rusia

A partir de octubre de 1932 y hasta el verano de 1933, como miembro del Buró del Secretariado de la Unión Internacional de Teatro Revolucionario, desarrolló una intensa labor de organización para la Olimpiada de Teatros Obreros de Autogestión y la Conferencia Internacional para la Creación Teatral. Tuvo una gran producción de artículos y notas de denuncia política contra el imperialismo japonés y la represión policiaca.

En esta época dirigió una obra japonesa *Shimura Natsue* con el TRAM (Teatro de la Juventud Obrera) de Moscú. Se esperaba presentar esta obra en la Olimpiada, pero no pudo llegar a Moscú a causa del arresto de los actores principales, entre ellos Jirata Ikuko, esposa de Seki Sano. Así, Sano trató de suplir al teatro proletario japonés ausente en la Olimpiada por prohibición oficial.

Las condiciones de vida de Seki Sano en la URSS cambiaron por la retracción forzosa de Manabu Sano y Nabeyama, dirigentes comunistas quienes hasta entonces dirigían la lucha jurídica desde la prisión. Esto sirvió como detonador para la retractación masiva de otros presos comunistas. Seki Sano fue puesto bajo observación por la inteligencia soviética y se le cerró la posibilidad de ser miembro del PCUS a pesar de que su solicitud de admisión fue apoyada por el Partido Comunista Alemán, a partir de sus actividades en Berlín. Más tarde, Manabu Sano le enviará a Seki Sano una carta a través de sus padres, tratando de convencerlo de que regrese a Japón, haciendo aún más difícil y vulnerable su posición en la URSS. No obstante, Sano permaneció en el Secretariado de la UTRR, combinando trabajos de análisis de la prensa y correspondencia con los grupos comunistas o simpatizantes japoneses en las ciudades americanas, con actividades de investigación teatral en el Laboratorio de Investigación Teatral anexo al Teatro Estatal de Meyerhold, desarrollando un método de registro y análisis del proceso creador de director teatral. Participó en el montaje de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo, como asistente de dirección en 1933-1934 y registró el proceso creador de Meyerhold, tanto en el montaje como en el trabajo con actores para *33 desmayos* (tres piezas cómicas de Antón Chejov: *Oso*, *Petición de mano* y *Aniversario*). Al mismo tiempo, realizó investigaciones sobre las puestas en escena ya clásicas de la década de 1920 de Stanislavski (*Tío Vanya*, *El jardín de los cerezos*), Vajtangov (*Princesa Turandot*, *Dyabuk*), Meyerhold (*El estupendo cornudo*, *Bosque*, *Inspector* y muchas otras). Conoció obras y trabajos de directores y actores destacados como, por ejemplo, Sandro Ajmeteli. Asesoró a Aleksandr Dovzhenko en la película *Aerógrad* en 1935. También colaboró en calidad de asesor docente en el Instituto Estatal de Artes Teatrales y en el de Cinematografía recién fundado por Serguei Eisenstein.

A partir del VII Congreso del Comitern en el verano de 1935, en que adoptó la línea del Frente Popular Antifascista, Sano comenzó a dedicarse más a las actividades como organizador del

Comintern bajo la supervisión de Nosaka Sandzoo, con mira en los japoneses residentes en Estados Unidos y la colaboración con el frente antijaponés de la comunidad china.

En la URSS comenzaba a desatarse la represión stalinista. Después del asesinato de Kirov en Leningrado, suceden arrestos masivos y juicios contra los altos dirigentes del PCUS, el Ejército rojo y el gobierno. En 1935, Sandro Ajmeteli fue arrestado en Leningrado para ser fusilado dos años después. Sano fue testigo del acoso al que se sometió a Meyerhold a partir de ese momento. Sano mismo sufrió la censura stalinista que prohibió la distribución de un libro que recogía el discurso de Jidykata y el reportaje de Sano sobre el Primer Congreso de Escritores de la URSS de verano de 1934 por contener fotos y menciones de los “trotskistas” y “bukharinistas”. Más tarde fue sometido a interrogatorio por parte del representante japonés del Comintern, Kendzoo Yamamoto, y sus papeles de identificación —el mandato del PROT y la carta de recomendación para la admisión al PKA— fueron retirados antes de su salida hacia París. En las confesiones arrancadas a los japoneses, víctimas de la represión, se mencionó su nombre como agente del *mikado* o trotskista. A pesar de todo, no perdió la fe en el sistema soviético y la necesidad de luchar ante todo contra el fascismo. Expulsado virtualmente de la URSS, pasó cerca de un año en París; desde allí visitó Checoslovaquia, Bélgica y los Países Bajos, amenazados por la Alemania de Hitler. Mientras esperaba la oportunidad de obtener una visa a Estados Unidos, se mantuvo activo organizando el movimiento teatral antifascista y colaboró en la filmación de *Crisis* en Checoslovaquia.

A fines de agosto Sano partió hacia Estados Unidos, pero antes de entrar a ese país tuvo que pasar un mes en la isla Ellis debido al requerimiento de extradición por parte del gobierno de Japón.

Mientras permaneció en Europa tuvo pocas actividades creativas teatrales. En Checoslovaquia participó en la producción de la película *Crisis* dirigida por Herbert Cline, un documental sobre el campo de refugiados alemanes y la amenaza de una invasión hitleriana. En ese país observó la sólida tradición teatral profesional y la del teatro de afición de los obreros. Conoció a los artistas de cine y de teatro, como el director teatral Burian y al cómico Walesch. Más tarde en Nueva York, escribió un artículo-reseña sobre el teatro y el cine checoslovaco en el *TAC Magazin*.

En Nueva York permaneció seis meses, continuando sus actividades para construir el Frente Popular entre los artistas de cine y teatro de la izquierda y las comunidades de residentes japoneses y chinos. Era la época de Federal Work Program que incluía un ambicioso programa de teatro popular que estimulaba la formación de numerosos grupos teatrales que llevaban obras a los barrios en ciudades y pueblos. En marzo de 1939 dirigió *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con artistas de los grupos de teatro obrero y jóvenes del Group Theatre.

El 26 de abril de 1939 llegó a Veracruz, México, puso en práctica el proyecto del Teatro de las Artes del Sindicato Mexicano de Electricistas, estableció una escuela de teatro integral y dirigió varias obras: *La coronela*, danza dramatizada por el grupo de danza moderna de Waldeen; *La rebelión de los colgados* de B. Traven en adaptación de Seki Sano; *Esperando al zurdo* de Clifford Odets. En 1942 se le corta el apoyo del Comintern y Seki Sano queda sin ingreso hasta que decide dar clases a los actores de Clase Films.

El cuarto subperiodo, a partir de 1943 y hasta el fin de la segunda guerra mundial, con la derrota de Japón, Sano llevó una vida de exiliado políticamente cauteloso en la actividad teatral. Concentró su energía en la docencia y la creación teatral en un teatro comprometido con el pueblo. Tuvo experiencias con el trabajo móvil, con presentación en las plazas de la capital y villas cercanas. Entre los alumnos de esta época hay quienes diseminaron su método y particularmente el espíritu del artista comprometido —la mística teatral— en diferentes ciudades dentro y fuera del país.

Creaciones y formación de artistas escénicos

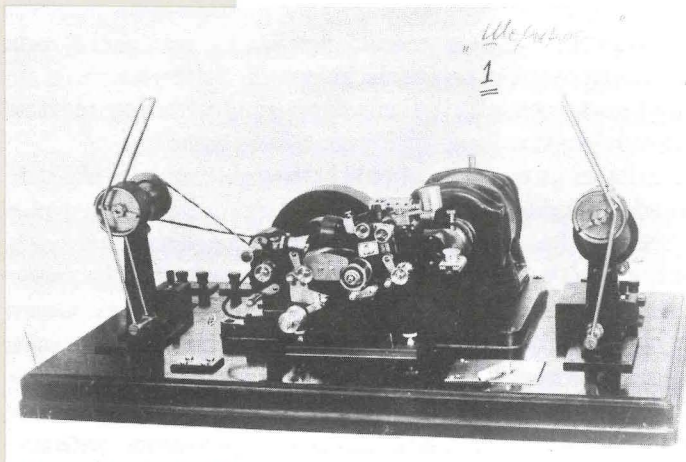
El cuarto periodo, de 1946 a 1966, abarca los años más importantes tanto en dirección como en docencia teatral. Una vez terminada la guerra optó por México como su espacio creativo. Sus actividades teatrales de años lo habían arraigado en México más allá de la comunidad de artistas e intelectuales refugiados con la cual Seki Sano mantenía estrechos contactos. Ya se había formado un grupo de artistas de teatro con quienes podía montar importantes obras. Sano no confiaba en los cambios ocurridos en el Japón bajo la ocupación estadounidense. A partir de la muerte del presidente Roosevelt, el anticomunismo se había reforzado en Estados Unidos y no pensaba contar con alguna garantía de la seguridad o libertad creativa a su retorno al país. En más de una ocasión se topó con dificultades e intentó extender los espacios alternativos para su teatro en el interior del país y más allá de las fronteras por él mismo, a través de sus discípulos. Tuvo varios conflictos y disgustos con la burocracia, la prensa, los patrocinadores, los sindicatos y las “grillas” teatrales agravados por su intransigencia y su perfeccionismo, los que minaron su salud poco a poco.

Dentro de este periodo se pueden distinguir cuatro subperiodos: el primero, de 1946 a 1950, en el que se establece como un director teatral reconocido y funda el Teatro de la Reforma como una academia privada de gran prestigio y de validez oficial. El segundo, de 1951 a junio de 1955, en el que profundiza su comprensión de la historia y de la realidad mexicana, luego del ostracismo que sufrió por parte de la comunidad teatral mexicana, a raíz de su franca crítica hacia la actuación de María Tereza Montoya, exagerada por la prensa al grado de escándalo. Trata de ampliar su espacio creativo en otras ciudades del país: Jalapa, Monterrey y Chihuahua, así como en otros países del continente (Venezuela, Colombia). De julio de 1956 a 1960, desde su regreso a México, después de ser expulsado de Colombia por comunista, asumió una postura más definida frente a la persecución ideológica que había experimentado. Monta tres obras de Arthur Miller. Fue importante su encuentro y desencuentro con dos proyectos principales del Nuevo Teatro —Colombia y Cuba. El último subperiodo abarca un nuevo intento de abrir un espacio creativo con el proyecto del Teatro Coyoacán, el viaje a Guatemala y la búsqueda en tv y cine. Esta etapa queda inconclusa por su muerte. Quedaron suspendidos dos o tres proyectos, incluyendo la dirección de una película y la gira de la compañía Jooshoo del teatro *noh*. Esta última era una manifestación del renovado interés de Seki Sano por la búsqueda de un teatro “con profundas raíces y acceso popular” en el origen del teatro contemporáneo.

Se puede señalar que las fechas clave en su vida también constituyen momentos de grandes virajes en la historia de Japón, de México, de la URSS y del mundo, lugares en donde Seki Sano vivió en esos momentos. Esto no fue casual. La vida de Sano estaba en sintonía con una época de guerra y revoluciones socialistas. Se le puede considerar como una de las personas clave para las generaciones de artistas e intelectuales revolucionarios del siglo xx. Constituye un caso privilegiado para seguir el movimiento cultural de la izquierda de los dos primeros tercios de este siglo, sus alcances, limitaciones y desilusiones.

Seki Sano a través de las crónicas de Rafael Solana

Jovita Millán Carranza



Aparato eléctrico diseñado por Seki Sano para el registro de movimiento y sonido de las puestas en escena en Moscú, cuando era asistente de dirección de Meyerhold en 1933. Archivo Michiko Tanaka

En 1953 Rafael Solana inició una nueva etapa de su carrera periodística colaborando para la revista *Siempre!* Continuaba así con la gran tradición periodística que había iniciado en 1929.

A partir de entonces y durante los siguientes 39 años haría llegar a sus lectores una serie de reflexiones sobre el acontecer teatral de nuestro país, rescataría y daría constancia del desarrollo de nuestro teatro en todas sus facetas, incluyendo interrogantes acerca de su pasado y perspectivas de su futuro a fin de

hacernos comprender las relaciones entre el teatro como manifestación artística y la sociedad que lo genera.

Como parte importante de este movimiento teatral registraría a Seki Sano en su devenir teatral, como un artista con ideas innovadoras que revolucionaron la puesta en escena de su época y que llevó al escenario obras de autores mexicanos esforzándose por comprender la psicología del mexicano.

Llegado a México en 1939, Seki Sano fue un artista polifacético y controvertido. Amado por unos, repudiado por otros, su personalidad sigue siendo un enigma. Sin embargo hay un punto en el que todos parecen coincidir: su concepción visionaria del teatro, sus audaces propuestas e importante repertorio, que han dejado honda huella.

Entre 1953 y 1966, el cronista dedicaría en varias ocasiones un espacio en su columna de *Siempre!* para dar cuenta de las actividades de Seki Sano. Son estas crónicas las que ahora nos permiten un acercamiento a este director teatral, investigador y formador de actores desde la perspectiva de un crítico, de un creador y de un amante del teatro mexicano como lo fue Solana.

El 22 de agosto de 1953 encontramos la primera referencia. Se trata de la puesta en escena de *Los sordomudos* como segundo estreno de la temporada de la Asociación de Directores Teatrales que, patrocinada por el INBA, se presentó en la sala Chopin.

A pesar de aplaudir el esfuerzo de Seki Sano por rescatar el contenido de una obra que no aportaba mayores elementos para su puesta en escena,¹ Solana no se entusiasmó mucho con esta puesta; estaba convencido de que Seki nunca comprendería el ser mexicano no obstante reconocer su talento extraordinario como director.

De la dirección propiamente escribe:

¹ Del texto, original de Luisa Josefina Hernández escribe: *Los sordomudos* está en sepia, sin contrastes, sin riqueza de colorido; pero como hay en la obra delicadeza y profundidad de matices, la comediógrafa consigue superar las limitaciones y las dificultades que ella misma se impuso y triunfa en la más legítima de las formas...

Seki Sano, en tantas ocasiones infortunado innovador, innecesario modernista, mal entendedor de psicologías mexicanas, esta vez no intenta extravagancia alguna, sino se limita a echar a vivir los personajes, a darles aliento y, lo que era difícil, con ese libro, a dejar que se diferencien claramente unos de otros.

El que se tratara de una obra de autora mexicana, ya era en sí un éxito para Solana, pues para él cada obra de autor mexicano que se llevara a la escena contribuía al fortalecimiento de nuestro teatro; de ahí que cerrara la crónica calificando a *Los sordomudos* como “un estimabilísimo triunfo del teatro mexicano” y la declarara como “obligatoria para todo el que se llame aficionado al buen teatro”.

El 26 de diciembre del mismo año, al hacer un examen sobre la actividad teatral del año y de calificarlo como muy bueno, Solana procede a reseñar las cosas más importantes que ocurrieron en el teatro ese año. De las obras dirigidas por Seki Sano hace referencia a *Tres joyas* —que se representó en la Sala Chopin— y destaca el triunfo de Wolf Ruvinskis y Arturo Soto Rangel. De la reposición de *Un tranvía llamado deseo* escribe “que no interesó en este regreso María Douglas, que en esta sala apenas estuvo discreta...” y propone entre las candidatas a la mejor obra del año a *Los sordomudos*, sin más referencia.

A pesar de sus buenos augurios, el premio a la mejor obra del año fue otorgado a *Las cosas simples* de Héctor Mendoza y el del mejor director a Julián Duprez por *El caso de la mujer asesinadita*.

En su crónica del 27 de octubre de 1954 a raíz del éxito de la comedia *Trece a la mesa* hace una reflexión sobre quién o qué es el responsable del éxito de una puesta en escena: si la obra, el autor, la dirección o la actuación. Luego de concluir que en teatro lo más importante es el conjunto, comenta que en otros tiempos se pensó que eran los actores y luego se pensó que el todo son los directores y menciona a Seki Sano entre los partidarios de esta idea.

Al respecto, cabe hacer la aclaración de que, desde el punto de vista de Seki y de Solana, ambos compartían la idea de que sin ser el elemento más importante de la puesta en escena, la calidad literaria determinaría —de alguna manera— el éxito de la obra. Solana asumía esta responsabilidad en su faceta de dramaturgo y Seki Sano al elegir las obras que dirigiría.

En abril de 1955 Seki Sano formó el denominado Grupo de los Trece, entre cuyos miembros se encontraban Humberto Almazán, Abraham Stavans y Soledad Ruiz, con el objeto de revitalizar al teatro mexicano y “rescatar al arte escénico como un arte conjunto, sin estrellas.² En aras de tal propósito seleccionaron un repertorio con obras representativas de la dramaturgia universal. La primera y única obra que presentaría el grupo fue *Cinco preciosidades francesas*. Solana recordaría esto en su crónica del 10 de agosto de 1955, al comentar la inauguración de la temporada de altas comedias organizada por Aquiles Elorduy con la puesta en escena de *Concha la limpia*. Al referirse a la antigüedad de la obra, Solana se pregunta:

¿Se propone don Aquiles, como hace Seki Sano con su Grupo de los Trece, que repone farsas medievales francesas, hacer cultura y enseñar al público lo que no sabe, o lo que de puro sabido tiene ya olvidado?..

Solana se plantea esta interrogante al reflexionar sobre la función del teatro con fines estéticos o poéticos que consideraba restringida a la minoría intelectual y afirma que el teatro de comedia puede ser tan artístico como el primero.

La noche del 20 de julio de 1956 se levantó el telón. Con el teatro de Bellas Artes como escenario se representó *Prueba de fuego*. Con esta obra, original de Arthur Miller, Seki Sano experimentaría uno de los momentos más plenos y felices como director teatral. Aclamado por la crítica y el público, ensartaba otra perla al collar de sus puestas en escena.³ Contagiado por el espíritu sensible de la obra, Solana le dedicó su crónica del 15 de agosto, en la que califica la puesta en escena de excelente y casi impecable.

² Programa de mano de *Cinco preciosidades francesas*, México, 1955.

³ Por ejemplo, Antonio Magaña Esquivel escribió en el suplemento de *El Nacional* en su colaboración del 12 de agosto de 1956: En términos generales, la dirección de Seki Sano es digna de aplauso, por su equilibrado ritmo y por el buen aprovechamiento de los elementos de que abundantemente dispuso...

Otro acontecimiento importante para el teatro de México es la excelente, casi impecable postura en escena, en Bellas Artes de *La prueba de fuego*, la obra de Arthur Miller conocido en gran parte del mundo por *Las brujas de Salem*; Seki Sano, cuyos bonos no andaban muy altos, ha recuperado su prestigio con la dirección de esta pieza que hace recordar el magnífico trabajo del mismo director en *Un tranvía llamado deseo*, otra pieza clave del teatro norteamericano moderno.

Antonio López Mancera ha colaborado al triunfo de *La prueba de fuego* con una escenografía vigorosa que contribuye mucho a dar el tono y a crear el ambiente de la pieza y que no se deje ver demasiado, ni “roba cámara” al autor o a las artistas.

En pleno auge de su carrera como director, Seki Sano estrenó *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, en el teatro del Caballito. Éste fue el tema que ocupó parte de la crónica del 14 de noviembre. Solana calificó la noche del estreno como

Una de esas noches redondas, en que todo sale a la perfección, y en que se abandona una sala de espectáculos con la más completa complacencia, con el deseo de comentar, de charlar, de elogiar la excelencia de lo que acaba de conocerse.

Al mencionar a los triunfadores de *La mandrágora*, cita a Álvaro Arauz, el traductor, porque —según Solana— supo remozar con gracia y vuelo lírico esta pieza del Renacimiento. “Arauz ha hecho una traducción tan hermosa, tan poética, tan inspirada, que parecía esta representación una continuación afortunada de los espectáculos de Poesía en Voz Alta...”, al productor, Carlos Petrel, por la reunión de los magníficos elementos que contribuyeron al éxito artístico de la obra, entre los que se encuentran el director Seki Sano, el escenógrafo David Antón, los actores Julio Taboada, Carlos Ancira y Claudio Brook y las actrices Carmen Sagredo, Lucile Donnay y Olivia Michel.

De la dirección de Seki Sano anota:

Seki Sano muy discutido (no le perdonan que haya sentado a nuestra Emperatriz en el suelo) y tal vez alguna vez no muy acertado en la dirección de alguna pieza de ambiente mexicano, pero perfectamente atinado esta vez en el movimiento y el tono de una graciosa y comedida farsa (su dirección anterior más parecida a ésta sería la de *La fierecilla domada* en que ustedes recuerdan sin duda a María Douglas, a Wolf Ruvinskis y, los que tengan mejor memoria, a Leticia Palma); Seki dio una elegancia abalietada a los movimientos (asesorado por Waldeen) y encontró el tono justo para una caracterización, nada apayasada de los personajes y la agilidad exacta para el ritmo de la acción y de la dicción.

Esta crónica es particularmente importante, pues al hablar sobre las actuaciones, Rafael Solana reconoce implícitamente la capacidad de Seki Sano en la formación de actores, pues muchos de ellos habían sido o eran discípulos suyos. Tal era el caso de Claudio Brook, Olivia Michel, Julio Taboada, Carlos Ancira y Lucile Donnay.

Un gran año para Seki Sano fue 1956, pues la Asociación de Críticos de Teatro le otorgó el premio a la mejor dirección por *La mandrágora* y *Prueba de fuego*. De su inclusión en la terna respectiva nos informó Rafael Solana en su crónica del 23 de enero de 1957, y en la del 6 de febrero recuerda que *La mandrágora* llegó a las 150 representaciones.

Una nueva obra de Luisa Josefina Hernández, *Los frutos caídos*, es dirigida por Seki Sano. Esta vez en el teatro El Granero. Aunque la crónica de Solana del 5 de mayo de 1957 se refiere más a la trayectoria de la dramaturga, no pasa por alto la dirección de Seki Sano, respecto de la cual escribe:

Una excelente dirección de Seki Sano (que ya antes ha tenido en sus manos piezas de esta dramaturga) salva la situación, y un cuadro muy bien conjuntado de artistas hace llevadera la pieza; pero se permanece en la butaca sólo por ver lo buena actriz que es Lola Tinoco, o lo guapa que se ha puesto y lo bellamente que habla María Douglas; no porque la estática trama, que nada avanza ni retrocede, ni en el descomedido lenguaje, ni los ensombrecidos caracteres de los personajes de la obra hagan nada por retener al espectador.

Estos comentarios habrían de originar una controversia y una “guerra” a través de la prensa entre el crítico y la dramaturga que fueron del dominio público. Sin embargo el reconocimiento al trabajo de Seki Sano en favor de la obra es claro y preciso, sin cortapisas.

El estreno de *Anna Karenina* en agosto de 1957 en el teatro del Músico daría mucho de qué hablar a la crítica por su escenografía deslumbrante, su producción cuidadosamente realizada y su vestuario apegado a la época.⁴

A su vez, Rafael Solana a pesar de su disposición a recibir lo nuevo con gran interés como un camino para ensanchar el campo de las artes y favorecer su evolución, se muestra más analítico; en su crónica publicada el 11 de septiembre escribe:

Seki Sano uno de nuestros directores teatrales más valiosos, tiene el prurito de la novedad; por lo menos, de lo que sea novedad en México, aunque haya dejado de serlo hace medio siglo en Rusia o en otra parte; Seki Sano no se atiene, normalmente a lo establecido, sino intenta cosas distintas; algunas le han salido muy bien; otras no tanto, por eso es un director de resultados desiguales y tiene admiradores y detractores, fieles discípulos y enemigos irreconciliables.

Aprovecha el espacio para ofrecernos una evaluación de la trayectoria de Seki Sano hasta ese momento, la que resulta de gran importancia, pues notamos que —siempre de acuerdo con Solana— los grandes éxitos de Seki Sano corresponden a obras de repertorio del teatro universal, anotando como sendos fracasos las de autores nacionales con lo que confirma lo escrito en crónicas anteriores, en torno a la dificultad del director japonés para comprender la psicología del mexicano.

Al respecto afirma:

El hombre que nos ha dado las *Tres joyas* de Chéjov, *Un tranvía llamado deseo*, *La fierecilla domada*, *La mandrágora* y otras cosas valiosas (pero también una *Corona de sombra* y unos *Sordomudos* que son de grata memoria) nos presenta ahora en el teatro del Músico un nuevo estilo teatral (nuevo en México, en estos momentos; pero no invención reciente, sino cosa probada hace muchos quinquenios): La novela escénica.

Luego de citar algunos antecedentes como los de Enrique Rambal padre con *El conde de Montecristo*, *Miguel Strogoff* y *Las mil y una noches*, continúa con la crónica. Trata, en primer lugar, sobre la adaptación realizada por el mismo Seki Sano con la colaboración de Dagoberto Guillaumin y Rodolfo Valencia, dos de sus discípulos más destacados y quienes más tarde se dedicarían a la dirección escénica.

⁴ Juan Tomas la calificó como digna, como algo que no se acostumbraba ver seguido en el teatro mexicano; el columnista de Desde las diablitas exaltó la mano maestra de Seki que se advierte desde el primero hasta el último cuadro. El Pajarito Indiscreto, autor de la columna Estrellas, estrellitas y estrellados afirma que el director se “sacó un poquito la espina por lo que respecta a sus anteriores trabajos y Armando de María y Campos luego de recordar que la adaptación de la obra está inspirada en la versión del Teatro de Arte de Moscú destaca los elementos expresionistas que imprimen a la obra un sello simbólico y abstracto a pesar de algunos toques realistas.

Seki Sano, con la complicidad del también novelero Dagoberto Guillaumin y la de Rodolfo Valencia ha hecho una adaptación-traducción de la versión teatral de la novela *Anna Karenina* que recientemente se ha montado en Moscú. Se trata de una adaptación más para radio que para teatro, en realidad; la atención del público se dispersa en multitud de pequeños episodios, en la mayor parte de los cuales la acción avanza poco... Se ha tratado de romper la unidad de escenario o por lo menos la dualidad, o la moderada multiplicidad, a que el teatro parece aherrojado. Se ha querido dar al teatro la libertad del cine, del radio.... ¿Son buenos los resultados? ¿se ha hecho una conquista? Creemos que no. Que se ha cometido una equivocación. Mezclar las artes no siempre conduce a una buena meta; es más conveniente respetar a cada una en su territorio, sus modalidades propias. Se ha llegado a eso no por capricho de un autor o de un preceptista, sino por la larga práctica de muchos creadores y la observación y el estudio de muchos teóricos...

Guiándose por sus conocimientos en dramaturgia y luego de aportar una serie de argumentos sobre lo imposible de adaptar una novela al teatro —cosa que ni al mismo Tolstoi se le hubiera ocurrido— señala que esta adaptación sigue siendo una novela hablada en la que cada uno de los cuadros —14 en total, algunos divididos en subcuadros— corresponde a una página de la novela y cuyos finales hacen avanzar la obra a saltos antiteatrales.

Señala que la interrupción de la acción para los cambios de decorado y vestuario permite al público bostezar, cosa inconcebible en el teatro. La obra se va tornando pesada, el público se amodorra y su interés decae. Se pronuncia por un teatro de acción continua, que no rompa la emoción estética y dé como resultado una obra concentrada y no fatigosa.

Luego de calificar la elección de la obra como errónea, analiza la dirección de Seki Sano y anota:

...Pero una vez escogida la obra y ya que ésa iba a ser, la ha dirigido bien, muy bien, logrando un buen rendimiento artístico de los principales actores, creando un ambiente en estrecha colaboración con un escenógrafo inteligente y apto, David Antón... Seki Sano en esos escenarios que no son decorados, sino viñetas, ha movido poca gente de modo que parezca mucha, y ha conseguido que el público, más que viendo, vaya recordando; cada escena parece más hecha para suscitar la evocación que para presentar patentes hechos o personajes....

Luego de referirse a la actuaciones, destacando en primer lugar la de María Douglas, Carlos Navarro y José Gálvez, termina la crónica afirmando: "*Anna Karenina* es una producción grande, lujosa, importante, que deben ver quienes se interesen por el teatro en México".

Solana no se equivocó y a pesar de una readaptación, *Anna Karenina* constituyó un fracaso artístico para Seki Sano y gran pérdida económica para la productora.

La fuerza bruta de John Steinbeck. Estrenada en 1946 en el Teatro del hotel del Prado, inaugurado con este montaje. Archivo Dagoberto Guillaumin



En la crónica publicada el 11 de diciembre de 1957 sobre *Esto no se queda así* que se representó con el grupo teatral Lux en el auditorio del Sindicato Mexicano de Electricistas, Solana da cuenta de la desafortunada dirección de Seki Sano. Del texto, autoría de Mario Sevilla, señala que el tratamiento del tema de la obra —el sindicalismo— parece estampa del pasado y califica el estilo del autor como “empolvado y desvaído”.

Respecto de la dirección hace énfasis en la tendencia de Seki Sano de mover exageradamente a sus actores abusando de los empujones y caídas:

En la interpretación no puede destacar nadie; es tumultuosa; docenas y docenas de personajes; los ha movido Seki Sano como marionetas de un gran conjunto, usando y abusando de sus acostumbrados empujones; más que a aprender a hablar se dedicaron algunos a aprender a caer, como en el “catch, catch-can”; la mitad de la gente se sienta en el suelo como hacían Maximiliano y Carlota cuando Seki dirigió *Corona de sombra*; entre empujones, caídas, carreras y saltos, algunos a través de los pasillos de la sala, se pasa la obra con un movimiento intenso que valió a Seki una de las ovaciones más ruidosas de la noche.

Un notable éxito de crítica mereció Seki Sano con motivo del estreno de *Panorama desde el puente* de Arthur Miller. Luego de elogiar la calidad de la obra y calificarla como de perfecta, brillante y deslumbrante, Solana hace extensivo el comentario a la dirección de Seki que aclama sin reservas:

...Seki Sano es un director que divide las opiniones. Hay quienes le idolatran y hay quienes la execran; unos han hecho de él un buda y otros le consideran como un perro del mal; ha tenido, es cierto, grandes altas y bajas; pero esta vez alcanza su cima. Esto es lo mejor que ha hecho en su vida, y lo que nadie, por ningún ángulo podrá criticarle; sólo elogios merece por el colorido de su dirección, llena de ricos matices, por la verdad que ha impreso en sus personajes, por la sobriedad de sus movimientos (en otros casos tan innecesarios y churriguerescos) y sobre todo, por la emoción que consigue de un público que queda sacudido, estrujado.⁵

Sobre la actuación, destaca la de Wolf Ruvinskis, actor moldeado por Seki Sano y —nos atrevemos a afirmar— el equivalente masculino de María Douglas como actriz, la que Antonio Magaña Esquivel califica como “el mejor fruto moldeado por Seki Sano como director”.

Pero lo de Ruvinskis... lo de Ruvinskis es otra cosa. Eso no es estar bien ni estar muy bien. Eso es dar una campanada, tener un triunfo resonante, formidable... Éste ha de ser el triunfo de su vida, ni tuvo antes ninguno semejante (ni en el Tranvía, ni en el Oso, ni nunca), ni tampoco va a volver a encontrar en lo futuro otra obra de esta calidad ni con otro papel de esta fuerza en la que puedan encajar todas sus condiciones de gran actor.

Antes de cerrar su crónica Solana agrega:

Una obra magistral, maravillosa; una actuación genial, soberbia; y una dirección y una postura en escena perfectas; como cada una de esas razones es motivo suficiente para ir a ver *Panorama desde el puente*, nuestra recomendación a nuestros lectores es verla tres veces, que será lo que nosotros hagamos, si Dios lo permite.

⁵ Crónica publicada el 3 de junio de 1958.

Tal impresión causó la obra, no sólo en Solana sino en la mayoría de los críticos teatrales, que en su crónica del 10 de julio, el cronista se atreve a proponerlo como candidato al premio del mejor director que otorgaba la Agrupación de Críticos de Teatro.

Un comentario constante a lo largo de las crónicas de Solana es su desacuerdo respecto de la forma en que Seki Sano dirigía a sus actores. En este sentido, nos enfrentamos a un elemento irreconciliable entre estos dos titanes, pues Solana, partidario de una actuación mesurada y en cierta forma tradicional, no se explicaba a qué obedecían; mientras que para Seki Sano, partidario del método Stanislavski de actuación, los movimientos físicos eran un medio para lograr que los actores enfatizaran las emociones internas y liberaran su potencial creativo.

Solana no desaprovecha ocasión para manifestar su desacuerdo al respecto aun cuando tampoco se pronuncia a favor del estatuismo ni de las largas disertaciones de los personajes sentados o de pie en un mismo sitio.

Ya en su crónica del 17 de agosto de 1955 al referirse a la excelente dirección de José de Jesús Aceves de *Breve kermesse* y calificarla como de “cátedra de dirección, moviendo a sus personajes con un ritmo justo sin el estatuismo de Cipriano Rivas Cherif en *Concha la limpia* y sin el mal de San Vito de Seki Sano y su alumno Jebert Darien”.

En su crónica del 27 de agosto de 1958, este desacuerdo se hace patente y al referirse a la dirección moderada de Edmundo Barbero de *El cielo bajo el tejado* de Sigfrido Gordon, escribe:

...es un género de dirección un poco anticuado; así se dirigían las obras de Benavente... pero desde Seki Sano para acá, el público se ha acostumbrado a un cierto mal de San Vito, a un azogamiento de los artistas, que deben estarse sacudiendo y agitando en la escena como perros con pulgas, y sentarse en el suelo, y subir a los muebles, y levantar los brazos como molinos y dar la espalda al auditorio, y no parar durante el tiempo que permanezcan en escena...

El 14 de enero de 1959, Solana publica las ternas de los aspirantes a lo mejor de teatro según la Agrupación de Críticos de Teatro. No pasó por alto el trabajo desempeñado por Seki Sano y sobre él apunta:

En cuanto a los directores, lo probable es que nadie disienta de que Seki Sano fue con mucho el mejor. Este director extraordinario, que ama y conoce el teatro como pocos, ha dado espectáculos de incomparable calidad cada vez que ha dirigido una obra. Desde *Un tranvía llamado deseo* de Williams hasta *La prueba de fuego* y *Panorama* de Miller, Seki Sano ha sabido conmover al público en grado inolvidable...

El 26 de abril de 1963 tuvo lugar en el teatro Hidalgo el estreno de *Un hombre contra el tiempo* de Robert Bolt. Para Solana —quien no publicó la reseña de esta obra hasta el 15 de mayo— la actuación de Ignacio López Tarso y el trabajo escenográfico de Julio Prieto son lo más destacado de una obra lenta y pesada con demasiada información. Sin referirse estrictamente a la dirección de Seki Sano señala:

Seki Sano, el director que firma sus obras para que nadie ignore que son suyas sentando a los reyes en el suelo o en los escalones, cometió un gravísimo error de reparto que había de redundar en grave perjuicio de la representación encomendando en papel muy importante, a nuestro juicio el segundo de la obra, a un actor inadecuado.⁶

⁶ Se refiere a Wally Barrón. Actor que —según Solana— no contaba con la simpatía, el ángel y la capacidad de hacer reír al público y establecer con él una intimidad cordial.

En 1964, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó una serie de actividades para celebrar el “año de Shakespeare” con motivo del cuarto centenario del nacimiento del poeta. La primera obra que se montó fue *el Rey Lear*, misma que dirigida por Seki Sano se estrenó el 17 de enero.

En su crónica del 5 de febrero Solana considera como un gran acierto la elección de la obra, prácticamente desconocida por el público mexicano. Luego de reflexionar sobre las mejores opciones del reparto, tales como Andrés Soler o Ignacio López Tarso, objeta que el papel principal fuera otorgado a Narciso Busquets así como el del bufón a Luis Gimeno pues ninguno de los dos actores logra entrar en el papel. Sin atribuirle directamente la responsabilidad a Seki Sano, señala esta elección como desafortunada.

Pasando por alto el desafío a la concepción del teatro tradicional y explorando nuevas formas de comportamiento por parte de Seki Sano, que sentó nuevamente a los reyes en el piso, Solana dedica unas breves líneas al trabajo de dirección del japonés:

...y el director movió la escena aparatosamente, y para poner su firma: “Seki Sano fecit”, sentó al rey en el suelo, cosa que no deja de hacer nunca, si hay monarcas en las obras, para que no nos quede duda de que fue él quien dirigió.

El estreno de *El décimo hombre* de Paddy Chayefsky el 14 de septiembre de 1965 en el Centro Deportivo Israelita, dio pie para que Solana se ocupara nuevamente de una puesta en escena dirigida por Seki Sano. En su crónica del 13 de octubre destaca que no siempre el mejor y más interesante teatro es el profesional, sino que a veces hay excelentes espectáculos teatrales no comerciales que representan mayor calidad e interés. Tal es el caso de la obra que reseñó en esta ocasión al calificarla como magnífica. Afirma que en ella, Seki Sano se muestra como un verdadero maestro de la escena por la habilidad ejemplar con la que movió a los actores y supo mantener la atención del público en el escenario.

Y la dirección de Seki Sano formidable; nada puede ya decirse de nuevo sobre este consagrado maestro pero este trabajo nos hace pensar en los mejores suyos... se ha salido del escenario que le quedaba un poco chico, y ha invadido la sala, con los resultados más felices y ha logrado de todos los intérpretes una unidad de tono y ritmos que nos ha causado asombro.

A 30 años de distancia, las crónicas aquí citadas nos permiten apreciar, de cierto modo, la relación entre Seki Sano y Rafael Solana. Dos personalidades en la historia del teatro en nuestro país, quienes a pesar de estar en desacuerdo con la forma de actuación y la integración de repertorio, compartían una pasión, el teatro. Ambos poseían también una determinación sin concesiones: desarrollar y fortalecer el teatro en México.

Solana, con su conocimiento profundo del arte, encontraba los puntos más sensibles de las puestas en escena de Seki Sano, los analizaba desde su óptica muy particular —partidario de la actuación tradicional— y los situaba en una dimensión con la que probablemente no estemos de acuerdo actualmente. Seki Sano, mientras tanto, se proponía terminar con los convencionalismos que impedían que el teatro en nuestro país alcanzara su verdadera manifestación como un arte al servicio del pueblo, como elemento de liberación y educación y como manifestación de la sensibilidad alcanzada por la sociedad.

Siempre dentro de un marco de respeto, apegándose estrictamente a una relación profesional —nunca hubo enfrentamientos personales— la labor de ambos forma parte de nuestra historia teatral y los coloca como dignos representantes en su respectiva especialidad.

Septiembre 29 de 1966. La comunidad teatral mexicana se cimbró al enterarse del fallecimiento de Seki Sano, víctima de un ataque cardíaco. Los críticos mexicanos también estuvieron de duelo y todos, a su manera, rindieron un homenaje al director de origen japonés que desde 1939 residía en nuestro país, y a cuya actividad teatral se entregó en cuerpo y alma. Rafael Solana no fue la excepción; el 12 de octubre dedicó una última crónica a este personaje cuya trayectoria había seguido con constancia e

interés, destacando tanto sus grandes éxitos como sus fracasos desde su óptica de conocedor e historiador del teatro mexicano.

Al cerrar el ciclo Seki Sano, Rafael Solana escribe:

Un día de luto fue para el teatro de México, hace una semana, el de la muerte de Seki Sano, director japonés que se quedó entre nosotros por muchos años y aquí hizo escuela. Activó a su llegada la vida teatral mexicana en la que introdujo algunas novedades apreciables; se apuntó excelentes triunfos con direcciones excelentes por algunas de las cuales llegó a ser premiado. Lo último que le vimos fue *El décimo hombre*, una cátedra de dirección de gran calidad; pero antes se le recordaban *Un tranvía llamado deseo*, *La fierecilla domada*, *Un alfiler en los ojos*, *Tres joyas* de Chéjov, y muchísimos programas más de gran categoría que han dejado huella en nuestra farándula.

Pero, más principalmente que director, fue maestro; deja una legión de brillantísimos discípulos; bastaría con citar a Emma Teresa Armendáriz, a María Douglas, a Wolf Ruvinskis, a Leonor Llausás, pues una lista que pretendiera ser completa se alargaría demasiado.

Ha muerto Seki en México, país al que dedicó gran parte de su vida profesional, tras haberse iniciado en Tokio y en Moscú en su juventud. Aquí será donde haya dejado mayor recuerdo, y donde se le recordará con más hondo afecto, sobre todo cuando se tenga ocasión de aplaudir a los artistas que bajo su dirección se formaron y que forman toda una generación, una pléyade.

El cuerpo de Seki Sano fue incinerado y sus cenizas trasladadas a Japón. Era el final de una época de nuestro teatro. Sus jóvenes alumnos seguirían progresando y años después algunos de ellos se convertirían en actores destacados. Todos llevarían el espíritu prodigioso del actor que Seki sembró en sus espíritus... Solana también se ocuparía de ellos en sus crónicas.



Seki Sano con el equipo creativo de la puesta en escena de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas y dirigido por Meyerhold, el cual aparece en el extremo superior de la foto, 1934. Archivo Michiko Tanaka



Jacqueline Andere y Narciso Busquets en *El rey Lear* de William Shakespeare. Versión de Salvador Novo y escenografía de Antonio López Mancera. Se presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1964. Archivo Felio Eliel

Seki Sano el director teatral

Un primer acercamiento

Susana Wein



Ki Sano, ca. 1940. Archivo CITRU

Al contemplar la posibilidad de investigar y escribir sobre la persona de Seki Sano como director, me propuse recobrar el proceso creador de Sano para que éste sirviera de fundamento para la preparación de directores teatrales.

Si observamos el proceso de un director que se distinguió por una gran intuición del espectáculo teatral y una profunda comprensión del manejo de actores logrando provocar en ellos respuestas comprometidas y creadoras, podremos asimilar sus aciertos y desaciertos, ampliar nuestros conceptos y entender los detonadores que requiere un director teatral para plasmar su obra creadora.

Sano solía comentar a sus asistentes que no había cursos para formar directores. Proponía la lectura obligatoria de más de 100 obras de teatro que él consideraba indispensables. Pensaba que si el actor debía ampliar su “yo”, en el caso del director esto se volvía esencial. Insistía en que el director tenía obligación de acrecentar su cultura personal en otras artes para desarrollar su sensibilidad artística.

Para Sano, el punto de partida de toda puesta en escena se iniciaba con un periodo de investigación sobre la época histórica, la música, los antecedentes precisos relacionados con la obra. Se abocaba finalmente a buscar una síntesis de los personajes, argumentando que ninguna acción puede ser gratuita. A partir de ese momento, según Sano, un director puede plantearse la puesta en escena.

Los resultados de sus escenificaciones fueron ampliamente documentados tanto por los críticos de la época como por los actores que han dejado testimonios en los que hablan de su trabajo con él. Es un hecho que su visión como creador teatral transformó la escena mexicana.

Desde la óptica de dirección me planteo las siguientes interrogantes sobre su proceso creador. ¿Cómo y por qué escogía una obra en particular? ¿Cómo enfrentaba el texto dramático? ¿Cómo lo interpretaba? ¿Cómo utilizaba el espacio escénico y determinaba los trazos? ¿Cómo era su relación con los actores y de qué manera lograba que ellos alcanzaran el diseño de personaje propuesto?

Supuse, con cierto optimismo, que podría estudiar apuntes y libretos de dirección que hubiera dejado Sano entre sus papeles; o bien recobrar parte de ellos por medio de sus asistentes de dirección que además podrían enriquecer este material con sus testimonios.

Hasta el momento no se han podido localizar los libretos de dirección o apuntes que Sano haya hecho sobre las numerosas obras que dirigió en México.* Es una excepción el material que aportó Jorge Berry, su asistente, en las óperas *Julio César* de Haendel y *Diálogo de las carmelitas* de Poulenc.

Esta dificultad me obliga a modificar mi intención original de rastrear a profundidad un par de obras, cotejarlas y descubrir las semejanzas que podrían arrojar con claridad una metodología empleada por Sano en su trabajo. Sólo contamos con abundante material de *Julio César* al cual me referiré posteriormente. Por lo tanto no puedo concluir con certeza que haya recurrido a un proceso similar en la puesta en escena de ambas óperas; menos aún en los montajes de las obras de teatro. En el caso concreto de estas últimas, los testimonios aportados difieren sobre si Sano elaboraba o no algún libreto de dirección, donde aparecieran indicaciones, trazos o señalamientos sobre la puesta en escena.

Es por esto que por el momento sólo intentaré un primer acercamiento a su obra como director teatral, esperando recuperar en un futuro cercano la información que me permita adentrarme con mayor profundidad en su proceso, confrontándolo con los resultados que han sido debidamente documentados y así poder formular una reflexión sobre su trabajo creador.

Este escrito sólo se fundamenta en los testimonios de tres asistentes suyos: Peggy Mitchell, Rodolfo Valencia y Jorge Berry, así como del material recobrado de las óperas mencionadas anteriormente.

Un elemento que se debe resaltar son los puntos donde coinciden en sus apreciaciones estos tres colaboradores de Sano, que sirven para establecer de alguna manera el método que utilizó para realizar sus montajes. Aparecen algunas diferencias de opinión que podrían obedecer a factores como el tiempo transcurrido, o bien por el tipo de puesta en escena, o por la relación que estableció con cada uno de sus colaboradores.

Lo que es indiscutible, es que a Sano no le interesaba dirigir cualquier obra, a pesar de su valor estético o literario. Privilegiaba el contenido social sobre el drama individual. Esto se puede constatar al revisar su dramografía y confirmarlo con los testimonios de sus colaboradores.

En cuanto a las dos óperas que dirigió, ambas escapan del repertorio operístico tradicional de historias melodramáticas y arias célebres. Pertenecen a esas rarezas que de pronto se dan y le brindan al amante del género la oportunidad de ver y escuchar en vivo una ópera contemporánea, o una escrita por un genio de la música barroca.

Peggy Mitchell colaboró con Sano en *Prueba de fuego*, *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, *Anna Karenina* de Tolstói y *Cinco preciosidades francesas* de autor anónimo.

Rodolfo Valencia codirigió con Sano a miembros del Sindicato Mexicano de Electricistas en *Pozo negro* de Albert Maltz. Además colaboró como traductor y adaptador en *Prueba de fuego*, *Pozo negro* y también tuvo la experiencia de trabajar como actor con él.

Berry, Mitchell y Valencia coinciden en que Sano no mencionaba abiertamente su posición política ni la imponía; pero rechazaba cualquier obra, aunque ésta contara con el apoyo económico necesario, si no encontraba dentro del texto dramático una visión importante de la sociedad, más allá del drama personal de los personajes. Su compromiso como hombre político aparecía en la selección de obras que respondieran a esta inquietud.

Se enfrentaba al texto como hombre comprometido con su entorno, anteponiendo su entrega inequívoca al quehacer teatral. Sus colaboradores insisten en afirmar que ya tenía una idea precisa sobre la puesta en escena, la escenografía, la iluminación, el vestuario, el tipo de espacio escénico que requería, antes del trabajo con los actores y del proceso mismo del montaje.

Una de las premisas de Sano era el conocimiento previo de la época: su historia, su música, su pintura, el entorno social, la psicología de los personajes y sus luchas. Llegaba a tener una idea clara del montaje, lo cual le permitía ofrecer un espectáculo bien terminado, cuidando hasta el último detalle.

Podía llegar al extremo de empecinarse con su visión e insistir en conservar su planteamiento original, aunque las circunstancias no fueran las pretendidas, como fue el caso de *Anna Karenina*; su obse-

* La doctora Michiko Tanaka cuenta con testimonios de Jorge Martínez de Hoyos, Arnold Belkin, Marco Antonio Flores y algunos más que corroboran que Sano elaboraba una partitura de dirección pero que no solía mostrarla más que a ciertas personas, o a su asistente principal.

sión por llevar al teatro esta novela de Tolstoi no conoció límites. Quiso montarla en Bellas Artes para poder usar el foro giratorio que le permitiera cambiar de cuadros con relativa facilidad. No logró conseguir este teatro, pero se negó a modificar el proyecto original.

Anna Karenina se estrenó en el teatro del Músico. Sus numerosas escenas requerían múltiples cambios de elementos escenográficos que se volvieron excesivos sobre un escenario estático. Consciente del problema, se negó a representar a fondo su idea inicial y cambiarla. Determinó, en cambio, agregar tres personajes adicionales que tenían como única razón de ser entender al público durante los tiempos muertos de cambios escenográficos. El resultado fue



La coronela de Seki Sano, Waldeen y Gabriel Fernández Ledesma; con poemas para coro de Efraín Huerta y la compañía del Ballet Teatro de las Artes. Se presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1940. Archivo Ignacio Retes

que *Anna Karenina*, de por sí una obra larga y difícil, se volvió más lenta y pesada. Comentan sus asistentes que a pesar del numeroso elenco, Sano decidió agregar tres actores que en vez de entretener a los espectadores sólo consiguieron volver más tediosos los innumerables cambios. Fue probablemente su puesta en escena más fallida. Lo anterior muestra los riesgos a los que está expuesto el director en su proceso de toma de decisiones ya que puede alcanzar la meta esperada o bien encontrarse con un descalabro artístico importante. Creo como fundamental que durante esta toma de decisiones el director tenga presente el papel esencial que juega el espectador en la magia del teatro.

Para Sano, el fracaso —tanto artístico como económico— tuvo efectos negativos más allá de la obra misma. Los malogrados resultados acabaron con la posibilidad de que un grupo de productores independientes que eran admiradores del trabajo de Sano le produjeran tres obras de su elección; pues a partir de la primera, se retiraron. Habría sido una oportunidad única que le hubiera permitido no depender del apoyo institucional y realizar plenamente sus ideas, al fin, con absoluta libertad. Su obstinación y personalidad conflictiva, aunadas a que con *Anna Karenina* Sano se acabó el presupuesto destinado a tres obras, provocó la desbandada de este grupo de admiradores. En contrapartida, esta forma de preparar y madurar sus proyectos hasta el grado de tenerlos perfectamente bien definidos, le permitió lograr un montaje sobresaliente con *Cinco preciosidades francesas*, farsas anónimas del medievo. Además de la investigación que realizó, se comprometió con su visión del espectáculo con un rigor absoluto. En esta obra se manifiesta su gusto por la belleza y por el juego teatral. En este montaje se perciben su admiración y conocimiento del trabajo de Meyerhold, que señalaba que el movimiento plástico transmite emociones, en una plasticidad que no necesariamente corresponden a las palabras: un teatro utilizado donde el actor se expresa a través de una plasticidad tanto natural como escultural. En las *Cinco preciosidades francesas*, Sano entreteje la música de la época con un juego de colores fuertes que resaltan en el uso de pelucas hechas de estambre, recreando una plástica exquisita en esta puesta en escena inolvidable.

Estas dos obras, su forma de enfrentarse a ellas, nos dibujan a un director que no concebía la puesta en escena como un mero juego de desplazamientos y entonaciones. Nada más lejos de su interpretación que lo acartonado y superficial. Su proceso creador rechazaba respuestas someras, lo obligaban a profundizar el material, asumir sus proposiciones, ya fueran acertadas o no, hasta sus últimas consecuencias. Finalmente sus errores o fracasos, fueron el resultado del criterio creador de un director que estaba comprometido con su visión; no fueron producto de la ignorancia o de la frivolidad.

Sus colaboradores han insistido en que Sano tenía perfectamente pensado el montaje antes del trabajo con actores. Peggy Mitchell nos recuerda que Sano escribía o marcaba su libreto, aparte de tachar algunos parlamentos excesivos o innecesarios, o bien uno que otro apunte que señalara alguna indicación para la producción. Mitchell nos hablaba de un Sano que se involucraba tanto en supervisar y resolver los problemas de producción como en diseñar la iluminación o el vestuario.

Jorge Berry corrobora que Sano diseñaba la iluminación con el escenógrafo. Una de sus preocupaciones al respecto era siempre justificar la fuente de luz, ya fuera por medio de un farol, una vela u otro utensilio. También recuerda que solía reunirse con el escenógrafo y otros colaboradores de la producción para hacer lecturas de la obra e intercambiar ideas sobre el montaje, hasta afinar el diseño de su puesta en escena. Rechazaba lo superfluo, insistía en que todo aquello que estuviera sobre el escenario debía estar justificado por la acción del actor. Le disgustaban las escenografías que recreaban la realidad con exceso. Afirmaba que ésta no debía comerse al actor. Los puntos de atención tenían que ser muy específicos y dirigidos al actor. Gustaba del uso del “símbolo” en la escenografía. Berry menciona el caso de *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, donde el escenógrafo recreó con una fidelidad absoluta la realidad, provocando el disgusto de Sano ante la gran cantidad de elementos innecesarios que aparecieron en ese montaje, y señala que Sano trabajaba con base en bocetos y plantas para trazar. Valencia y Mitchell no confirman esta afirmación. Según Mitchell, Sano sólo hacía apuntes en un cuaderno en donde anotaba lo que tendría que ir corrigiendo en los suyos.

Sin embargo, Berry puso a nuestra disposición planos, listados, apuntes, libreto de dirección de la ópera *Julio César* y algunas listas y apuntes de la ópera *Diálogo de las carmelitas*. Dice que tiene la impresión de que Sano solía rayar la página anterior a la de los parlamentos para indicar el trazo de las acciones. Esto no se ha corroborado porque no se han podido revisar los papeles que Sano dejó a su muerte. El material que Berry conservó y proporcionó de la ópera de *Julio César* de Haendel es el siguiente:

1. Las plantillas de cada cuadro, con las plataformas que se utilizaron, numeradas.
2. Una lista de utilería de cada cuadro, con algunas especificaciones sobre el tipo y color de las mismas.
3. Un listado detallado de los elementos escenográficos con sus dimensiones: una chimenea, un candelabro, una plataforma, una silueta, etc.
4. Una *mise-en-scène* esquemática, donde pormenoriza la acción paso por paso, el momento musical de esta acción, detallándolo cuadro por cuadro, acto por acto.
5. Un libreto de dirección dividido en cuatro secciones: acto, cronometraje, acción y texto. La sección “acto” está subdividida en cuadros y escenas. Por lo tanto se puede observar con gran facilidad el espacio dramático en que se realiza la acción: escena por escena, cuadro por cuadro, por acto; los personajes que intervienen en cada escena y el momento musical al que corresponde la escena; su duración, la explicación de la acción dramática, así como el texto que se canta. Es un libreto de dirección muy elaborado, detallado minuciosamente, que permite manejar una puesta en escena compleja, determinada por una necesidad musical que no admite tropiezos ni retrasos y que obliga a trasladar por el escenario a gran cantidad de cantantes.

En cuanto al *Diálogo de las carmelitas* de Poulenc se cuenta con el siguiente material, todo escrito de puño y letra de Sano:

1. Un listado de personajes y de utilería por cuadro.
2. Una lista de cantantes y los cuadros en que aparecen, los espacios dramáticos y los personajes que interpretan.
3. Unos apuntes sobre el vestuario y los colores del mismo.

Estos papeles que Berry entregó sobre la puesta en escena de estas dos óperas, arrojan luz sobre el trabajo meticuloso que realizaba en sus montajes, y demuestra también su intervención directa en el diseño de la plástica de la puesta, al determinar el color y el tipo de vestuario, así como el diseño de la iluminación. Lo anterior nos permite entrever la meticulosidad, el rigor con que Sano levantaba sus producciones. Su proceso exigía conocer profundamente el texto, para elaborar a plenitud su proposición escénica y determinar previamente el trabajo actoral que iba a requerir.

Sano, reconocido como un excelente director de actores, iniciaba su trabajo con un primer acercamiento al texto. En este renglón, Berry, Valencia y Mitchell coinciden en el método; pero su apreciación difiere en cuanto a si los papeles ya estaban previamente asignados o no. Tanto Mitchell como Valencia dicen que no todos sabían qué papel les correspondía interpretar; Sano lo determinaba después de varias lecturas.

Esto ocasionó que algunos actores se molestaran y se retiraran del proyecto porque les había disgustado el papel asignado. Berry afirma, por otra parte, que desde la primera lectura todos los actores ya sabían cual era el personaje que iban a interpretar.

Sin embargo, los tres manifiestan que el trabajo de los actores siempre se iniciaba con trabajo de mesa, que consistía en acomodar en un círculo las sillas y empezar a leer el texto dramático. Para Sano, el texto iba a proponer la interpretación del actor. Por lo tanto se abstenía de hacer comentarios de su punto de vista sobre la obra. Pedía una lectura plana del texto, intercambiando los personajes entre los distintos actores. Dedicaba varios ensayos a este tipo de lectura, carente de intención, sin interpretación del texto. Buscaba que el actor se fuera adentrando en el desarrollo dramático, sin determinaciones previas, conociendo y comprendiendo el proceso emocional del personaje. Quería que desarrollara la acción dramática de su personaje, que lo interiorizara.

Al final de cada lectura, promovía que los actores y el asistente hicieran comentarios, intercambiaran ideas sobre lo que habían leído, sin dar indicaciones o manifestar su interpretación. Daba la impresión de que los personajes iban surgiendo sin necesidad de analizarlos.

En estas lecturas, Sano proponía identificar la meta, las características de los personajes, la relación de éstos con el tiempo y las circunstancias de la obra. Este proceso iba construyendo a la par una dinámica de trabajo entre el grupo.

La etapa siguiente consistía en determinar el personaje que le correspondía a cada actor. Continuaban las lecturas de la obra detallando más las situaciones dramáticas. Buscaba la motivación del parlamento, los contextualizaba, siempre sentados en un círculo, sin movimientos. Llegó a ocurrir que de pronto un actor se levantaba y se movía por un impulso que la lectura del texto había promovido. A la hora del montaje, Sano retomaba muchos de estos impulsos.

Cuando iba a proceder al trazo de la obra, insistía en que los actores tuvieran el texto memorizado. Daba la impresión de que los movimientos se habían integrado a los actores durante el arduo trabajo de mesa, mientras hacían suyo el texto.

Sano se oponía a las áreas fuertes en el escenario. Rechazaba los desplazamientos de los actores a menos de que estuvieran justificados para el personaje y para la acción. Su marcaje se basaba en grandes trazos de claras diagonales, que redondeaba con el actor en un trabajo personal entre los dos.

Buscaba que los actores tuvieran quehaceres escénicos específicos que les permitiera sentirse seguros en sus acciones; pero que de ninguna manera distrajera a los espectadores. Una vez que trazaba, exigía que los actores respetaran con precisión sus marcas.

Quizás una de sus grandes concesiones en el trabajo fue escoger, de preferencia, actores formales en los papeles principales, para que le aseguraran una interpretación pareja, en vez de usar actores preparados en su método.

Según Valencia esto era producto de su inseguridad. Sin embargo, en *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams se arriesgó con un luchador que Sano convirtió en actor, Wolf Ruvinskis, logrando una puesta en escena memorable.

Sano comprometía a los actores formales hasta el punto en que se atrevía a prescindir de la actua-

ción mecanizada. Cuando los actores formales no podían darle la interpretación que requería, los corría sin miramiento (Valencia se formula la pregunta de por qué los escogía). En ocasiones era cruel con el actor, poniendo como excusa que buscaba la respuesta adecuada. Berry confirma que Sano solía hacer concesiones en el reparto, inclinándose por actores de renombre, formales, en vez de escoger actores formados por él. Esto puede obedecer a que Sano se sentía más seguro trabajando con actores consagrados que le garantizaban una cierta calidad, o bien que se inclinara por aquellos que le dieran el tipo, sin importarle si eran formales o vivenciales en su formación, esperando que durante los ensayos le dieran la respuesta que buscaba. Cuando no lo lograba, sencillamente los despedía sin miramientos.

Como director provocó resentimiento en los actores. Muchos han mencionado que se sintieron humillados, maltratados por él. Según Valencia esto no sólo obedecía a su necesidad de provocar la respuesta requerida, sino que Sano se involucraba emocionalmente con el actor. Rechazaba esta interdependencia que le causaba conflictos y buscaba destruir al otro. Berry dice que no se debe olvidar que en el teatro Sano era inflexible; sus normas rígidas de conducta exigían entrega, disciplina absoluta, respeto total a la puesta en escena y al trabajo actoral.

Para concluir, sus colaboradores hablan de un director profundamente comprometido con el teatro, que gozaba del juego teatral y que no escatimaba esfuerzos o conocimientos para realizar su visión creadora. Su personalidad conflictiva despertó animosidad pero también un profundo respeto a su obra, que dejó una huella profunda en el quehacer teatral.



Julio Prieto y Seki Sano en un ensayo de *Anna Karenina*, 1957. Archivo Peggy Mitchel

Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México

Brígida Murillo



Seki Sano y sus alumnos en una visita a la filmación de la película *Enamorada*, 1946. En la foto sobresalen Gabriel Figueroa, María Félix y el Indio Fernández. Archivo Armando Sáenz

Seki Sano ha sido considerado, no sin razón, uno de los creadores más trascendentes del teatro mexicano de este siglo; su labor como formador de actores, creador escénico y teórico, ha dejado hondas huellas dentro de nuestro panorama teatral. Una de sus principales aportaciones se encuentra en el campo de la enseñanza, en donde se encargó de sistematizar el entrenamiento de los actores mexicanos a través de su propuesta metodológica basada en dos de las técnicas teatrales universales más importantes del siglo xx: la de Stanislavski y la de Meyerhold. Esto se debió a que en el momento de su arribo a nuestro país, en 1939, los actores que se desempeñaban profesionalmente en

las compañías de teatros establecidas, salvo la preparación que adquirirían “desde las tablas”, no contaban con algún medio de preparación profesional para ejercer el teatro y además su estilo de actuación era anquilosado, copiado de los viejos moldes europeos de representación, un “teatro de recitación”, como el mismo Sano criticara; como solución implantaría el método de Stanislavski cuyo sistema de interiorización actoral podía aplicarse al carácter introvertido del mexicano.

En 1939, había mal teatro español, que nada tenía que ver con los siglos de oro. Teatro recitado, desligado de la realidad, fingido, de actuaciones fingidas. Creo que el carácter del mexicano se presta mucho para lograr éxito con el método Stanislavski. Un señor funcionario me dijo cuando llegué: “¿Cómo?, usted que va a poder hacer nada, el mexicano es introvertido; no puede actuar.”

Qué bueno, dije, espera entonces que alguien le abra las puertas. Por supuesto, es un disparate decir que el mexicano sea esto o lo otro, pero sí es cierto que abunda la introversión y que se presta para el trabajo con el método Stanislavski.¹

Por esta circunstancia fue que Sano encontró en México el campo propicio para cultivar su propuesta de entrenamiento actoral, después de sus estudios directos del método Stanislavski y del de Meyerhold en Rusia. Y fue con esta

¹ Seki Sano, “Entrevista de Emilio Carballido”, *Tramoya*, núm.3, abril-junio 1975, Universidad Veracruzana, p. 11.

propuesta con la que a lo largo de 27 años creó diferentes escuelas en las que se prepararon diversas generaciones de actores, muchos de los cuales todavía continúan dedicados al quehacer escénico, y son los actores, directores o maestros más sólidos de la actualidad. Este ensayo forma parte de una investigación más extensa condensada en la tesis *La labor teatral de Seki Sano en México* (UNAM, 1996), que tiene la intención de reflexionar sobre las contribuciones específicas de tres de las principales escuelas de actuación de Sano en México: Teatro de las Artes, Escuela Dramática de México y Teatro de la Reforma; de entre ellas, si bien la primera está ampliamente reconocida como la pionera de la educación teatral, las dos subsiguientes muy bien pueden considerarse las propiciadoras de la creación de las diferentes escuelas de actuación en México. Esta reflexión sobre cada una de las escuelas de Sano, de la misma forma que puede mostrar particularmente su evolución como maestro y la evolución de sus propósitos para el teatro mexicano, significa —en una perspectiva más amplia— un buen medio para acercarse al conocimiento de la evolución teatral en nuestro país.

Teatro de las Artes: “Un teatro del pueblo y para el pueblo”

De acuerdo a la cronología, fue en el Teatro de las Artes, proyecto patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas, donde Seki Sano creó su primera Escuela Dramática en 1939. Se regía bajo el lema de “un teatro del pueblo y para el pueblo” y estaba dirigida a todo aquel interesado en el arte escénico: artistas, profesionales o no, trabajadores y estudiantes que desearan prepararse profesionalmente para el teatro o que sólo aspiraran ampliar su cultura. Los objetivos del Teatro de las Artes podían resumirse en sus deseos de crear en México un verdadero teatro popular: “Un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance”,² y en la creación de una verdadera escuela de arte teatral donde los aspirantes se entrenaran por medio de un método basado en las técnicas más importantes del teatro moderno: la de Stanislavski y la de Meyerhold.³

La principal innovación de esta escuela se encontraba precisamente en el método de entrenamiento, el primero de la educación teatral en México, dentro del cual Seki Sano elaboró un complejo plan de estudios que comprendía materias teóricas con las que pretendía que el actor incrementara su cultura general como historia general de las artes, historia del teatro, historia de la música, historia de la danza, historia de la literatura, etc.; así como las materias para adentrarse a la técnica de actuación en sí, basadas en el sistema de Stanislavski como concentración de los nervios y de los sentidos, justificación de la verdad escénica, sentido de memoria, improvisación, pantomima, pequeñas tareas en la actuación y pequeños bosquejos y escenas, complementándose con los principios de la biomecánica de Meyerhold para el entrenamiento. Y como la presentación pública es un aspecto que no se puede desligar del entrenamiento actoral, Sano eligió un grupo de obras representativas de la dramaturgia nacional y extranjera, tanto para mostrar los resultados de sus clases, como para difundir estas piezas dentro del teatro mexicano.

Para llevar a cabo los postulados de este programa, Seki Sano estableció su propia dinámica que era a partir del desarrollo de temas de cultura general según se presentaban durante las clases las ocasiones para hacerlo, así como las improvisaciones para cubrir la materias de la técnica actoral como señala uno de sus discípulos de esta etapa, Ignacio Retes, quien a su vez también hace una valoración de su aprendizaje en el Teatro de las Artes:

La historia del teatro, la historia de la danza, la historia de la música se trataron muy circunstancialmente. Claro que se hacían constantes referencias a autores, a épocas, etcétera, pero no se dieron como un curso homogéneo, sino en forma aislada según se iban presentando las oportunidades de hablar de tal obra, de tal autor, de tal época.

² *Boletín del Teatro de las Artes* núm.1, mayo de 1940, Material de Archivo personal de Ignacio Retes, p. 1.

³ *Ibidem*, pp. 1-2.

El sistema de Stanislavski y el de Meyerhold los llevamos constantemente a la práctica, los llevamos en todas sus partes, una por una y con gran seguimiento. Íbamos paso por paso con la serie de ejercicios, los fundamentos teóricos y los alcances prácticos que tenía cada parte del sistema.

Gran parte de la primera etapa de aprendizaje de Stanislavski era en función de la improvisación, que es parte fundamental del sistema.

No nos dedicábamos exclusivamente al montaje, no dejaba de haber clases. No teníamos esas prisas por presentarnos, poníamos un acto y lo hacíamos público para amigos, aunque no fuera la obra completa; entonces íbamos trabajando la obra sin límite de tiempo, como parte del sistema de aprendizaje [...] No fue muy amplio el repertorio escolar, pero lo explotábamos al máximo, lo hacíamos para arriba y para abajo, pero siempre en condiciones muy precarias [...] Se hacían funciones de *Espec-tros* en los salones de ensayos que teníamos, tal día de la semana, cada quince días. Cada “x” tiempo se ponían sillas para invitados.

Fue un aprendizaje muy positivo para los que participábamos ahí [...] Si no hubiéramos tenido esa conciencia del trabajo, si no nos hubiera inculcado esa tenacidad para el trabajo, esa constancia, pues posiblemente se hubiera disuelto el grupo en menos tiempo [...] Fue muy bella etapa, yo creo que para todos, fue tan constructiva e instructiva que nos dejó marcados.⁴

Y tan fructífera pudo ser la etapa de aprendizaje en la escuela del Teatro de las Artes para alumnos como María Douglas, José Gelada, Fernando Terrazas y el propio Ignacio Retes, que les dejó sembrado el interés por continuar dedicados al quehacer escénico y realizar sus esfuerzos por separado, aun después de la desintegración definitiva del grupo de actores y de la escuela, en 1943.

Entonces, ésta la primera escuela teatral de Seki Sano y también la primera del teatro mexicano que introdujo el sistema Stanislavski y el de Meyerhold para la actuación realista, cumplió con uno de los objetivos primordiales que impuso desde su origen: preparar sistemáticamente a los actores con este método; no sólo eso, sino que también les dio la oportunidad de mostrar los resultados obtenidos mediante de la presentación pública de su trabajo en puestas en escena como *El inspector* de Gogol, *Espec-tros* de Ibsen, *Esperando al zurdo* de Clifford Odets, y las producciones de mayor difusión del Teatro de las Artes: el danza-drama *La coronela* y *La rebelión de los colgados*, dramatización de la novela de B. Traven.

Fue también en el Teatro de las Artes donde Seki Sano sentó las bases de su propuesta de entrenamiento actoral, que como se podrá observar, no se modificará totalmente en sus escuelas posteriores, y sí se irá enriqueciendo de elementos según las necesidades que vaya exigiendo el momento teatral imperante en las etapas posteriores.

Escuela Dramática de México: abandono del “teatro del pueblo y para el pueblo”

La segunda escuela de Sano, ahora sólo denominada Escuela Dramática de México, sufrió un cambio radical de estructura y organización en comparación con la del Teatro de las Artes. Las intenciones de Seki Sano de realizar “teatro del pueblo y para el pueblo” originadas en su primera escuela, quedaron atrás durante la etapa de la segunda guerra mundial, cuando fue rechazado en nuestro país por su nacionalidad y antecedentes políticos y padeció una difícil situación económica que lo obligó a cobrar sus clases, fueran particulares o en su escuela; a diferencia del Teatro de las Artes, donde los alumnos recibían clases gratuitas puesto que como ya se ha mencionado, una buena parte de tiempo el proyecto contó con el apoyo financiero del SME. Si la escuela del Teatro de las Artes estuvo conformada por alumnos que eran tanto obreros como oficinistas o estudiantes universitarios, la mayoría de los cuales no contaba con experiencia teatral profesional antes de tomar clases con Seki Sano, en la Escuela Dramá-

⁴ Ignacio Retes, entrevista personal, diciembre de 1993 y diciembre de 1994.

tica de México ingresaron algunos con cierta trayectoria cinematográfica como Carmen Hermosillo, Esther Fernández, Miroslava, Ramón Gay, Lilia Michel y Ricardo Montalván, entre otros, ya que esta escuela estaba dirigida a todos los interesados en el ejercicio profesional de la actuación, no solamente teatral, sino cinematográfica.

La Escuela Dramática de México representó, entonces, una buena opción de preparación para los actores del cine que durante la década de los cuarenta comenzaron a aumentar considerablemente, cuando este arte alcanzó más popularidad incluso que el teatro. Habría que añadir que por la fecha en que comenzó a funcionar esta escuela, 1943, los actores no contaban todavía con diversidad de opciones en escuelas teatrales que les proporcionaran una preparación para lograr un mejor desempeño profesional que les permitiera no depender exclusivamente de su empirismo, intuición, carisma o presencia física. Por supuesto que la competencia hacía necesaria esa preparación actoral para conseguir determinado papel ya fuera de cine o de teatro. De ahí que la Escuela Dramática de México llegara a tener un ingreso periódico de alumnos, algunos ya con cierta experiencia profesional, a los cuales Seki Sano constantemente introducía a su metodología actoral, contando en ocasiones con la colaboración de otros maestros que invitaba para complementar el aprendizaje de los actores.

La metodología actoral que propuso Sano para esta escuela fue la misma que para el Teatro de las Artes, con ligeras variantes expresadas únicamente en el programa de estudios, que mencionaba que el método de entrenamiento estaba basado en los sistemas de Stanislavski, Meyerhold y también Vajtangov y que para ello comprendía sólo cuatro materias fundamentales: libertad muscular, justificación, tarea escénica y actuación.⁵ Otra de las novedades dentro de la terminología utilizada, fue la inclusión de la palabra “cámara”, evidentemente refiriéndose a la utilización de la técnica de entrenamiento en la actuación cinematográfica. Pero en realidad, en la dinámica de los cursos, Seki Sano no introdujo cambios respecto a la de la primera escuela y continuó no con un seguimiento riguroso del plan de estudios ni con planeación de cada clase; pero sí con la certeza de los resultados a los que quería llegar con cada grupo de alumnos; de ahí que su interés no era únicamente impartir un método para la actuación realista, sino incluir en sus clases temas de cultura general, de historia del teatro, de las diferentes teorías escénicas universales o bien el entrenamiento corporal o vocal, impartido por los maestros invitados, como comenta una discípula de esta escuela, Yolanda Mérida, quien coincide en algunos aspectos ya citados de la forma de trabajo de Teatro de las Artes:

Me llamó la atención ir a estudiar con él. Seki Sano tenía fama entre los principiantes y entre los ya profesionales, de ser un excelente maestro, seguramente oí hablar de él y fui a inscribirme a su clase.

Los que nos iniciábamos, empezábamos con Ignacio Retes que era un colaborador de Seki Sano y entre los dos armaban escenas o dirigían una obra.

Nos daba introducción al sistema y luego hacíamos ejercicios, escenas completas de una obra.

También nos daba historia del teatro. Con Seki Sano no era cuestión de que “estoy estudiando el primer año”, no era cuestión de años, no era académico. Era cuestión de entrar y empezar pláticas de historia del teatro, de los sistemas teatrales y eran muchas conversaciones, muchas explicaciones, preguntas de todo; y en un momento dado: “pues vamos a hacer un ejercicio”. Seki Sano igual daba una plática a los principiantes que a los profesionales que a los intermedios; igualmente Retes ponía una escena con los profesionales y con los principiantes. Los dos eran maestros de todos. Ahí podías estar yendo con Seki Sano un año, dos años, y si estabas a gusto y querías seguir, te estabas cinco años, ocho años. Había actores ya profesionales que seguían yendo con Seki.

⁵ *Programa de la Escuela Dramática de México*, cit. por Adolfo Ballano Bueno de “Cómo se forjan los nuevos actores mexicanos” revista *Hoy*, núm. 464, 12 de enero de 1946.

Hacíamos muchos ejercicios de respiración, de concentración y físicos también. Seki e Ignacio no eran los únicos maestros, había una maestra, que no recuerdo cómo se llamaba y un compañero, Claudio Morett, que también nos daba clases y ejercicios.

[Las escenas] eran para los mismos compañeros, a lo mejor podías llevar a algún familiar, alguna amistad; él mismo podía invitar a sus ex alumnos que ya era profesionales. Pero siempre eran en los salones... Teníamos el contacto con los mismos compañeros que nos veían y eran nuestro público es ese momento... [Al final de las representaciones] había un debate. El maestro preguntaba: “¿Qué te pareció a ti?”; los alumnos daban su crítica de lo que acababan de ver y luego los mismos alumnos que habíamos hecho la escena también opinábamos.

[...] Seki te infundía disciplina, veneración al teatro que era como un templo. Todo lo que enseñaba Seki Sano, todo lo que hablaba era para infundirte ese gran respeto al teatro, esa veneración a tu trabajo... Yo estoy segura de que eso me lo infundió Seki Sano.⁶

Con esta forma de entrenamiento de la Escuela Dramática de México, que llegó hasta 1947 aproximadamente, y la anterior en el Teatro de las Artes, Seki Sano se constituyó definitivamente como uno de los creadores de la enseñanza profesional en México, porque con estas dos escuelas bien pudo ir fomentando “la moda” de preparación actoral y por ello, junto son su segunda escuela, otras de arte teatral van surgiendo, como la fundación, en 1944, de los talleres de teatro de la Escuela Nacional Preparatoria a cargo de Enrique Ruelas y Fernando Wagner, quienes en ese mismo año, con Rodolfo Usigli, también impartirían lecciones de teoría y práctica teatral a los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras; como el Instituto Cinematográfico de México, que desafortunadamente para 1945 se encontraba en crisis y a punto de desaparecer; y en 1946 la fundación de la Escuela de Arte Teatral del Instituto de Bellas Artes. El surgimiento de estas escuelas interesadas en terminar con el “dilettantismo” teatral, da claras muestras de que la tercer escuela de Seki Sano estará rodeada de otras también interesadas en ofrecer una alternativa más en preparación actoral.

Un Teatro de la Reforma para la reforma del teatro mexicano

La tercera escuela de Seki Sano se originó a partir de 1948, cuando éste, junto con Luz Alba y Alberto Galán, se integró a la Asociación Mexicana de Teatros Experimentales (AMTE) patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, con el proyecto Teatro de la Reforma cuyo nombre se basa en el deseo de constituir una reforma para el teatro mexicano. Como dato curioso, dentro de la AMTE también se encontraban algunos grupos dirigidos por los que para la fecha ya eran discípulos de Seki Sano como Ignacio Retes con La Linterna Mágica; José Gelada con Nuevo Teatro; Jebert Darien y Lola Bravo con Teatro de Arte Moderno.

El Teatro de la Reforma aspiraba a establecerse como un centro de experimentación profesional donde los actores se entrenaran a través de una metodología teatral con cursos que serían impartidos por Seki Sano y por otros maestros invitados, como sucedía en las escuelas anteriores. Sus objetivos coincidían en gran medida con los creados para el Teatro de las Artes en el sentido en que pretendían que el Teatro de la Reforma constituyera “una nueva reforma de la cultura y esparcimiento para el pueblo de México. Un nuevo teatro, mexicano en su espíritu universal en su alcance”,⁷ así como el de consolidar en México un movimiento teatral moderno impulsando el desenvolvimiento de los actores y dar a conocer obras representativas de la dramaturgia mundial.

⁶ Yolanda Mérida, entrevista personal, marzo de 1995.

⁷ Folleto del Teatro de la Reforma, *Teoría y Praxis de teatro en México*, Edgar Ceballos y Sergio Jiménez (eds.) México, 1993 Gaceta, Colección Escenología, p. 177.

Como el Teatro de la Reforma se encontraba en medio del auge de diversas escuelas de arte escénico, así como de la difusión de las técnicas teatrales contemporáneas universales y las propuestas para crear diversos planes de estudio con las mismas, los ofrecimientos de Sano se amplían también, aunque en esencia siguió trabajando sobre las mismas bases implantadas en el Teatro de las Artes. Dentro del plan de estudios de esta tercera escuela, de nuevo promulgará sus fundamentos principales en el sistema de Stanislavski con el cual se preparará a los actores ya no únicamente para el campo teatral o cinematográfico, sino que también este método de entrenamiento se extenderá hacia la actuación de otro medio que surgió en México en la década de los cincuenta: la televisión. Dicho plan de estudios era más complejo comparado con los otros de las escuelas anteriores. Se dividía en dos etapas: un ciclo básico prevocacional que contenía las materias básicas del sistema de Stanislavski como la concentración, justificación y tareas escénicas, así como las materias de cultura general como historia del arte escénico, historia de las artes plásticas, de la música, psicología, estética, etcétera.⁸ Como su nombre lo indica, esta fase del curso tenía la intención de definir las vocaciones del alumno dentro del teatro ya fuera para la actuación, la dirección escénica, o bien la dramaturgia. La segunda fase del curso era un ciclo vocacional, continuación del entrenamiento actoral interno, enfocado a la creación de un personaje partiendo de elementos de análisis y de la obra dramática y particularmente del análisis del personaje, sin olvidar dentro de todo esto las materias de voz y biomecánica.⁹

Además de este curso de entrenamiento actoral dirigido tanto a los actores incipientes que deseaban iniciar sus estudios teatrales en la escuela de Seki Sano, como para los egresados de alguna otra escuela o para los ya profesionales que querían continuar preparándose, el programa de estudios del Teatro de la Reforma innovó en México al ser el primero en ofrecer un curso de dirección escénica para “fundar y desarrollar una nueva generación de directores —libres de la trillada práctica de los directores empíricos de rutina— capaces de crear y hacer crear a los actores y demás componentes de las artes escénicas”.¹⁰ Para esto, durante el curso se tocarían temas como el estudio de la historia de la dirección escénica, la participación del director como docente en la formación de actores, el trabajo sobre el texto, con el actor y con el montaje; escenografía, iluminación, música y sonido, administración escénica, confección de partitura directorial, trabajo del director después del estreno,¹¹ entre otros.

Las pláticas sobre temas de cultura general, las recomendaciones bibliográficas, los ejercicios de improvisación, la representación pública de escenas, la opinión de los mismos actores y espectadores sobre lo escenificado, los mismos procedimientos seguidos por Seki Sano en las escuelas anteriores, fueron los mismos que aplicó en la escuela del Teatro de la Reforma para cubrir las materias propuestas para el curso de actuación. Igual que en la aplicación práctica del programa de la Escuela Dramática de México, Seki Sano no diferenció los tipos de actuación en teatro, cine o televisión. Esto se debió a que Sano observaba que con los conocimientos prácticos del sistema de entrenamiento, el actor intuiría la manera de adaptar esas bases adquiridas a otro tipo de actuación que no fuera la teatral.

Bastantes elementos de esta forma de trabajo fueron retomados también para el curso de dirección escénica, donde Seki Sano introducía a los aspirantes a directores al conocimiento de metodología actoral, bajo la premisa de que todo interesado en la dirección escénica debía poseer amplios conocimientos de la actuación y para ello las mismas bases del sistema de Stanislavski, como citan dos de sus discípulos de este curso, Ludwik Margules y Héctor Gómez:

Ludwik Margules: Yo me inscribí con él a estudiar dirección y me daba clases de actuación, actuación y actuación [...] Él pensaba —y me parece muy bien— que yo poco a poco, al asimilar el arte de la actuación, llegaría a dirigir [...] Cuando le preguntaba por la dirección, me decía “¡Actúe!” [...]

Él perseguía que el alumno, a través de su propia experiencia, llegara al entendi-

⁸ *Ibidem*, p. 178.

⁹ *Ibidem*, pp. 179-180.

¹⁰ *Ibidem*, p. 180.

¹¹ *Ibidem*, pp. 180-181.

miento de la esencia de la actuación y a la esencia del teatro. No tenía “piedad de Dios”, era firme creyente en la divisa de que “la letra con la experiencia entra”. Hacía repetir muchas veces los ejercicios, tanto tiempo hasta que uno empezaba a entender solo, hasta que al aprendiz “se le prendía el foco”.

Tenía rigor y una disciplina de pensamiento brillante, mucha atención sobre contenidos emocionales y físicos del texto, o sea, subtexto. Todo su esfuerzo de entrenamiento de dirección iba al descubrimiento, a los contenidos emocionales, a la realidad social, a las cualidades —condiciones sociales del personaje [...] Ponía una excepcional atención al trabajo antecedente para descubrir los comportamientos, los dibujos psicológicos del personaje [...] Ante todo enseñaba a distinguir la verdad de la mentira en el escenario. Estas nociones eran para él esenciales [...] Autenticidad *versus* artificio, era como su pasión.¹²

Héctor Gómez: No nos dio historia de la dirección; él partía de sus conocimientos, en citas, manejaba a Vajtangov, Meyerhold Reinhardt [...] También teníamos que estar corrigiendo actuación. Teníamos que estudiar las fórmulas de los actores, el manejo actoral para dirigir [...] En esa práctica estábamos más involucrados con la técnica del análisis de texto, que era donde se tocaba la vivencia. No teníamos más ejemplos a la mano que Chéjov y recuerdo que tanto con Ibsen como con Strindberg, no hablábamos tanto de las fórmulas stanislavskianas, como con Chéjov [...]

Fue Seki el que me hizo consciente de en lo que estaba basado el movimiento escénico, por eso esa teoría mía de que nunca un movimiento puede estar antes que una emoción, de la emoción vendrá el acomodo de los personajes [...] Seki resumió conmigo lo que fue la enseñanza inmediatamente anterior del aprendizaje académico que tuve en la Escuela de Bellas Artes.¹³

Este testimonio de Héctor Gómez deja entrever las aportaciones que Seki Sano dejara todavía a través de sus enseñanzas en un alumno ya egresado de una escuela teatral, con la experiencia profesional como actor y con algunas incursiones en la dirección, cuando llegó a la escuela de Sano.

Con toda esa gama de posibilidades de preparación que se ofrecían a los interesados en el arte escénico y por notables puestas en escena de Sano, surgidas bajo el sello del Teatro de la Reforma, como *Un Tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, *La fierecilla domada* de William Shakespeare, *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli, *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, entre otras, puede afirmarse que llegaron a cumplirse en gran medida los objetivos propuestos desde el origen del Teatro de la Reforma que funcionó hasta 1958.

Por otra parte también puede considerarse que la escuela del Teatro de la Reforma constituyó la consolidación de Seki Sano como maestro; era evidente el reconocimiento que tenía su escuela dentro del medio teatral mexicano, aun en medio de otras opciones de enseñanza teatral, como una de las más sólidas, la escuela de la vivencia, la difusora directa del sistema Stanislavski, la más apropiada para cultivar el estilo realista en la actuación, el estilo de mayor auge en el teatro mexicano de los años cincuenta. Y fue precisamente durante la etapa del Teatro de la Reforma, donde Sano alcanzó la madurez de su propuesta metodológica que le permitió ir escribiendo el libro que condensa su teoría escénica: *Apuntes de un director escénico*, gran parte de él todavía inédito.

Otro aspecto importante, que no ha sido considerado dentro de las escuelas, pero que bien valdría la pena para posteriores reflexiones, sería el de Seki Sano en su faceta de maestro en sus puestas es escena. Porque si en un determinado momento él integraba los elencos con actores que no habían sido discípulos y provenían de diferentes escuelas que determinaban diversidad de estilos de actuación —

¹² Ludwik Margules, entrevista personal, agosto de 1993.

¹³ Héctor Gómez, entrevista personal, enero y junio de 1995.

según la técnica que hubieran aprendido, los maestros que hubieran tenido o la experiencia adquirida en la práctica escénica antes de formar parte del elenco de alguna puesta de Sano—, entonces podría establecerse, al homogeneizar el reparto, una escuela más de Sano como director escénico.

De esta forma, el Teatro de las Artes, la Escuela Dramática de México, el Teatro de la Reforma o el Estudio de Artes Escénicas, la última escuela con sede en el Teatro Coyoacán, reflejan por un lado gran parte de la evolución en materia de educación teatral de nuestro país y por otro lado erigen a Seki Sano como un pionero y propiciador de la creación de las otras escuelas de arte escénico. Además de que en conjunto tuvieron el común denominador de establecerse en sus respectivas etapas como una buena opción para que los actores y directores obtuvieran una preparación escénica integral, donde Seki Sano se dio a la tarea de sembrar en ellos no sólo las bases para ejercer el arte escénico, sino también de fomentar un compromiso con su quehacer, una férrea disciplina y una pasión por el teatro, que es lo que permite hoy, a los que todavía continúan dedicados al teatro, rescatar, transmitir, modificar y evolucionar aquellas lecciones aprendidas e implantar nuevas bases teatrales que constituyen en esencia los frutos actuales de la escuela de Seki Sano.¹⁴

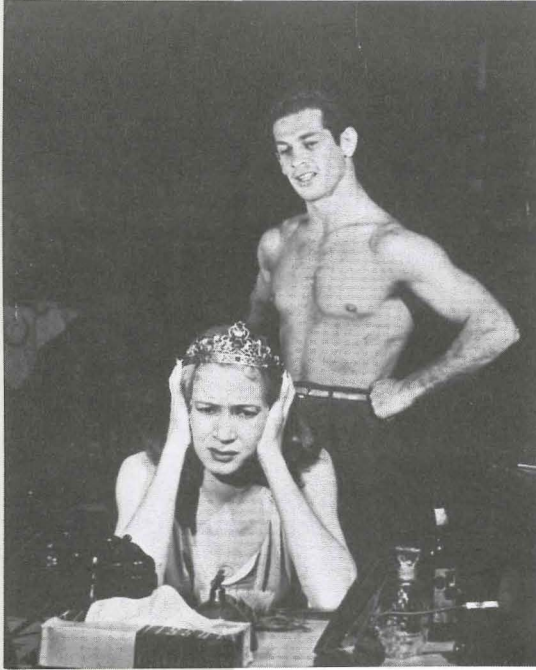


Anna Karenina de León Tolstoi presentada en el teatro del Música en 1957. En la foto Carlos Navarro, José Gálvez y María Douglas. Archivo Peggy Mitchel

¹⁴ Parte del texto "Apuntes de un director escénico". Ha sido publicado en *Teoría y praxis del teatro en México* (1971) y en *Las técnicas de actuación en México* (1993), Escenología.

Diario de un loco cuerdo*

In memoriam



Maria Douglas y Wolf Ruvinskis en *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Obra memorable estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1948. Archivo Héctor Gómez

Conocí a Seki Sano porque tenía un pleito cerrado con una primera actriz mexicana que era extraordinaria: María Tereza Montoya, y a mí me llamó mucho la atención. Sabía que había un respeto de determinados actores hacia este señor japonés a quien yo no conocía. Seki Sano —se decía— insultaba a las glorias nacionales; decía que eran unos mamarrachos, que eran verdaderamente unos payasos del teatro y que no eran profesionales. En principio me cayó muy mal. Me dije: ¿qué es esto, con derecho a qué? —aquí entra un poco un concepto muy nacionalista, claro—, y dije, bueno y a este japonés insupportable ¿qué le pasa, por qué dice eso?

Cuando salí de la escuela de Bellas Artes empecé a buscar trabajo y no había en ningún lado. Como me había quedado muy entusiasmado con las clases de teatro, pensé que no había más que seguir estudiando teatro porque no había dónde trabajar. En ese entonces, el único que tenía una academia particular era Seki Sano. Entonces dije: bueno, voy a ir con este señor aunque no me cae

nada bien. Me inscribí, me hizo un examen, me aceptó y empecé a tomar clases. La primera fue un choque verdaderamente espeluznante porque como todo buen principiante estudioso del teatro, era un petulante abominable, pues en Bellas Artes me enseñaron todos los defectos que puede tener un actor y muy pocas cualidades. En el primer ejercicio que hice me dijo “es usted un mamarracho”, cosa que me dio inmensa rabia porque picó todo mi orgullo profesional. Me dijo por esto, por esto, por esto, por esto y por esto. Entonces dije: “ay, qué japonés desgraciado”, pensé, no se lo dije. Llegué a mi casa y dije, no vuelvo con él, es un hombre abominable. De repente me quedé pensando y dije: pero es posible que tenga razón, entonces voy a demostrarle lo contrario. Me picó tanto que a la siguiente clase llegué con todo mi corazón por delante y me dijo: “empiece usted a caminar, pero lentamente”. Así fue como él me enseñó de verdad el sistema Stanislavski.

Él fue el que trajo este método a México. Se me abrió el mundo, un mundo maravilloso, ¡pero cómo, ahora sí entiendo teatro!, no lo que me habían enseñado en Bellas Artes. Entonces con él aprendí el por qué criticaba. Yo fui más piadoso, entendía a la señora Montoya y que su trabajo era magnífico. Claro, ella estaba educada en otro ambiente, en otra época, en otro sistema, era la gran protagonista, digamos, de los melodramas.

Seki Sano me enseñó lo que es la vivencia. Le debo, indiscutiblemente, el respeto al escenario, la mística para el estudio, la partitura... me la enseñó y me pareció verdaderamente extraordinaria.

* Fragmentos de la entrevista realizada por Michiko Tanaka a Carlos Ancira en mayo de 1987.

Cuando estaba tomando clases, llegó un momento en que yo ya no podía seguir pagando y se lo dije. “Pero por qué”, me preguntó; pues porque no tengo dinero para poder seguir. Entonces me dijo: “mire, yo tengo una serie de alumnas ricas que no son muy brillantes pero que pagan, entonces usted va a tomar clases siendo el compañero de estas alumnas para que presenten sus escenas y usted va a seguir recibiendo clases”. Se lo agradecí con toda el alma y para toda la vida. Obviamente seguí estudiando con él.

Recuerdo que cuando entré a la primera clase había un letrado que decía: “Ama al teatro dentro de ti y no a ti dentro del teatro. Stanislavski”. Esto me agradó, porque la mayoría de los actores se aman a ellos en un escenario y no aman al escenario dentro de ellos. Esto es parte de la mística que le debo a Seki Sano; porque él tenía muchos letrados de Stanislavski puestos en su academia.

Después, cuando lo consideré justo, en 1952, me dijo “ayúdame a dar clases”, cosa que para mí fue un honor. Formó un grupo de iniciación al sistema y me concedió el inmenso honor de que yo diera las clases. Ahí fue donde realmente puse en práctica y aprendí a fondo todas las enseñanzas de Seki Sano. Las notas que tomé en sus cursos me sirvieron posteriormente para dar clases.

Seki Sano se concentró más en el sistema Stanislavski porque éste destruía totalmente la misma teoría que existía en Rusia de un teatro heroico, de un teatro melodramático, de un teatro teatral. Se dedicó terriblemente a criticar el sistema del teatro teatral, entonces era Stanislavski la bandera que él usaba, cuando menos como maestro de teatro... yo no he conocido a otro maestro en México que le aventaje en nada; era verdaderamente un campeón de la observación, de la introspección, de enfrentarlo a uno a los dilemas de un personaje. Cada uno de los postulados del sistema Stanislavski, en sus clases se estudiaba verdaderamente a fondo, era exhaustivo, vamos hasta salía uno mareado de su clase; porque Seki Sano era un campeón del análisis. Sin temor a equivocarme, mil veces mejor maestro que director, siendo un director genial, pero como maestro era verdaderamente extraordinario.

Seki Sano tenía un enorme defecto: criticaba a todo y a todos. Siendo extranjero no le convenía mucho pero a él no le importaba. Era muy buen maestro pero se echó de enemigo a todo el mundo. Tenía una enorme disciplina, tanta que lo volvía muy antipático y déspota.

Una de mis primeras experiencias, quizá la que me decidí a tomar clases con él, fue que en 1947, si no estoy equivocado, se presentó *Un tranvía llamado deseo*. Cuando vi el espectáculo me fui de espaldas. Yo era muy joven. Por primera vez, cuando menos que yo viera, se ponía un espectáculo, un escenario corpóreo donde las paredes no eran de papel ni se movían cuando entraban los actores, sino de madera; era una construcción donde los actores, que para mí fue un impacto tremendo, no actuaban, “vivían” lo que estaban haciendo, y esto para mí fue el descubrimiento del teatro y dije ¡pero qué prodigio! También por eso entré a tomar clases con él.

Llegó la primera oportunidad de hacer una obra, de trabajar con él. Fue una experiencia inolvidable que se llamaba *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, y que protagonizaba Ignacio López Tarso con Leonor Llausás y Claudio Brook. También trabajé yo. Cuando trabajé con él me puse en sus manos. Ciego, se equivocó en la dirección de mi personaje y tuvo la honestidad de reconocerlo. El día del estreno la obra tuvo un éxito maravilloso, pero yo tuve un fracaso espeluznante. Fui con él y le pregunté “¿qué pasó maestro?” y me dijo “me equivoqué”. Su actitud me pareció magnífica. “Me equivoqué, me caía muy mal su personaje —dijo— y lo critiqué en exceso”.

Trabajé con él creo que hasta 1955. Entonces llegó el momento en que ya no se pudo seguir trabajando juntos. Se fue a Colombia, volvió, tuvimos varios proyectos de hacer obras que nunca se realizaron. Incluso *Hedda Gabler* fue un proyecto fallido, desgraciadamente, porque recuerdo que en el primer ensayo nos recibió con un siquiatra que nos iba a explicar el personaje desde el punto de vista del psicoanálisis. Resultó un freudiano verdaderamente asqueroso; nos explicó en el primer ensayo que todos los personajes éramos homosexuales (risas) y que todos los personajes femeninos eran lesbianas. Yo iba a ser el esposo de Hedda Gabler que lo iba a hacer María Douglas. Resulta que la amante que quería acostarse con María Douglas, según el siquiatra, no es que estuviera enamorada de Hedda Gabler sino que estaba enamorada de mí, y que a través de ella me quería llegar; total, una de complicaciones que yo me empecé a reír mucho y me empecé a burlar del siquiatra junto con otro actor que iba a trabajar,



Un alfiler en los ojos de Edmundo Báez. Se presentó en la Sala Chopin en 1952. Archivo Antuñano. Cortesía de El Hábito

Narciso Busquets. Nos reímos a fondo, ¿pero qué es esto?, qué estupidez, ¿no?, porque yo recuerdo que incluso le dije al siquiatra, “oiga, pero este señor qué tiene de homosexual”, y dice, “cómo qué, en el viaje de bodas escoge un lugar en donde puede ir a las bibliotecas a leer”, y le dije “hay doctor, no me haga usted admirarlo y caer de rodillas ante usted, ¿usted está sobre la señora las 24 horas del día? porque después de, se hace algo o se va a nadar, o se monta a caballo, o se lee, y después vuelve uno; me parece que es muy ridículo de su parte. Total, Seki Sano se enojó muchísimo porque no tomamos en serio a su siquiatra. No se hizo la obra por desgracia.

Seki Sano nunca se atrevió, quizá por su firme formación académica en Moscú, a romper con todas las normas establecidas del teatro, porque en el fondo, en las dos obras que yo trabajé con él, respetaba muchas cosas, a pesar de que trataba de romper. Cuando llega Jodorowsky se convierte en la antítesis de la tesis de Seki Sano, de la cual —esto como un teorema filosófico—, yo soy la síntesis. De una tesis que me marca Seki Sano y de una antítesis que me marca Jodorowsky. Mientras más cosas formales me pide Alexandro más cosas de fondo me pido yo impulsado por las enseñanzas de Seki. La combinación es muy bonita porque todas esas formas de Jodorowsky empiezan a tener un contenido muy interesante.

Seki es el revolucionario total del teatro mexicano. Lo fue desde 1939 en que llegó, a 1960 en que llega Jodorowsky. En el 60 Jodorowsky se convierte en una nueva corriente, claro que, es obvio, no sólo Seki, mucha gente se puso en contra. Es muy curioso que yo, habiendo sido un producto definitivo de las enseñanzas de Seki, me ponga al servicio de una cosa nueva totalmente distinta, sin programa calculado, porque éste era el genio de Jodorowsky, quien era genial así como Seki lo era, pero Seki con su estudio, con su método. Éste no, éste era con su desorden, pero ese desorden, como yo aprendí muy bien el sistema que me enseñó Seki, lo ordenaba y el teatro adquiriría un sentido, gracias a los tres: a Seki, a Jodorowsky y a mí.

Hubo un intento que fue muy triste, muy desagradable: le propuse que hiciéramos *El diario de un loco*. Leyó el cuento y le encantó. Me dijo: “yo tengo patrocinador, vamos a hacerlo”. Perfecto. Me tuvo ensayando como ocho días y no, no había tal patrocinador, así que yo me sentí un poco defraudado, porque no se puede jugar con la ilusiones de un ser humano. Si él no sabía que había patrocinador, debió

habérmelo dicho y entonces lo hubiéramos buscado juntos. Quizás soy muy cruel con él porque... pero después de ocho días fui con él y le dije “bueno maestro, ¿qué pasó?”, “pues fijate que no tengo...”, entonces me alejé de él y busqué a otro director, Jodorowsky. Conseguimos un patrocinador y se hizo la obra con la condición de que no se repitiera nada, ni por coincidencia, de lo que había puesto Seki Sano para que no se llamara a engaño. Cuando la estrenamos, fue en 1964, se sintió indignado conmigo. Fue la última vez que lo vi. Me fui a una gira con *El diario de un loco* a toda América Latina. Cuando regresé ya había muerto. Lloré muchísimo por su muerte, y además porque no pudimos tener una explicación; porque más que maestro, fue el gran maestro de mi vida, fue mi gran amigo. A pesar de que había un resentimiento mutuo, pero estúpido, Seki nunca dejó de quererme, nunca, y yo nunca dejé de quererlo.



Seki Sano en un ensayo en México. Archivo Michiko Tanaka

Seki Sano

Ignacio Retes



El Grupo de los Trece que presentó en 1955 *Cinco preciosidades francesas*. Archivo Abraham Stavans

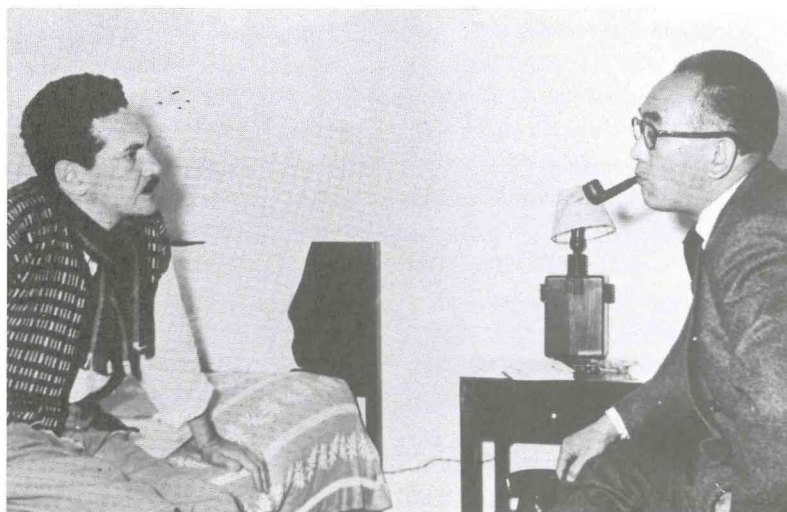
El foro, la vieja plataforma de jugar como espacio privilegiado donde el fenómeno teatral se consuma en plenitud, utilizando la palabra como un elemento —no el único, ni el más importante— del fenómeno teatral. En 1996 una afirmación semejante huele a lugar común: los manuales de iniciación a los estudios actorales lo acotan desde las primeras páginas. Sin embargo, en los años treinta no se conocían manuales de iniciación, no llegaban al mercado de libros, raquíptico a tal grado que sólo la Librería Lechuga de avenida Hidalgo —no lejos de la sede

del Sindicato de Ferrocarrileros— ofrecía folletos en papel de china con el repertorio español sin Siglo de Oro. El respeto a la palabra, a la dramaturgia, a las ideas expuestas a través de historias pacientemente estructuradas por los grandes escritores —Shaw, Pirandello, Lenormand, O'Neill— apenas desembarcados hacía unos cuantos años en el raquíptico y subversivo teatro Ulises, enamoradas del verbo, del contenido textual de la obra dramática, intelectuales metidos a directores y actores —profesiones improvisadas que abandonaron al bajar tristemente el telón de *El tiempo es sueño*, último espectáculo de Ulises—, en los años treinta reagruparon sus escasas fuerzas para intentar un teatro orientador que lo fue en buena medida, aunque mermado en individualidades porque parte de los antiguos combatientes de Ulises se anclaron en su a veces espléndida poesía, sus ensayos, sus amargas críticas a la sociedad mexicana, olvidándose del modesto teatro que un día soñaron. Al igual que Ulises, Orientación desapareció en silencio: quedan fotos, algunas críticas, unos cuantos programas. En aquellos años, el teatro no sabía documentar su historia. De pronto, irrumpió en la enterrada teatralidad mexicana un hombre enigmático, discapacitado, aprendiz de un idioma español que logró consolidar en poco tiempo. La inteligencia no aceptó al intruso —a pesar de que ya habíamos iniciado el aprendizaje de recibir a exiliados— aunque un funcionario sobreviviente de Ulises —¿Gorostiza a su paso por la burocracia cultural?— le ofreció un rincón olvidado en las alturas de Bellas Artes. Allí, pacientemente, el maestro se sentó a esperar, pipa en mano, el arribo de sus potenciales alumnos, filtrados, la mayoría, a través de organizaciones obreras, de grupos políticos de avanzada. ¿Teatro político, revolucionario? En principio, fue rechazada la intrusión de este extraño personaje que llegaba enarbolando utopías, técnicas estafalarias y proposiciones ajenas a las que Usigli y Villaurrutia aprendieran en Yale: el cuerpo manejado sin reticencias, la expresividad a gran escala, el gesto abiertamente amplificado —¡con Ibsen, con Odets, con Strindberg!— en menoscabo, sin tapujos, de la palabra sagrada del dramaturgo. Además, proponía un teatro hecho por el pueblo: obreros casi

todos, empleados de bajo salario, una que otra taquimecanógrafa, algún estudiante destripado. La palabra biomecánica con Waldeen al frente proponiéndola con su cuerpo deslumbrante, desequilibró todavía más el desconcierto de críticos y actores aferrados a la tradición.

Waldeen y el maestro conformaron una dupla que logró convocar a unos cuantos jóvenes que constituyeron la base actoral y dancística del Teatro de las Artes, apoyados por una institución que merece un justo reconocimiento por su aportación al teatro nacional: el Sindicato Mexicano de Electricistas, cuyo presidium para asambleas fue transformado por el maestro y el arquitecto Enrique Yáñez en un escenario inconcebible al fondo, dos escasos metros de foro ocultos tras un telón; al frente un proscenio que se encajaba como espada entre el público, sobre el que danzantes y actores se sentían desamparados, inermes ante un espectador que reulaba en su asiento ante la cercanía de los cuerpos nerviosos de los participantes. Taller más que iglesia, propuesta de veracidad, plataforma de lanzamiento de programas artísticos y políticos: un teatro del pueblo.

Implacable en el manejo de la técnica de Stanislavski (el método, la lista de ejercicios tal como él los propuso, todavía circula mimeografiada), el maestro no se tocaba el corazón para traicionarlo y recurrir a Meyerhold. Cuando el método no daba para más, inútil ya la introspección, el análisis, la búsqueda enfermiza de antecedentes, bloqueada la memoria afectiva e inalcanzable la veracidad escénica, el maestro se olvidaba de Stanislavski, y tras enojos, regaños, condenas y enjuiciamiento colectivo del o de los culpables, sumergía a los alumnos en una búsqueda aniquiladora de respuestas por medio de procedimientos formales, mecanicistas, apoyándose en el refuerzo siempre eficaz del reflejo condicionado de Pavlov: si el recuerdo no funciona, si la imaginación creadora se estanca, si la emoción no fluye, el cuerpo es capaz de reaccionar adecuadamente si se le enseña a responder. Y el maestro, implacable, provocaba en el pobre conejillo de indias que éramos todos y cada uno de los alumnos, la indignación (o la iracundia o la desesperación o el alarido) requeridos por la circunstancia dramática concreta. Stanislavski y Meyerhold, aparentemente incompatibles, fueron integrados por el maestro en un sistema que dejó atrás las proposiciones académicas para convertirse en un instrumento de trabajo eminentemente práctico, cuya riqueza teórica nunca opacó la claridad del comportamiento actoral. Fuera contradicciones la creación artística y la propuesta política son parte de una misma vida. La carrera del maestro estuvo inscrita dentro de esos parámetros. Tal vez, en los inicios de sus trabajos mexicanos, fue más clara y más consistente su proposición. En todo caso coadyuvó a marcar a una generación que, si bien nació confundida entre círculos cerrados, individualistas o esteticistas, logró adherirse a la generosa apertura que propició el maestro con sus conocimientos y su iracundia.



Dagoberto Guillaumín
y Seki Sano. Archivo
Dagoberto Guillaumín

Así llegué a la luna (Recuerdos de Seki Sano)

Lola Bravo



Éramos una pandilla insoportable. Nos decían los sekisanos. ¡Ay del espectáculo teatral que se presentara en aquel México de 1944! Lo despedazábamos sin piedad. Y es que Seki era implacable en sus críticas, y si él lo era, pues nosotros teníamos que serlo mucho más.

En la escena hay que crear un universo, con su propio tiempo y su propio espacio: *Romeo y Julieta...* Verona, 1596... Londres, 1908. Y ese universo tiene sus propias dimensiones. Abarca sólo lo que llamamos foro. Entonces el foro puede ser cualquier

espacio siempre y cuando nosotros lo vistamos con los objetos adecuados.

A ver usted changuita —me decía— está en California cuando la fiebre del oro. Ahí tiene una cubeta llena, cárguela y llévesela corriendo.

Yo pensaba en la dicha de tener tanto oro y salía volando con la imaginaria cubeta. Seki se reía. “Oiga changuita, ¿y usted sabe lo que pesa el oro? Debería saberlo porque desde que es ingeniera química. Ya sé, ya sé que después fue recitadora.”

Yo, sudando, me concentraba. El peso molecular del oro era de 197, el agua pesaba 18. ¡Y yo era incapaz de cargar una cubeta de agua!, entonces, una de oro. Y de pronto la veía ahí, delante de mí, hermosa y dorada; pero, ¡Dios mío! ¡No podía ni moverla! ¿Dónde estaba? En una cabaña en el bosque: naturalmente mis socios me perseguían. Pero yo había descubierto la mina. Me veía las manos, estaban destrozadas de lavar la tierra que resguardaba pepitas de oro. La cubeta y su contenido eran míos. Ellos se iban a apoderar de mi trabajo. Había una ventana con una imaginaria cortina pero que bien podía yo arrancar, destrozarla. De un tirón, rodeaba con ella la cubeta para poder arrastrarla con las manos, con los pies, con las caderas, me arrastraba. Inútil, no se movía. Había visto *La fiebre de oro* y me imaginaba al gordo malvado que había acosado al pobrecito Chaplin, acosándome a mí también. Lloraba, tenía miedo, y la lucha contra la cubeta se volvía el único objetivo de mi vida. Y así, centímetro a centímetro, empezaba a moverla. Conseguía un pedazo de jabón del imaginario fregadero, untaba con él el suelo hasta lograr que el pesadísimo objeto se resbalara con menos esfuerzo. ¡La puerta al fin! La abría sudorosa, y sudorosa y destrozada lograba sacarla. La clase y Seki estaban muertos de risa al verme en el estado comatoso al que había llegado y con las medias rotas. ¡Jesús, con lo que costaba el nylon en tiempos de guerra! “¿Y



Lucile Donnay en *La mandrágora* de Nicolás Maquiavelo. Presentada en el Teatro del Caballito en 1956. Archivo Lucile Donnay

qué tal si afuera estuviera esperándola un oso?”. Yo sacaba una imaginaria pistola de mi cinturón y le disparaba al oso. La clase aplaudía. Seki me mataba con otra pistola imaginaria.

Y después de clases, así, ¿cómo podíamos soplar nos a las compañías de la época? Por ejemplo, el teatro Arbeu olía a orines de gato. Ponían una obra de autor español. ¿Un autor de la España franquista? ¡¡¡A la hoguera con él!!! “El director es el artista más importante en este siglo —decía Seki—. La puesta en escena es su trabajo creativo. Él es el responsable de todo lo que sucede arriba del escenario”. Bueno, pues en este caso el creador era un jovencito extremadamente alto y flaco que se llamaba Luis Basurto. “Pero —decía Bambi, Jesús Gómez, líder indiscutible de la pandilla—, su labor real es conseguir los fondos para el montaje de la obra y armar el foro, porque la directora efectiva es la señora Montoya”. Todos sabíamos que a la famosa señora Montoya nadie la dirigía. El jovencito altísimo y flaquísimo al vernos fruncía la nariz en un gesto que le era muy característico.

Éramos seis y decía con sorna: “¿Ustedes son alumnos del japonés? ¿Y desde cuando saben los japoneses de teatro?”

“Seki es una maravilla”, decía en cambio mi hermana Guillermina unos meses antes cuando nos animaba a Juan Mata, que era su novio en turno, y a mí para que entráramos a tomar clases con él. “Estudió el teatro tradicional japonés, luego el teatro Noh; pero claro, luego entró al partido”. ¡Ah!, decíamos Juan y yo, que en eso del partido éramos unos novatos. “Me refiero, por supuesto, al Partido Comunista, al que todo artista que se precie debe ingresar”. “¿Y tú cómo sabes todo eso de Seki?”, preguntaba yo. Ella sonreía misteriosamente. Entonces Juan apuntaba: “Bueno, la maestra de danza de la Guillo y Seki fueron pareja durante muchos años”. ¡Ah!, decía yo. “Pero —continuaba ella implacable con su narración— el Japón imperial no podía permitir a los comunistas y así al pobre Seki, a pesar de ser de familia noble, lo encarcelaron y torturaron; delante de él mataron a su esposa y a su hijita, la destrozaron y lo deportaron a la Unión Soviética”: Y en la Unión Soviética, ¡al fin! El reconocimiento a los sufrimientos y al talento del camarada Seki: su ingreso en el Teatro de Arte de Moscú, su encuentro con Stanislavski. Después, respondió a sus propias inquietudes por conocer el experimento expresionista de Meyerhold, cinco años trabajando como asistente. Luego, por causas no muy bien definidas (seguramente el bondadoso camarada Stalin no se había enterado), lo expulsaban de la URSS. Viaja a Francia, luego, ¿expulsión de Francia? EUA lo recibe; Broadway, el teatro de O’Neill. Luego otra expulsión, ¡ah, gringos malvados! Y sólo mi general Cárdenas le abría las puertas del país. ¡Bien por México!

¿Y el improvisado jovencito que se soplab los dedos decía, se atrevía a decir que Seki no sabía nada de teatro? ¡Vergüenza e ignominia! Pues a destrozar “su” puesta en escena. No era difícil. El escenario estaba circundado por un telón de fondo, negro, con manchas ostensibles de orines de gato (eso explicaba el olor del teatro), y estaba dividido para nuestro regocijo en tres áreas: la de la izquierda, separada de las demás por otro teloncito negro, correspondía a elegante mansión en México. La de en medio era una choza de pescadores en una isla misteriosa del Atlántico (suponíamos). Y la tercera, dividida también por el imprescindible teloncito negro, era la sala de otra lujosa residencia en Argentina. La acción empezaba en la residencia de la izquierda. La señora Montoya era una impecable dama de sociedad

que, por azares del destino —melodramática trama de risa loca— tenía que viajar a la república de Argentina. Pero ¡oh dolor!, su barco era torpedeado por un taparrabos que la llevaba desmayada y medio ahogada hasta un catre de la zona de en medio que crujía estrepitosamente al recibir su preciosa y voluminosa carga. Aquí empezaban las risas. La señora despertaba de su letargo, y después de maldecir al destino, juraba que llegaría a Argentina. Aquí acababa el segundo acto. Tibios aplausos de un público que, además de nosotros que no habíamos pagado, constaba de otras 15 personas que comían muéganos y se rascaban las pulgas. Pero... el tercer acto estaba ya ahí. La valerosa dama cumplía su juramento y llega, no sabíamos como, a la zona de la derecha. Frío recibimiento por sus malvados parientes y entonces... horror: por la zona de México aparecía un famélico gato que maullaba estrepitosamente. Desconcierto, pero —profesionales al fin— la lección seguía en la zona de la derecha. Por la parte de la izquierda, el joven director asomaba una cabeza que él suponía que el público no iba a ver y llamaba “bichito, bichito”. El gato pasaba de un brinco al área de la isla desierta y se instalaba en el catre que rechinaba. Aquí sí, ya reinaba la alegría entre el público. El joven altísimo sacaba ya medio cuerpo y repetía su “bichito, bichito”, y el gato caminaba lentamente hacia Argentina, donde los actores, olvidados en sus infames maquinaciones, se dedicaban a cazarlo en medio de maullidos, aullidos, rasguños y ¡olés! del público. Nosotros salíamos del teatro en medio de carcajadas. ¡Seki había sido vengado!

Y a comer tacos a Santa María la Redonda, y meternos al Follies, que eso era relajo de encuertrices bien organizado, con cómicos albureros —teatro de boulevard, que le llamaría piadosamente Seki—. Y al otro día, desde las cinco de la tarde, otra vez a clase, con renovado fervor. Ahora se trabajaban escenas de piezas clásicas de principio de siglo: Ibsen, *Casa de muñecas* y *Espectros*; Chejov, las tres famas clásicas. Ibsen se trabajaría a la manera de Stanislavski, realismo puro. “Pueden encontrar una buena definición del realismo leyendo a Hipólito Tayne, y éste de *Casa de muñecas* es un realismo abierto, sin conclusiones: ¿regresará Nora a su casa?” “Bueno, Seki —decíamos— y ¿qué hay del realismo socialista?” “Ésa fue una buena ocurrencia del camarada Máximo Gorki. Él escribió una obra magnífica y cuando los intelectuales del partido le preguntaron que cómo definiría políticamente el contenido de la obra, él respondió: “es realista socialista, una corriente que toma la esencia de la realidad como dice Tayne y la resuelve en la única forma política a la que puede conducir la realidad: el socialismo”. “¡Ah! —decíamos nosotros— pero ¿Ibsen?” “Bueno —contestaba Seki— todo realismo bien concebido debe tener un enfoque correcto de la historia y como tal, a fin de cuentas debe ser realismo socialista. Por ejemplo: piense cada uno de ustedes en lo que ha querido hacer de su vida, en lo que quiere para su país, y cómo ustedes y México son parte de la historia y la historia va hacia el socialismo. Están contribuyendo con su vida y su carrera al realismo socialista.”

A mí esto me avergonzaba; no estaba nada segura de estar contribuyendo a que triunfara el socialismo en el país. Lo único que había deseado con fervor desde niña era ir a la luna. Todos mis libros de cuentos me hablaban de viajes al satélite y luego Julio Verne me había convencido —ya en la prepa de San Ildefonso— que mi destino era ser el primer hombre que llegaría a la luna. El que fuera mujer era un detalle sin importancia que hasta entonces no me había restado caminos abiertos hacia lo que yo quería. Claro que había que luchar; pero ¡vamos!, ya había empezado tomando un curso de astronomía en la prepa aunque no perteneciera a mi bachillerato que era, modestamente, de ciencias químicas. A pesar de mi empeño, con lágrimas y demás, no había conseguido que en la casa me dejaran hacer el de físico matemáticas como yo quería. “¿Tú un ingeniero civil? —me había dicho mi papá—. ¿Te imaginas con esa figura —yo medía 1.58 m— construyendo un puente en la sierra?” ¡Si supieran lo que yo realmente quería! Así que por lo menos, ingeniero químico. Y ahora, el teatro... ¡Dios mío!, ¿llegaré algún día a la luna? Por lo pronto leíamos a Ibsen: *Espectros*, una pieza terrible, con sífilis y todo. El papel de la señora Alving lo leía Lucila Balzaretti, una muchacha muy guapa, alta y rubia que era novata como yo. Leíamos la escena final, el hijo lo leía Bambi, nuestro líder. Pero esa tarde llegó el renombrado Pepín Retes que había estado con Seki en fechas anteriores y a quien nosotros, los novatos del 44, no conocíamos. “Que Retes lea el hijo —dijo Seki—, la changuita güera va a leer la madre”.

Hola Lucila —dijo Retes— y empezamos a leer. Estaban muy nerviosos, no se conocían y al final de la clase se fueron juntos. Quince días después nos enteramos de que se habían casado. ¡Ése sí que fue un flechazo de Ibsen! Así que Bambi se quedó con el papel del hijo y yo fui la señora Alving. En esa época entraron Ramón García y Conchita Carracedo, una muchacha preciosa que ya era casada y tenía dos bebés; los dos se unieron a la pandilla y también Lilita Durán y Ana Mérida que eran bailarinas.

“Usted tiene 25 años —me dijo Seki—, ¿cuántos tendrá la señora Alving? Digamos que 50 pues su hijo tiene casi 30. Usted debe escribir, basándose en los datos de la obra, la biografía de la señora, debe terminar sus puntos interiores, su edad, su vida sexual, su posición económica, sus defectos y sus cualidades; para saber después, con ese bagaje, cómo debe caminar, cómo sentarse, cómo hablar. Y, sobre todo, cómo piensa y cómo reacciona ante los sucesos que se van a presentar en la obra, y, naturalmente, cuál es su tarea escénica”.

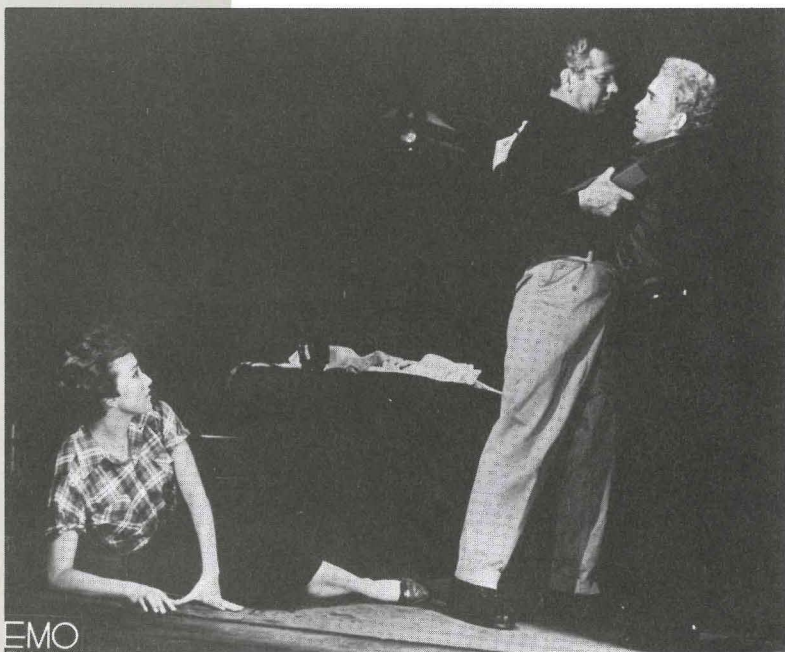
Pues a trabajar muy duro porque ahora sí, Seki había conseguido que una serie de críticos de arte, porque de teatro no había, aceptaran asistir a la puesta de algunas escenas de obras famosas que representarían sus alumnos en el pequeñísimo auditorio de un banco, en la calle de Venustiano Carranza, en fecha próxima. Esta fecha se acercaba cada vez con una velocidad más angustiosa hasta que al fin, ya era la víspera por la noche. Después del último ensayo, la pandilla se reunió a deliberar, por llamado urgente de Bambi, en el café del Globo, que quedaba por la Plaza de la Revolución, cerca del local de la Universidad Popular del PPS, que era donde ensayábamos. “Bueno, —dijo Bambi misteriosamente— debemos cambiarnos de nombre para la función de mañana. Los críticos y los artistas más destacados van a asistir y nuestros nombres son horribles”. Todos asentimos tristemente. “Yo no me cambio el mío —dijo Ana Mérida—, me gusta mucho. Además el apellido de mis padres es muy conocido. ¿Quién no conoce a Carlos Mérida?” “Bueno —dijo Bambi—, en tu caso pasa, ¿pero los demás?” “Yo ya sé —dijo Ramón— mi madre se apellida Gay; me pondré Ramón Gay.” En ese caso, —dijo Bambi—, yo soy Obregón, de los Obregón de Santacilia por parte de madre y mi segundo nombre es Jaime, así que me pondré Jaime Obregón de Santacilia que suena mucho mejor que Jesús Gómez”. A todos nos pareció precioso. Lilita Durán dijo que ella se pondría Lin, como un filósofo chino al que admiraba mucho. “¿Qué tal Lin Durán?” “Conchita y la güera sí que están amoladas —dijo Bambi— ¿llamarse Concepción y María Dolores?, ¡qué horror! Hay que hacer un nombre completamente nuevo”. Hubo muchas protestas, y al fin, Conchita se llamaría Rita Macedo y yo... Luz Oscuro. Era un nombre de risa, pero a Bambi le encantó. “Fíjate en el contraste, en la paradoja... una luz oscura”. Yo no estaba muy convencido pero ni modo, a todos les pareció bien... Pues Luz Oscuro.

Y ahí está la función, nuestra primera función. Seki hace de anunciador. Con su gracia y su encanto explica al público, unas 20 personas, que somos el producto de cerca de un año de entrenamiento —el método hace milagros— y da el nombre de las escenas de: *Esperando al zurdo*, *Petición de mano*, *El inspector general*, *Sobre hombres y ratones* y... al fin... *Espectros*. Yo temblé. Bueno, esto es lo que siempre he deseado hacer, esto es ir a la luna. ¿Y la industrialización del país rural en el que me había tocado vivir? ¿Y los descubrimientos en el campo de la física? ¿Y mi ida a la luna? Bueno, esto lo resolvía todo.

Mi pequeña existencia había encontrado su cauce en esa función de estudiantes, en ese foro minúsculo, ante un público que era capaz de decirme sí o no. “Los actores que representarán estos personajes —decía Seki— son (ríe un poco al leer el programa manuscrito que habíamos hecho) Jaime Obregón, vaya nombrecito, y... —aquí ríe como sólo él sabía hacerlo, con una cosa que era casi una carcajada— una changuita que fue recitadora: se llama Lola Bravo”. ¿Así que mi propio, feo nombre? Pues qué bien. Sentí el peso de los 50 años de la señora Alving sobre mis espaldas, pero dentro de mí una ligereza producida por la idea de que estaba logrando un cambio gravitatorio. Después de todo iba a estar sujeta a una menor gravedad. ¿Acaso no es menor la gravedad de la luna?

Así fue

Guillermo Arriaga



Panorama desde el puente de Arthur Miller, 1958. En la foto Luz María Aguilar, Wolf Ruvinskis y Luis Bayardo. Archivo Antuñano. Cortesía de El Hábito

En los inicios de mi carrera como bailarían, la maestra Amalia Hernández me invitó a formar parte de su grupo en el montaje de la coreografía que le había sido encargada para la puesta en escena de la obra *La fierecilla domada* de Shakespeare, que dirigiría el maestro Seki Sano.

Así ocurrieron los ensayos que realizábamos en la casa de Amalia en las calles de Guadalajara. Finalmente llegó la hora de trabajar con el reparto de actores, en el foro del Teatro Esperanza Iris, hoy Teatro de la Ciudad.

Ése fue mi primer encuentro con Seki. Su recia personalidad y su mando seguro, a veces hosco, cortante, “regañón”, todas esas señales producían una disciplina ejemplar; simplemente porque cada indicación suya, cada sugerencia, cada propuesta, se convertía automáticamente en factor de aprendizaje, de riqueza actoral para cada uno de los miembros del reparto y por qué no decirlo, para cada uno de nosotros los bailarines también.

Seki ofreció al grupo de bailarines un curso de técnica teatral; las clases se impartían en el foro del propio teatro.

Tuve una doble fortuna, el haber sido miembro fundador de La Linterna Mágica tres años atrás, bajo la conducción del maestro José Ignacio Retes, destacado discípulo de Seki Sano, y posteriormente reafirmar mis conocimientos de teatro bajo la sabia enseñanza de la técnica Stanislavski impartida por el propio Seki, quien perteneció al grupo del eminente maestro ruso.

La temporada de *La fierecilla* —por cierto espléndidamente interpretada por María Douglas— fue muy exitosa.

Unos años más tarde, coincidimos en el mismo edificio en el Paseo de la Reforma —arriba del cine Chapultepec—, estudio del maestro Seki Sano, estudio de la maestra Waldeen y estudio del Ballet Popular de México, el cual yo dirigía (los tres en el mismo piso).

En 1956, con motivo del bicentenario del natalicio de Mozart, se presentó en Bellas Artes *La flauta mágica*. Seki Sano tuvo a su cargo la dirección escénica, Ernesto Roemer la dirección musical, Antonio López Mancera la escenografía y el vestuario, y el maestro Seki me invitó para la realización de la coreografía.

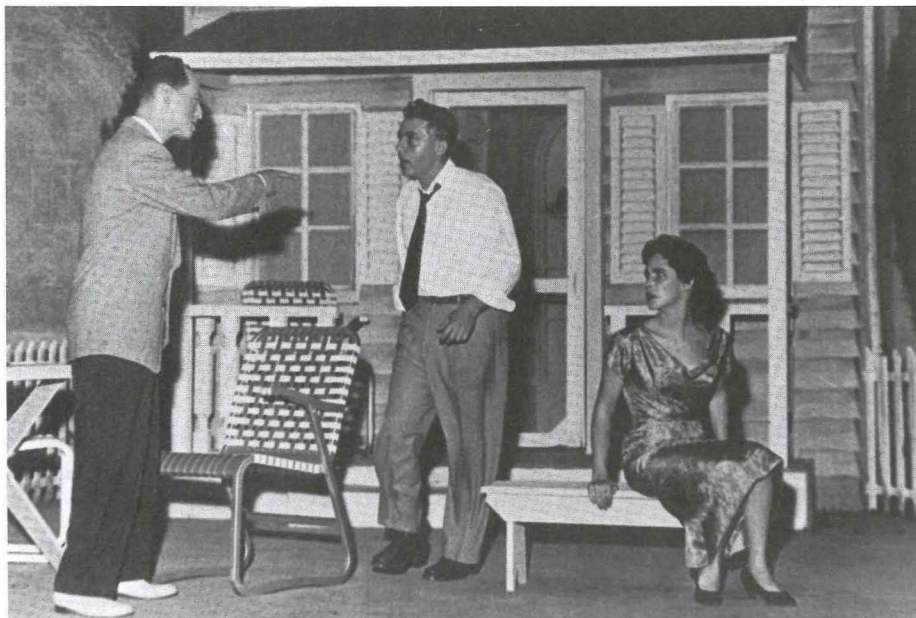
Para el montaje de *Anna Karenina*, magistralmente dirigida por el propio

Seki Sano, me encargó la coreografía de algunos bailes de la época. Yo mismo los interpreté con la bella y querida compañía de Pilar Pellicer.

La relación fue cada vez más frecuente y más cercana. Seki cocinaba exquisitos platillos japoneses y en varias ocasiones tuve el privilegio de degustarlos.

Ya en la intimidad, uno se daba cuenta de que aquel maestro rudo, hosco y regañón, era en el fondo un ser lleno de ternura y amor por todos sus alumnos y por todos sus actores.

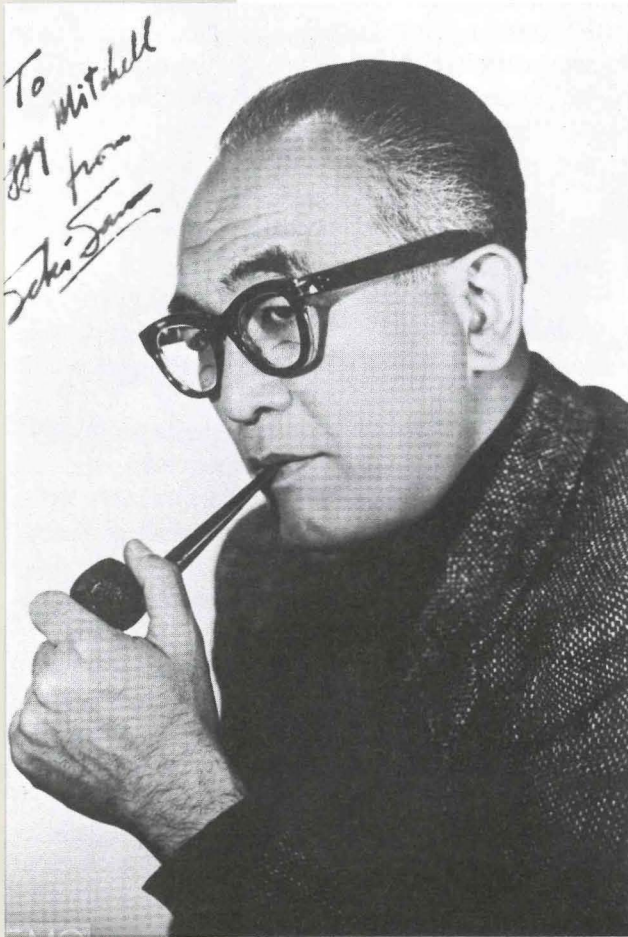
Seki Sano, padre del nuevo teatro mexicano.



All my son's de Arthur Miller con la escenografía de Arnold Belkin, 1957. Se presentó en inglés en el teatro Players. En la foto Julio Weinstock, Benner Turner y Beatriz Sheridan. Foto de Úrsula Bernath. Archivo Julio Weinstock

Seki Sano en la memoria y el corazón

Yuriko Kuronuma



Seki Sano, 1957.
Archivo Peggy Mitchell

“Por favor, hábleme en japonés”, me dijo Seki Sano en el teléfono con un tono dulce y amable que distaba mucho del vozarrón de trueno que me imaginaba, y sólo entonces suspiré con alivio. Yo acababa de llegar a México con las cartas de recomendación que mi maestro Henryk Uzeryng me había dado en Praga para músicos de la talla de Carlos Chávez y Rodolfo Halffter, y estaba tratando de abrirme paso en un país desconocido con mi violín al hombro. En esas épocas me habían hablado mucho del monumental trabajo artístico de Seki Sano, de su fuerza de carácter y su rígida disciplina; todos los que le conocían me decían que se trataba de un japonés que no quería saber nada de los japoneses. Los amigos que trabajaban con él y que me proporcionaron su número telefónico me dijeron que jamás lo habían escuchado hablar en japonés. De manera que marqué su número con la mano temblorosa, y cuando escuché su voz la vergüenza se me subió a la garganta al empezar a hablar en mi español rudimentario. Seguramente mi nerviosismo se transmitió por la línea telefónica, porque de inmediato Seki Sano me salió al paso con estas palabras salvadoras: *Dozo, nihongo de shabette kudasai* (Por favor, hábleme en japonés).

Al conocerlo directamente, me di cuenta de que tenía una personalidad riquísima y con muchas facetas; por eso cada individuo que lo trataba se forjaba una imagen distinta de su propio carácter. En sus clases podía ser intransigente y severo, exigiendo a sus discípulos un esfuerzo adicional y constante, y en las tertulias podía ser alegre y bromista, como si el mundo fuese únicamente un lugar de recreo. En realidad no era un artista inaccesible como muchos lo describían y, contra la opinión generalizada, estaba sumamente interesado en lo que ocurría en Japón. Él había llegado a México poco antes de la segunda guerra mundial, cuando nuestro país se precipitaba hacia una aventura militar sin retorno, y por eso me preguntaba sobre las condiciones políticas y sociales del Japón de la posguerra. Sus juicios eran siempre críticos y certeros: rechazaba el fascismo del Japón imperial, pero también abrigaba dudas respecto a la democracia impuesta tras la victoria de los norteamericanos. Recuerdo que siempre, al hablar de Japón, una nube de nostalgia le atravesaba la vista.

Seki Sano fue durante su vida —y aún después de muerto— una víctima de las simplificaciones. Resulta irónico y profundamente injusto que hoy en Japón se le recuerde en los diccionarios escuetamente como el hombre que tradujo *La Internacional* al japonés. Además, al juzgarlo por sus ideas, muchos creen que Seki Sano era un izquierdista intransigente. Nada más falso. En 1964, cuando el presidente López Mateos ofreció una calurosa recepción al príncipe heredero Akihito y la princesa Michiko, la embajada de Japón me pidió que ofreciera un recital de música en honor de los visitantes imperiales, y yo misma le pedí a Seki Sano la antigua casa del poeta José Juan Tablada, que había adquirido con mucho esfuerzo y que estaba remodelando para convertirla en el Teatro Coyoacán. Cuando le dije que si no tenía inconveniente en prestarla para los príncipes de Japón, me respondió con uno de sus aforismos fulminantes: “al teatro puede entrar cualquiera, siempre y cuando pague el boleto.”

A Seki Sano le encantaba la música, y tenía una amplia cultura alrededor de ella. Cuando hablaba del tema, me daba cuenta de lo importante que son las impresiones del alma para cualquier artista. A Seki Sano le apasionaba la música porque expresaba las mismas emociones que él transmitía a través de su teatro. Sus discípulos dicen que los ponía a trabajar jornadas agotadoras, con el fin de que cada uno lograra entrar en contacto con las profundidades de su propio ser. Yo pensaba en mis esfuerzos con el violín y establecía puentes de asociación entre la música y el teatro. Hay una afinidad muy honda entre el compositor de la pieza y el autor de la obra. Así como entre el actor de teatro y el ejecutante de música: todos expresan a su manera los mismos latidos del corazón del hombre.

Seki Sano era un viajero políglota que anduvo por todo el mundo: nació en China de padres japoneses, se forjó en el teatro tradicional de Japón, estudió en Rusia con Stanislavski, tuvo como mujer a la bailarina estadounidense Waldeen y puso sus principales obras en México. Con Waldeen montó en Bellas Artes *La Coronela*, una obra que conjugó la danza moderna con la tradición de la Revolución mexicana, y que contó con la pluma de Efraín Huerta para la letra del coro y con Silvestre Revueltas y Blas Galindo para la música. En ella bailó por vez primera Guillermina Bravo y su puesta en escena representó el punto de partida de la danza contemporánea en México.

Por su universalidad, Seki Sano fue un personaje extraordinario para su época. Decir que fue un hombre cosmopolita es banalizarlo; decir que no tuvo patria es ofenderlo. Su verdadera patria era el lugar en el que trabajaba. Como el hortelano, buscaba un terreno fértil y las herramientas adecuadas: unos actores con talento y disciplina, energía y pasión, entusiasmo y amor por el teatro. Seki Sano se hizo en Japón y murió en México, y su vida fue una hipérbola perfecta entre dos naciones. Por su carácter, su dedicación y su esfuerzo, fue profundamente japonés; pero su obra y sus restos le pertenecen a México. Yo no conozco a otro japonés que haya marcado tan profundamente el suelo ajeno. Seki Sano fue un innovador de las puestas en escena; el teatro en México no sería lo que es ahora si no fuera por su influencia. En realidad, en México Seki Sano dejó algo mucho más perdurable que una huella: sembró una raíz enorme, cuya planta no ha cesado de dar sus frutos.

Cuando pienso en Seki Sano, me sigue estremeciendo el momento de su muerte, y me resisto a creer que hayan pasado 30 años con su ausencia. Siempre lo recuerdo con el rostro resplandeciente que tenía cuando inauguró el Teatro Coyoacán y esa memoria me ilumina como un faro que se enciende en cada giro. Entonces pienso que toda su vida fue una entrega para sacar lo mejor de todos nosotros, que jamás se dio por vencido ante la adversidad y me siento orgullosa de ser japonesa y de vivir en esta tierra donde permanece su obra y descansan sus huesos.



Emiko Shimokawa y Seki Sano, afuera del Teatro Coyoacán, 1964. Archivo Emiko Shimokawa

Cronología

Elaborada por Michiko Tanaka y Jovita Millán

JAPÓN

- 1905 Enero 14** Nació en Tientsin en la concesión japonesa como el primer hijo de Sano Torata, director del hospital Kyooritsu, y Shidzuko, hija de Gotoo Shinpee, gobernador civil de Taiwán.
- Ca. 1910** Enfermó de artritis tuberculosa aguda que afectó su pierna izquierda.
- 1912 Abril** Ingresó a la Escuela Primaria de Gyoosee de la misión francesa de maristas. Recibió educación bilingüe y asistió cada año a la presentación escolar en francés de obras teatrales.
- 1919 Febrero** Transferencia a la Escuela Secundaria privada de Kaisee, donde estudió inglés. Hace amistad con un grupo de jóvenes interesados en teatro y cine.
- 1922 Abril** Ingresó a la Escuela Superior de Urawa como alumno de la primera promoción.
- 1923 Mayo** Con su composición musical de la canción conmemorativa *Sue jarukanaru (Fronteras lejanas)* gana el concurso del aniversario del dormitorio. Dirigió *Novia del tiempo de guerra* en un concurso por parte del Dormitorio Occidental. Verano Constitución de la Asociación de Estudios Teatrales (AET) con compañeros de la escuela.
- Septiembre** Gran terremoto de Kantoo. Regresó a Tokio y auxilió a su padre a evacuar de internos el hospital Sano.
- Noviembre** Con la AET dirigió *Tentación de Diógenes* de Wilhelm A. Schmidt-Bonn.
- 1924 Enero** Reposición de *Tentación de Diógenes*. Actuó en *El guñolista* de W.A. Schmidt-Bonn como protagonista.
- Mayo** Dirigió *Salida de la luna* de Lady Gregory y *Una noche en una taberna* de Lord Dunsany.
- Junio** Comenzó a asistir regularmente a ver las funciones del Pequeño Teatro de Tsukidyí.
- 1925 Marzo** Admisión en la Facultad de Derecho de la Universidad Imperial de Tokio.
- Marzo** Acompañó a Gotoo Shinpee en su visita semioficial en Corea y Manchuria.
- Ca. mayo** Formó el Teatro MNZ y publicó el único número de la revista del mismo nombre junto con Kii Teruo quien admiraba a Meyerhold. Invitación a los artistas profesionales como Jidykata Yoshi a participar en el teatro revolucionario.
- Septiembre** Disolución del Teatro MNZ para unirse colectivamente a la Asociación de Literatura Social de la Universidad.
- Noviembre** En el aniversario de la Revolución rusa, se afilió a la Shidyin Kai (Asociación de Hombre Nuevo) para conocer mejor el marxismo leninismo.
- 1926 Enero** Retiró de la Universidad Imperial de Tokio. Intervino con gritos en la representación de la obra dadaísta *Disposición del huérfano* de Murakami Tomoyoshi con el propósito de provocar al cabecilla del grupo y entablar una polémica. Estudios intensivos sobre teorías del arte proletario. Lecturas de Trotsky sobre la literatura revolucionaria, de Bagdanov sobre el arte proletario, etcétera.
- Febrero** El grupo Toranku Guekidyo (Teatro de Maleta) dirigido por Sasaki Takamaru y del

cual presenta Seki Sano formaba parte, presenta a los huelguistas de la imprenta Kyoodoo las obras: *Un día del morje Ikkyuu* y *Gasolina ética*.

Abril Fundación de la Asociación de Estudios Marxistas sobre Artes junto con Senda Koreya.

Junio Fundación de la Compañía de Teatro Muñecos Ningyoo-dza. Se hace cargo de la parte literaria en *¿Quién es el más tonto?*, de Karl Wittvogel, presentada en el Pequeño Teatro de Tsukidyí con gran éxito. Importante apoyo de la familia Sano.

Comienza a contribuir en la revista *Bunguisensen (Frente Literario)* con reseñas de obras, notas de director y traducciones del inglés y el francés.

Octubre Participación en la velada del periódico *Proletario* dirigiendo *Víctima y Rumbo a Kamchatka* en Shiba Kyoochoo kaikan con el Teatro de Maleta.

Octubre Constitución de la Tropa Dzen'ei-dza en la residencia de los Sano. Redactó la declaración de la fundación de la compañía.

Noviembre Crítica marxista hacia la asociación de la literatura proletaria de Japón y su transformación en la Liga del Arte Proletario luego de la “depuración” de los anarquistas.

Diciembre Con la dirección de *Don Quijote liberado* se consolidó como director representativo del teatro proletario. **Autor** Anatoli Lunacharsky. **Traductores** Senda Koreya y Tsudyí Tsunejiko.

Esc. y vest. Murayama Tomoyoshi y Yanase Shoomu. **Ilum.** Nomura Akira. **Grupo** Teatro de Vanguardia. **Lugar** Pequeño Teatro de Tsukidyí. **Reparto:**

Oficial A	Nishikawa Jikari
Soldado A	Satoo Seiya
Soldado B	Noboru
Soldado C	Ootake Kadzuo
Barmillion	Suge Shigueto
Rodrigo Pats	Senda Koreya
Don Baltazar	Sasaki Takamaru
Don Quijote	Ono Miyakichi
Sancho Panza	Ikukata Ken'ichiroo
Señor	Suge Shigueto
Marqués Murtio	Murayama Tomoyoshi
Pappo del Pabbo	Nakadyima Tandzoo
Secretario	Jisaita Eidyiroo
Paje de cabellera rubia	Sasaki Jumie
Paje de cabellera negra	Yanase Shoomu
Mirabella	Janayagui Jarumi
María Stella	Midzuno Sumiko
Doña	Seki Kaneko
Negro gordo	Sasaki Takamaro
Cacique africano	Ootake Kadzuo
Primer trompetista	Ueno Nobuyuki
Segundo trompetista	Jayashi Jusao
Tambolero	Aono Suekichi
Abanderado	Maedagawa Kooichiroo
Séquito A	Senda Koreya
Séquito B	Satoo Seiya
Oficial B	Kamiya Kiyoshi
Recamarera A	Yamadzaki Kikuko
Recamarera B	Yoshida Jamako
Celador	Satoo Seiya
Mensajero	Ootake Kadzuo
Pasco	Nakadyima Tandzoo

Diciembre Dirigió *Juicio en el infierno* al estilo de radio teatro en apoyo a los obreros en huelga de la Compañía de Cemento Asano.

1927 Enero Establecimiento del Instituto de Estudios Teatrales de Dzen'ei-dza. Entre los 50 alumnos admitidos está Takajashi Jumiko (Jirano Ikuko) su futura esposa. Este año se inicia en la docencia teatral.

Febrero Gira de Teatro de Maleta. Presentación de *Víctima*, *El minero* de Le Marten traducida por Seki Sano, *La lucha continúa* y *Sentencia de un señor obtuso*.

Marzo Pleno extraordinario de la Liga de Artes Proletarias de Japón. Se adopta un nuevo lineamiento "jukumotoísta" según el cual el movimiento artístico literario se subordina a la lucha política. Se acuerda apoyar al Partido Obrero Campesino en la primera elección parlamentaria bajo sufragio universal.

Abril Prohibición gubernamental de la presentación de *El hombre del primer piso* de Upton Sinclair, traducida y codirigida junto con Senda Koreya.

Mayo Gira del Teatro de Maleta en Tokio y cercanías, con *Aniversario de reconstrucción* de Kachi Wataru, *Refugiados* de Karl Wittvogel, *Juicio en el infierno* y *Pabellón encantado* de Karl Wittvogel.

Junio El pleno de Comité Central del Frente Literario ampliado expulsa a los afiliados. Éstos a su vez resuelven en una reunión, salir de la Liga Artes Proletarias de Japón. Fundan la Liga de Artistas Obrero-Campesinos y heredan la Proletaria (antes Vanguardia) bajo la dirección de Sasaki Takamaru. Sano, Jisaita y Ono transforman el Teatro de Maleta en Teatro Proletario. La residencia de los Sano sirve de salón de ensayos.

Junio Fundación de la revista *Puroretariya Gueidyutsu* (*Artes Proletarias*) con apoyo económico de la familia Sano.

Agosto Gira de Teatro Proletario a las regiones del noreste con *El minero*, *Refugiados*, *Escasez de aceite* de Jisaita Eidyiroo, *Gaspar* de Hauser y *El hombre del primer piso*. Fueron prohibidas todas las funciones, excepto las de la región de Amori.

Octubre Presentación de *El hombre del primer piso* y *El minero* en apoyo a la huelga de obreros en Matsuoka.

Octubre Casamiento con Takajashi Jumiko.

Noviembre Frustrada presentación de *Juicio de la historia* conmemoración del décimo aniversario de la Revolución rusa.

Dirección de *Martín sin pierna* de Hauser y *La rusa* de Osanai Kaoru.

Diciembre Unificación de LAPN (Liga de Artistas Proletarios de Japón).

Establecimiento del albergue comunal del Teatro Proletario.

Durante 1927 Traducción de una serie de poemas del francés y del alemán incluyendo el arreglo y la traducción de la *Internacional* traducida originalmente por Sasaki Takamaru.

1928 Marzo Arresto y detención por la Policía Superior Especial en el albergue de la Asociación de Artistas Proletarios. Son arrestados Nakano Shiguejaru y Kachi Wataru, entre otros.

Cateo de la oficina de la Federación de Artistas Proletarias y arresto de 19 miembros más.

Abril Constitución de la Federación de Artes Proletarias de Japón (NAPF es una abreviación del nombre en esperanto Nipponna Artista Proletaria Federación). El órgano de difusión era la revista *Bandera de lucha* (*Senki*) de la que Seki Sano era editor. El Teatro de la Izquierda se constituye como su sección de teatro.

Arresto de Sano Manabu en Shangai.

Funeral de Gotoo Shinpee (abuelo de Seki Sano y ex primer ministro de Japón) presidido por Saitoo Makoto, ex primer ministro. 10 000 asistentes.

Dirección de *Tempestad* de Kachi Wataru.

Mayo Colabora en la filmación de la manifestación del primero de mayo manejando el coche de su padre.

Realiza una gira como organizador del movimiento teatral proletario en el interior del país con Sasaki Takamaru.

Primera temporada del Teatro de Izquierda en Tokio con *El hombre del primer piso* y *El minero*.

Septiembre Dirección de *Padre ¿quién echará a los trabajadores a la calle?* y *La mina* en el tercer aniversario del *Periódico Proletario* en el Joochi koodoo. Las obras *Minero de carbón* y *Termitas* fueron prohibidas.

Octubre Tercera temporada de Teatro de Izquierda en el Pequeño Teatro de Tskidy. Prohibición de *El crucero de Aurora*.

1929 Enero Dirección de *La muerte de Dantón* de Bruchner adaptada por Alexei Tolstoi en la IV temporada del Teatro de Izquierda.

Febrero Participa en la fundación del Instituto de la Cultura Internacional (ICI).

Secretario general del Comité Central de PROT.

Marzo Análisis de la puesta en escena de *El callejón sin sol* de Kobayashi Takidy en una serie de artículos titulados “*Engueki ni okeru puroretariya rearidzumu no mondai*” (“Problemas del realismo proletario en el teatro”) en la revista *Guekidyoogai (Paseo Teatral)*.

Junio Dirección de *Dzensen (Por toda la línea)*, de Murayama Tomoyoshi. **Asist. dir.** Sugumoto Ryookichi. **Esc.** Murayama Tomoyoshi. **Ilum.** Toojata Makoto. **Mús.** Ono Miyakichi. **Inv. histórica** Judyieda Dyoobu. **Grupo** Teatro de Izquierda de Tokio. **Lugar** Pequeño Teatro de Tsukidy.

Reparto:

Josan	Mitsuo Judyita
Tokujoo	Tsurumaru Mutsuo
Dueño de la cantina	Soga Banshuu
Seguidores de Josan	Jara Kadzuo, Tanaka Yoshio y otros
Miembros de la mafia de Tokujoo	Eda Shun, Maeyama Seidy y otros
Shuu Jeijo	Sasaki Takamaru
Viejos miembros de la banda	Sonobe Jiroschi
Verde	Nagata Shuudyi, Abe Tadashi y otros
Koo Denshin	Shuudyi Nagata
Guardianes	Yasushi Okabe y otros
Presidente del Congreso de Representantes de la línea	Mine Kiritaroo
Ri Kanshoo	Nakamura Eidy
Choo Raishin	Sugumoto Ryookichi
Yoo Seidzan	Date Makoto
Ro Gyokudzan	Satoo Kichinosuke
Representantes de Secciones	Ishida Masao, Abe Tadashi Komura Jideo, Sonobe Yasushi, Nagata Shuudyi, Takeda Kishi, Narita Umekichi y otros
Mensajero 1	Nomura Makoto
Mafiosos	Jara Kadzuo, Tanaka Yoshio, Eda Shun y otros
Cuidador	Soga Banshuu
Anciana	Kishi Teruko (actriz invitada)
Suiei	Masako Sugui
Vecina	Jara Senko
Mensajero 2	Narita Umekichi
Caballero	Sidy Maeda
Mujer joven	Udzumasa Yoshie
Ferroviano 1	Judyiki Teidy
Emisor 2 (en realidad Tokujoo)	Tsurumaru Mutsuo

Emisor 3	
(en realidad Josan)	Judyita Mitsuo
Vecinos	Oda Kaoru, Rai Michiko, Uradzaki Riuko y otros
Adolescente	Sasaki Jumie
Policía militar	Okabe Yasushi y otros
Hombre de cabellera	Jara Kadzuo
Otros mafiosos	Narita Umekichi y otros

Octubre Prohibición de *Por toda la línea* en Osaka y Koobe. En su lugar, dirección de *La madre* de Gorky.

Noviembre Dirección de *Cura de un tonto* y *La careta* de Sasaki Takamaru y *Sam* (originalmente *Martín sin pierna*) de Hans Zacks en el Festival Obrero de Caras Sonrientes.

1930 Enero Dirección de *Espía*, de Upton Sinclair. **Tr. y adapt.** Jisaita y Sano. **Asist. dir.** Monma Takashi. **Esc.** Shima Koosée. **Grupo** Compañía Taishuu de actores de kabuki. **Lugar** Jongoodza. **Reparto:**

Peter Gatti	Ichikawa Yaodzoo
Gaffe	Ichikawa Enshoo
McGibney	Nakamura Gan'emon
McCormick	Ichikawa Kodayuu
Darlant	Ichikawa Danshi
Nikichin	Sawamura Guendyuuroo
Duncan	Ishiyama Kendyiroo
Grudge	Ichikawa Dan'en
Madre de Grudge	Takidzawa Chieko (artista invitada)
Rossy	Saidyoo Shidzuko (artista invitada)
Sady	Jirano Ikuko (artista invitada)
Jenny	Ito Tomoko (artista invitada)
Trabajador del tren de carga	Kikuchi Ken
Obrera joven y sirvienta	Ichikawa Mitsue
Celador	Ichikawa Dan'en
Policía A	Ichikawa Rakusaburoo
Policía B	Ichikawa Mitsuaki
Policía C	Sakurai Guindyiroo
Policía D	Bandoo Toyowaka

Abril Publicación de artículo "*Eidzenshutein no buchoodzura*" ("Las muñecas de Eisenstein: acerca de la revaluación del teatro *kabuki*") en la revista *Guikisen* (*Combate teatral*).

Mayo Asistente de dirección en *Agente secreto* de Marcel Torrah.

Reposición de *Por toda la línea* en la xvi temporada del Teatro de Izquierda.

Arresto por contribuir con el Partido Comunista. Fue denunciado por un comunista quien en realidad era agente de la policía. Después de más de un mes de detención, fue liberado sin ser consignado gracias al esfuerzo de su madre Shidzuko y por ser nieto de Gotoo Shinpee.

Otoño Estableció su domicilio en el barrio bajo de Shintomichoo.

Diciembre 10 Publicó la reseña "Algunas ideas sobre el teatro en 1930" en el periódico de la Universidad de Nippon.

1931 Enero Dirección de *Hasta que se cuecen las lentejas* de Stuwart Walker en el teatro móvil del Teatro de Izquierda.

Marzo Dirección de *Educación juvenil* de Kubo Sakae en la xviii temporada del Teatro de Izquierda.

Dirección de *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque en la XIX Temporada del Teatro de Izquierda.

Abril Publicación del artículo “¿Qué forma tomará la dirección escénica en el futuro?” en el periódico de la Universidad Imperial de Tokio.

Mayo Codirección con Sugimoto Ryookichi y Saigoo Kendyi de *Memoria de un triunfo* de Tomoyoshi Murayama, en la XXII Temporada del Teatro de Izquierda en el Pequeño Teatro de Tsukiyi.

Salida hacia Hawaii en el barco *Chichibumaru*.

ESTADOS UNIDOS Y EUROPA

Junio Publicación de la mesa redonda: “Recuerdos del teatro proletario”, junto con Akita Udyaku, Jisaita Eidyiroo, Murayama Tomoyoshi, Sasaki Takamaru en la nueva revista *Puroretariya Engueki*.

Asesor de actuación para cine sonoro de *Jayakawa Sessue (Hija de Fu Manchu)* para Paramount, en Hollywood, Estados Unidos.

Contacto con los artistas de la izquierda estadounidense en Los Ángeles y Hollywood (John Reed Club) y con los japoneses afiliados a la Liga Cultural Proletaria de California del Sur tales como Kamiyama Uradyi Edo Mita y Karl Yoneda.

Julio Charla en una reunión improvisada en el John Reed Club de Chicago.

Llegada a Nueva York. Encuentro con Eitaroo.

Agosto Ayako Ishigaki. Contacto con Michael Gold de *New Masses*, John Reed Club de Nueva York, artistas del Teatro Estudio Obrero (Worker’s Laboratory Theatre) y el emergente Group Theatre.

Colabora en la revista *Theatre Arts Monthly* con el artículo “El teatro de la izquierda de Tokio en la escena japonesa”.

Septiembre Visita Londres.

Estadía en París. Al recibir la noticia de la invasión por Japón a Manchuria, se puso en contacto con Senda Koreya en Berlín para organizar un acto de protesta con el grupo europeo de PROT.

Llega a Berlín. Entra en contacto con el Club de Berlín dirigido por Kunisaki Teidoo.

Octubre Participó en el congreso de Socorro Obrero Internacional (IAH) en Berlín. El grupo PROT presenta la pieza de agitación y propaganda *Socorro a los hermanos chinos* con el colectivo teatral Yunge Garde y estudiantes chinos. La lleva a cafés-bares en barrios obreros de Berlín y otras ciudades.

Noviembre Primera visita a Moscú junto con un grupo de turistas, que incluye a Senda Koreya, para asistir a la celebración del aniversario de la Revolución de Octubre. Encuentro con los miembros del secretariado de la Unión Internacional de Teatros Obreros (UIO). Vio, junto con Senda Koreya, *Así se templó el acero*, *Silena* y la *Ópera de tres centavos*, entre otras obras de teatro. Senda Koreya regresa a Japón.

Afiliación al Kunst und Methodischs Kollektiv (Colectivo de Arte y Metodología) de Rotesprechchorh (Coro hablado Rojo) y al Partido Comunista Alemán.

Diciembre Organizó una campaña internacional de protesta al gobierno japonés por el arresto de Senda Koreya.

1932 Abril 5 Arresto de Takajashi Jumiko, esposa de Seki Sano, y otros artistas en el día del estreno de *Shimura Natsue* del Teatro de Izquierda en Tokio. Desde Alemania organizó una campaña internacional de protesta.

Verano Visita clandestina a Moscú junto con Katsumoto Eiichiroo. Por instrucciones de Nosaka

Sandzoo, representante del Partido Comunista Japonés en Moscú, regresa a Berlín para reingresar legalmente.

Octubre Noticia de su llegada a Moscú en el periódico *Izvestia*.

Noviembre Delegado japonés en el segundo pleno de la UTR. Propuso cambiar el nombre de utro por Unión Internacional de Teatro Revolucionario (UITR).

Se publica el artículo "Nuestro lema" en *Sovietskoe eskustvo (Arte soviético)*.

Es comisionado de Asia oriental en la UTR en el Buró del Secretariado. Es pilar del Comité organizador de la Olimpiada Internacional de Teatro de Autogestión Obrero-Campesina.

1933 Mayo Inauguración de la Olimpiada.

Llegada de Jidyikata Yoshi y su familia.

Junio Organizó la Conferencia internacional de creación sobre problemas del teatro revolucionario que se llevó a cabo en la Casa del Teatro de la URSS.

Retractación forzosa de Sano Manabu, que sirvió como detonador de la capitulación ideológica masiva de los presos comunistas. Seki Sano es vigilado por la Comisionada Popular de Asuntos Interiores (NKBD).

Agosto Viajes a París y Berlín para reforzar contactos con los grupos europeos del PROT.

Octubre Comenzó a asistir al Teatro Estatal Meyerhold como asistente de dirección huésped.

Noviembre Comparte un departamento con la familia Jidyikata en la Casa de ingenieros, recién construida sobre la calle Carl Marx. Vive con su esposa de origen ruso Galina Victorovna Barisova con quien tendrá una hija.

Otoño Dirección de *Shimura Natsue* con el TRAM de Moscú.

1934 Enero Es nombrado oficialmente director e investigador adscrito al Laboratorio de Investigación Científica del Teatro Estatal Meyerhold. Registra el proceso creador de Meyerhold en ensayos de las puestas en escena de *Aniversario* de Chejov y *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, hijo. Participa en la gira a Leningrado. En colaboración con L. Varpajovski, experimentó diferentes ideas para el desarrollo del método de registro de posiciones y movimientos en la puesta en escena de *La dama de las camelias* y *33 desmayos*, vodevil en que Meyerhold juntó tres piezas de Chejov *El oso*, *Aniversario* y *Petición de mano*.

Junio Informe ante el secretariado de la UTR sobre la situación del PROT.

Julio Visita de Kase Shunichi, secretario de la Embajada de Japón, al departamento de Seki Sano para entregar la carta de su padre junto con la de Sano Manabu, que le recomienda regresar a Japón.

Agosto Primer Congreso de la Liga de Escritores Soviéticos. Junto con Jidyikata, presentó una ponencia sobre trabajos de los escritores revolucionarios japoneses contra la guerra y en defensa de la URSS.

1935 Marzo Publicación de *Guedyutsu wa minshun no monoda (El arte pertenece al pueblo)* junto con Jidyikata en la Casa Editorial Internacional Obrera, Moscú. Su venta fue prohibida por contener fotos y caricaturas, retratos de los bujalistas y trotskistas.

Verano Asesoría en la película *Aeropgrad (Frontera)* de Alexander Dovzhenko.

Otoño Investigación sobre el tema Teatro *kabuki* y puestas en escena de Meyerhold.

Diciembre Disolución de la UTR.

1937 Abril Registro de ensayo de *Natasha* de Meyerhold.

Yamamoto Kendzoo, representante del Partido Comunista Japonés hizo una evaluación política donde recomendaba mantener a Seki Sano fuera de Japón.

Mayo Terminación del contrato del Teatro Estatal de Meyerhold por causas económicas, lo que

provocó la liquidación del Laboratorio de Investigación Científica donde trabajaba Seki Sano. Jidyikata tampoco pudo renovar su afiliación en el Teatro de Revolución.

Agosto El gobierno soviético rechazó renovarle la visa.

Salida a París. En Moscú permanecieron su esposa e hija.

Octubre Su solicitud de visa a Estados Unidos es negada por la intervención del gobierno japonés.

1938 Abril Primera visita a Checoslovaquia para asistir a la filmación de la película documental *Crisis* de Herbert Cline.

Julio Segunda visita a Checoslovaquia para organizar un encuentro teatral antifascista. Obtención de la visa de EUA en Praga.

Ca. verano En París recibe un telegrama de Moscú donde le informan la muerte de su hija.

Agosto Llegada a Nueva York. Fue detenido en el campo de migración de la isla Ellis por la intervención del gobierno japonés. Apeló a la comisión de revisión Board of Review y con el apoyo del Comité de Libertades Civiles consiguió su admisión por seis meses.

Otoño Colaboró con la organización de Theatre Artists Committee y contribuyó a *TacMagazin* con una nota sobre la situación teatral de Japón y un artículo sobre la ésta y la del cine en Checoslovaquia. También publicó "*My People cannot be forever blinded!*" ("Mi pueblo no puede estar engañado para siempre!") en *China Today* de la sociedad de Amigos de China.

1939 Marzo Dirección de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con actores jóvenes del Group Theatre y de Workers Theatre (Teatro Obrero) de Nueva York. En la única presentación de preestreno en Broadway, conoció a Rufino Tamayo y solicitó su intermediación para que lo presentara con Celestino Gorotiza a fin de obtener una invitación a México.

MÉXICO

Abril 26 Llega a Veracruz en el vapor *México*. Por solicitud de la legación japonesa, se movilizan japoneses residentes en el puerto para impedir su internación en el país, lo que se logró por una petición al presidente Lázaro Cárdenas y el apoyo de artistas mexicanos y estadounidenses. Obtiene visa de cinco años como exiliado político.

Julio Entrevista con los dirigentes del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) para promover el Teatro de las Artes.

Agosto Fundación del Teatro de las Artes (TA).

Diciembre Comenzó la selección de actores para el TA.

1940 Junio Publicación del *Boletín Informativo* núm. 1 del TA. La Sección de títeres presenta obras.

Otoño Traducción del método de Stanislavski, con ayuda de Ignacio Retes, para la Escuela Dramática de Teatro.

Noviembre Estreno de *La coronela* en el Palacio de Bellas Artes, obra de la Sección de Danza del ta. Seki Sano participó como director escénico y coautor al lado de Waldeen.

Autores Seki Sano, Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma. **Poemas para coro** Efraín Huerta.

Asist. dir. Ignacio Retes. **Coreog.** Waldeen. **Esc. y vest.** Gabriel Fernández Ledesma. **Mús.**

Silvestre Revueltas y Blas Galindo. **Ilum.** Ricardo Zedillo. **Máscaras** Germán Cueto. **Asesor**

general Celestino Gorostiza. **Asesora artística** Waldeen. **Asesor esc. y de prod.** Seki Sano.

Fotografía Manuel Álvarez Bravo. **Lugar** Palacio de Bellas Artes. **Prod.** Departamento de Bellas Artes y Sindicato Mexicano de Electricistas. **Bailarines:**

Dama 1	Waldeen
Dama 2	Guillermina Bravo
Dama 3	Lourdes Campos
La coronela y mujer aldeana	Dina Torregrosa
Mujer joven y mujer aldeana	Rosa María Ortiz
La Muerte y mujer aldeana	Magda Montoya
Gatita y mujer aldeana	Josefina Martínez
Guitarrista y mujer aldeana	Margarita Alvarado
El general y mujer aldeana	Cisca Ayala
La calavera con sombrero y mujer aldeana	Berta Fernández
La mujer de albañil	Gloria Suárez
Albañil	Sergio Franco
Don Ferruco	Luis Villegas
Su amante y la Levita	Laura Vega
El pelado	Juan Ruiz
El diablito	Elena Patt
La calavera con tapaojo	Luis Echavarría
Actores:	
Mozo 1 y soldado 3	Fernando Terrazas
Mozo 2	José Arenas
Mozo 3 y soldado 1	José Gelada
Mozo 4 y soldado 4	Fidencio Jiménez
Soldado 2	Raúl Sánchez
Hacendado	Vicente Echevarría
El monje perverso	Mario Ancona
Mujeres aldeanas	Ondina Macías, Irma Pedroso, María Douglas, María Ester Posada, Concepción Fernández, Celia Rubi

1941 Mayo Dirección de *Esperando al zurdo*, de Clifford Odets, en la Sala de Alianza de Tranviarios en apoyo a la huelga de camioneros. Grupo Dramático del ta. **Patrocinador** Sindicato Mexicano de Electricistas. **Reparto:**

Elena	María Piñeda
Flory	María Douglas
Cid	Federico Ochoa
Eroy	José de Alba
Joe	Benjamín Lagunas
Miller	Ignacio Retes
Fat	Mario Ancona
Creney	Rafael Mucio
Clayton	Raúl Sánchez
Feyett	Vicente Echeverría
Agayto I	Ignacio Herrera
El hombre de pistola	José Gelada
Voces	Todos

Dirección de *La rebelión de los colgados*, de B. Traven, en Morelia, Michoacán, en el marco de la conmemoración del iv Centenario de la ciudad. A Seki Sano se le otorga el título de profesor *Honoris causa* de Arte. **Trad.** Sano y la sección literaria del ta (Ignacio Retes y Fernando Terrazas). **Asist. de dir.** Ignacio Retes, Benjamín Lagunas, José Gelada y Fernando Terrazas. **Esc. y vest.** Miguel Covarrubias. **Mús.** Blas Galindo. **Asesor** Miguel Othón Mendizábal y Donald Coordry. **Patrocinadores** sep y Universidad de San Nicolás de Hidalgo. **Lugar** Teatro Ocampo de Morelia, Michoacán. **Reparto:**

Cándido	Fidencio Jiménez
Marcelina	Celia Rubi
Mateo	Raúl Sánchez
Don Luis	Benjamín Lagunas
Doña María	Pilar García
Dr. Correa	Ignacio Retes
Sirvienta	
del médico	Irma Pedroso
Damián	Joaquín Herrera
Don Félix	Federico Ochoa
Don Gabriel	Manuel Bergara
Tendero	José Gelada
Modesta	Concepción Fernández
Angelino	Rubén Márquez
Don Ranulfo	Óscar Quero
Don Alejo	José de Alba
Policía 1	Ignacio Herrera
Policía 2	José Arenas
Don Acacio	Vicente Echevarría
Áurea	María Douglas
Gusano	Raúl Sánchez
Pícaro	Joaquín Herrera
Santiago	Ignacio Retes
Urbano	Rafael Muciño
Pascasio	Fernando Terrazas
Martín Trinidad	Benjamín Lagunas
Lucio Ortiz	José de Alba
Celso	Ignacio Herrera
Mecha	José Gelada
Faldón	Óscar Quero
Los alzados	Raúl Sánchez, Fidencio Jiménez, Rafael Muciño, Vicente Echevarría

Noviembre Presentación de la versión corregida de *La rebelión de los colgados* en el nuevo teatro del SME en ocasión del Primer Congreso de la Confederación Latinoamericana de trabajadores.

1942 Mayo Presentación de *México en pie*, de Rafael Villegas y Seki Sano, una pieza de agitación política sobre el ataque alemán al buque petrolero mexicano. En un mitin realizado en el Zócalo en apoyo a la declaración de guerra contra los países del eje. **Poesía** Efraín Huerta. **Esc.** Taller de Gráfica Popular Grupo Dramático del ta. **Lugar** Explanada del Zócalo de la ciudad de México. **Reparto:** María Ester Pogeda, Manuel Vergara, Ignacio Herrera, Mario Ancona (estudiantes de la Universidad Obrera).

Por intervención del FBI en Gobernación, es obligado a regresar desde Cuernavaca al DF por no portar el permiso especial otorgado a los nacionales de los países del eje. Comienza a dar clases en clase Films Mundiales en los Estudios Churubusco.

1943 Una parte de los actores del TA se separó de Seki Sano y formaron el grupo llamado Nuevo Teatro, debido a la diferencia ideológica teatral. Criticaron a Seki Sano porque accedió a dar clases a actores de cine.
Noviembre En Hollywood Seki Sano es elogiado como excelente pedagogo de actores de cine.

1944 Junio Presentación de *El revisor* de Gogol para recabar fondos para la URSS en guerra. *El revisor*, *Espectros* de Ibsen, y otras, se presentan en barrios del DF y cercanías.

1945 Junio El grupo de Seki Sano ensaya *El padre Alberico* de Nicolás Maquiavelo, para Teatro del Pueblo. Tiene ensayadas: *Hombre que se casó con una mujer muda* de Anatole France, *El oso* de A. Chejov, *Una noche en una taberna* de Lord Dunseney, *Cayó la luna* de J. Steinbeck e *Invasión* de Rafael Villegas y José Gelada.

Estados Unidos suspendió la emisión de una visa a Seki Sano por comunista.

Reposición de *La rebelión de los colgados* en el Palacio de Bellas Artes.

1946 Diciembre Inauguración del teatro del Hotel del Prado, luego llamado Trans Lux, con *La fuerza bruta*, de John Steinbeck, dirigida por Seki Sano, versión de Víctor O. Moya. **Asist. dir.** Rafael Villegas. **Esc.** Adolfo Best Maugard. **Reparto:**

George	Roberto Ayara
Lennie	Rodolfo Acosta
Candy	Ignacio Herrera
Patrón	Federico Curiel
Curley	Martín Blas
Esposa de Curley	Reva Reyes
Slim	Roberto Baillet
Whit	Manbel
Crooks	Amado Zumaya
Carlson	Fernando Provencio

1947 Noviembre Con Luz Alba y Alberto Galán solicita ayuda al presidente Miguel Alemán para el Teatro de la Reforma.

1948 Creación de la Asociación Nacional de Teatros Experimentales con Seki Sano como miembro del consejo directivo junto con Salvador Novo. Iniciativa de la nueva generación de actores, club dentro de la ANDA. Creación del Teatro de la Reforma con Luz Alba.

Participa como actor en la película *Han matado a Tongolele*

Diciembre Estreno de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. **Trad.** Lilian Oppenheim, Reynaldo Rivera y Seki Sano, supervisada por Rodolfo Usigli. **Asist. dir.** Rafael Villegas y Roberto Baillet. **Asesora coreog.** Waldeen. **Ilum.** Ricardo Zedillo. **Reparto:**

Eunice Hubbell	Ágatha Rosenow
Vendedor de tamales	Julio Luna
Stanley Kowalski	Wolf Ruvinskis
Harold Mitchell	Reynaldo Rivera
Stella Kowalski	Lilian Oppenheim
Blanche Dubois	María Douglas
Steve Hubbell	Quintín Bulnes, Jr.
Pablo González	Amado Zumaya
Enfermera	Ruth Rivera
Médico	Jorge Casanova

1949 Enero Temporada del Teatro de la Reforma en el Teatro Esperanza Iris con: *Un tranvía llamado deseo*, *La fuerza bruta* y *La doma de la fiera*. Apoyo de Mario Moreno Cantinflas.

Marzo Dirección y estreno de *La doma de la fiera*, de William Shakespeare. **Asist. dir.** Rafael Villegas y Asa Zats. **Coreog. y asesora en mov. plásticos y vest.** Waldeen. **Asesor de esgrima** Antonio Haro Oliva. **Vest.** Lilian Oppenheim y Nadia de Haro Oliva. **Diseño: de máscaras** Raúl Anguiano, **de utilerías** Adolfo Best-Maugard, **de ilum.** Asa Zats/ Ricardo Zedillo. **Lugar** Palacio de Bellas Artes. **Grupo** Teatro de la Reforma. **Prod.** INBA. **Reparto:**

Christopher Sly	Manver
Hostelera	Gloria Nacira de Tello
Lord	Sebastián Luján
Cazador con arco rojo (Lacayo escénico 1)	Esteban Gárdiaz
Cazador con arco verde (Lacayo escénico 2)	Federico Llanes
Cazador con arco amarillo (Lacayo escénico 3)	Julio Luna
Cazador con arco azul (Lacayo escénico 4)	Adolfo Álvarez
Arlecchino (personaje prestado de la "Commedia dell'Arte")	Luis Marrón
Estatuas	Gloria Nacira de Tello y Lin Durán
Lucenzo	Roberto Chávez
Tranio	Rodolfo Acosta
Battista Minola	Juan Mata
Bianca Minola	Lilian Oppenheim
Gremio	Federico Curiel
Florindo	Jorge Casanova
Catalina Minola	María Douglas
Biondello	Reynaldo Rivera
Petruccio	Wolf Ruvinskis
Grumio	Raúl Zarra
Niccolo	Federico Llanes
Pedagogo	Amado Zumaya
Vicerzo	Rafael Villegas
Alguacil	Federico Llanes
Una viuda	Magda Krista
Bailarinas	Ballet Nacional: Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Evelia Beristáin, Amalia Hernández, Lin Durán, Eva Robledo, Ofelia Ramos, Cecilia Saldé, Hermila Guerrero, Rosaura Revueltas
Bailarines	Enrique Martínez, Carlos Gaona

Julio Cien representaciones de *Un tranvía llamado deseo* en el Teatro Iris. Reconocimiento como el mejor director del año por la Agrupación de Críticos de Teatro. Imparte clases en los Estudios Churubusco.

1950 Muerte de Shidzuko, madre de Seki Sano.

Junio En una entrevista con periodistas Seki Sano hace una crítica al "montoyismo", provocando una fuerte reacción en su contra en el medio teatral que dificulta el estreno de *Corona de sombra*.

Agosto Homenaje de desagravio a María Tereza Montoya en el teatro Caracol.

1951 **Octubre** Presentación de *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli, en el marco del Festival de Primavera. **Esc.** Julio Prieto. **Asist. dir.** Jorge Martínez de Hoyos. **Reparto:**

El portero	León Escobar
El profesor	Erasmus Ramírez
	Jorge Martínez de Hoyos

La dama de compañía	Amparo Villegas
Carlota Amalia	Lilian Oppenheim
El doctor	Jorge Alzaga
Maximiliano	Carlos Bribiesca
Miramón	David Carlín
Bazaine	Mario Orea
Padre Labastida	Fulvio Sotomayor
Mejía	Manver
El duque	Pablo Larumbe
Napoleón III	Carlos Riquelme
Eugenia	Gabriela Morett
El papa Pío IX	Héctor Mateos
Un monseñor	Abelardo Izquierdo
El alienista	Héctor Cervera
La dama de honor	María Antonieta Domínguez

Coro de varones de la Escuela Nocturna de Música bajo la dirección del maestro Julio Jaramillo

Octubre Participa en la formación de la Asociación Nacional de Teatros Experimentales.

1952 Septiembre Estreno de *Un alfiler en los ojos*, de Edmundo Báez. **Esc.** Julio Prieto. **Asist. dir.** Carlos H. Cantú. **Prod.** Fernando Wagner. **Lugar** Sala Chopin. **Reparto:**

Doña Isabel	Rosaura Revueltas
Claudia	Hortensia Santoveña
Quintila	María Douglas
Petrita	Leonor Llausás
Inocencio	Enrique Lucero
Teodoro	Ramón Gay
Señor cura	Reynaldo Rivera

Vecinos, limosneros,
Campesinos y un doctor

Petra Alvarado, Carmen Bassols, José Francisco Bolaños, Carmen Bravo, Heriberto Cruz, Rafael, Flores, Ignacio Gayol, Rosa María Larios, Guilebaldo Miramontes, María Teresa Montalvo, Soledad Ruiz, Enrique Ruiz, Enrique Oros, Mo desto Vargas

Primer ataque cardiaco

1953 Febrero Dirección de *Tres joyas*, de Anton Chejov. **Esc.** Julio Prieto. **Lugar** Sala Chopin.
Obras y reparto

Petición de mano (traducción del ruso por Seki Sano)

Stepán Stiepánovitch	Reynaldo Rivera
Iván Vasílievich Lmov	Ignacio Retes / César Vila
Natalia Stiepánovna	Martha Patricia / Olivia Michel.

El canto del cisne (traducción de Rodolfo Usigli de la versión francesa de Denis Roche)

Vasili Vasílievitch	Arturo Soto Rangel
Nikita Ivánitch	Enrique Lucero

El oso (traducción de Rodolfo Usigli de la versión francesa de Denis Roche)

Elena Ivánovna Popova	María Douglas / Lilian Oppenheim
Gregori Stiepánovitsch	Wolf Ruvinskis
Luka	Enrique Lucero

Agosto Estreno de *Los sordomudos*, de Luisa Josefina Hernández. **Esc.** Gabriel Fernández Ledesma. **Asist. dir.** Lorenzo Canno. **Ilum.** Arturo Romero. **Reparto:**

Padre	José Elías Moreno
Fina, la criada	Soledad Ruiz

Baltasara	Carmen Bassols
Florinda	Hortencia Santoveña
Emma	Alicia Caro
Cora	Beatriz Saavedra
Armando, el mozo	Guillermo Segura
Hilario	Jorge Martínez de Hoyos
Ladislao	Manuel Dondé
Carmen Casanova	Tana Lynn

Reposición de *Un tranvía llamado deseo* en la Sala Chopin.

1954 Curso de Actuación en la Escuela de Teatro de la ANDA.

Julio Comienza a impartir clases en el Centro Deportivo Israelita.

Elaboró un proyecto de centro teatral para Venezuela y Colombia que sus alumnos llevaron cuando retornaron a sus países.

Visita de Sano Arata, su hermano menor.

Impartía clases de Seminario de Actores del Teatro de la Reforma en una cochera sobre Ramón Guzmán.

1955 Impartió un curso de actuación para el tercer año de la Escuela de Arte Teatral del INBA.

Mayo Dirección de *Cinco preciosidades francesas*, de autor anónimo. **Versión en español** Santiago Magariños. **Revisión literaria** Jorge Ibarguengoitia. **Esc. y vest.** Arnold Belkin. **Asesora coreog.** Rocío Sagaón. **Grupo** Grupo de los Trece. **Obras y reparto:**

El puente de los asnos (ca. 1515)

La mujer	Soledad Ruiz
El marido	Carlos Rivas
El dómine	Julio Monterde
El leñador	Humberto Almazán
El asno (cabeza)	Abraham Stavchansky
El asno (la cola)	Soledad Ruiz

Los dos sordos y el gotoso (ca. 1526)

El gotoso	Francisco Bolaños
Criado	Julio Monterde
Calcetero	Félix González

La farsa de la tinaja (ca. 1482)

Jacquinet	Abraham Stavchansky
Jeanette	Hilda Vilalta
Jacquette	Soledad Ruiz

La farsa del calderero (ca. 1464)

Máesse Pierre Pathelin	Humberto Almazán
Guillemete	Carmen Galindo
Guillaume	Julio Monterde
Thibault	Abraham Stavcansky
El juez	Carlos Rivas
El escribano	Soledad Ruiz

* También participaron en otras funciones Luis Lomelí y Teresa Stpuk

Junio Gira a Monterrey con *Cinco preciosidades francesas* para la Casa Social del Arte, A.C.

Septiembre Parte a Bogotá y Colombia. Establecimiento del Instituto de las Artes Escénicas. Apertura del Instituto de Artes Escénicas a raíz de la visita de Seki Sano para la formación de

actores de teatro y televisión.

Diciembre Expulsión de Colombia y regreso a México.

1956 Marzo Estreno de *La flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart. **Trad. y adapt.** Sergio Magaña y Emilio Carballido.

Julio Dirección de *La prueba de fuego*, de Arthur Miller. **Trad.** Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández. **Esc. y vest.** Antonio López Mancera, Piñero y Bertha Mendoza López. **Asist. dir.**

Peggy Mitchel. **Ilum.** Ricardo Zedillo. **Prod.** INBA **Lugar** Palacio de Bellas Artes. **Reparto:**

Reverendo Samuel Parris	Carlos Ancira
Betty Parris	Mimí Rubio
Tituba Hope Foyer	
Abigail Williams	Leonor Llausás
Susana Walcott	Carol Kelly
Ann Putnam	Carmen Sagredo
Thomas Putnam	Alfredo Sacramento
Mercy Lewis	Anna Ofelia Muguía
Mary Warren	Carmen Sagredo
John Proctor	Ignacio López Tarso
Rebecca Nurse	Elisa León
Giles Corey	Enrique Lucero
Reverendo John Hale	Claudio Brook
Elizabeth Proctor	Hortencia Santoveña
Francis Nuerse	Abraham Stavans
Ezequiel Doyle	José Carlos Ruiz
Alguacil Herrick	Alfredo Valessi
Hopkins	Antonio Alcalá
Juez	Hathorne Amado Zumaya
Gobernador	
auxiliar Danforth	Rodolfo Valencia
Sarah Good	Lupe Garnica
Guardias	
Muchachas del pueblo	

Octubre Comienza a colaborar con el Sindicato Mexicano de Electricistas por segunda ocasión.

Noviembre Estreno de *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo. **Versión en español** Álvaro Arauz. **Asist. dir.** Juan L. Moctezuma. **Esc.** David Antón. **Diseño de vest.** Lucille Donnay.

Asesora coreog. Waldeen. **Mús.** Antonio Castillo Ledón. **Lugar** Teatro del Caballito. **Reparto:**

Calímaco	Julio Taboada
Siro	Rodolfo Valencia
Nicia	Carlos Ancira
Ligurio	Carlos Petrel
Sóstrata	Carmen Sagredo
Fray Timoteo	Claudio Brook
Mujer	Lucille Donnay
Lucrezia	Olivia Michel
Voz de la conciencia	
de Calímaco	Rodolfo Valencia

Distinción como el mejor director teatral del año en la segunda ocasión por la agrupación de Críticos de teatro.

1957 Abril Estreno de *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández. **Asist. dir.** Rodolfo Valencia. **Esc.** Antonio López Mancera. **Lugar** teatro El Granero. **Reparto:**

Dora	Adriana Roel
Celia	María Douglas

Magdalena	Carmen de Nora
Tía Paloma	Lola Tinoco
Fernando	Amado Zumaya
Francisco	Félix González

Agosto Estreno de *Anna Karenina*, de León Tolstoi. **Trad. y adapt.** Seki Sano, Dagoberto Guillaumin y Rodolfo Valencia. **Asist. dir.** Peggy Mitchel. **Esc.** David Antón. **Vest.** Dasha. **Coreog.** Guillermo Arriaga. **Lugar** Teatro del Músico. **Reparto:**

Anna Karenina	María Douglas
Annushka	Carmen Galindo
Conde Alexei	
Kirilovich Vronsky	Carlos Navarro
Viejo encorvado	Carlos Becerril
Kapitonich	Óscar de los Santos
Alexei	
Alexandrovich Karenin	José Gálvez
Bailarín (invitado)	Guillermo Arriaga
Bailarina (invitada)	Pilar Pellicer
Condesa Lidia Ivánovna	Aurora Cortés
Una dama	Jane Mitchell
Esposa del diplomático	Hetty Roos
General	Firulais
Princesa Betsy	Graciela Nájera
Diplomático	Marcel Couturier
Stiva Arkádyevich Oblonsky	Claudio Brook
Tushkevich	Francisco Escobedo
Lacayo	Felipe Preciado
Seriozha	Rafaelito Banquells
Aya	Carmen Lomelí
Coronel	Óscar de los Santos
Abogado	Manuel Zozaya
Doctor	Joaquín Martínez Ríos

Noviembre Estreno de *All my sons*, de Arthur Miller. **Asist. dir.** Pat Sternberger. **Esc.** Arnold Belkin. **Lugar** Teatro Players de la calle de Villalongín. **Grupo** Players. **Patroc.** The Players.

Reparto:

Joe Keller	Merle Hayes
Dr. Jim Bayliss	Richard Malabar
Frank Lubey	Jim McDonald
Sue Bayliss	Ruth Greenfield
Lydia Lubey	Angela McEwan
Chris Keller	Benner Turner
Bert	Jo Brown
Kate Keller	Barbara Hubp
Ann Deever	Betty Sheridan
George Deever	Julio Weinstock

Estreno de *Esto no se queda así*, de Mario Sevilla Mascareñas. **Asist. dir.** Hebert Darién. **Esc.** Juan O'Gorman. **Grupo** Lux del Sindicato Mexicano de Electricistas. **Lugar** Auditorio del SME.

Reparto:

Sánchez	Eduardo Camacho Gasca
El Chucco	Alejandro Ortiz
Anastacio	Francisco Quintero
Paco Dorantes	Adolfo García Méndez
Gomitos	Juan Antonio Chávez Navarro
Don Timoteo	José Lazo
Silvestre	Conrado García

Paquito Carlos García, Ignacio Lara, Estela Garzón, Tito Marmolejo,
Sergio Perera, Rodrigo Arredondo
Soldados Jesús Cervantes, Mercedes López

1958 Junio Estreno de *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller. **Trad.** Alicia Castro Leal. **Asist. dir.** Beatriz Sheridan. **Esc.** David Antón. **Produc.** Wolf Ruvinskis y Luis Aldás. **Grupo** Teatro de la Reforma. **Lugar** Sala Chopin. **Reparto** Wolf Ruvinskis, Luz María Aguilar, Narciso Busquets.

1959 Enero Distinción como el mejor director teatral del año por la Agrupación de Críticos del Teatro de México.

Marzo Estreno de *Pozo negro*, de Albert Maltz. **Asist. dir.** Rodolfo Valencia. **Esc.** Julio Prieto y Julio Sobrino. **Grupo** Lux del SME. **Lugar** Auditorio del SME.

Abril Estreno de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller. **Trad.** Alicia y Teresa Castro Leal. **Esc.** Julio Prieto. **Produc.** Wolf Ruvinskis y Leonardo Nierman. **Lugar** Sala Chopin. **Reparto:**

Joe Keller	José Elías Moreno
Dr. Jim Bayliss	Roger López
Frank Lubber	Felipe Cueto
Sue Bayliss	Ada Carrasco
Lidia Lubber	Ruth Elide
Chis Keller	Wolf Ruvinskis
Bert (niño)	Paquito Fernández
Kate Keller	Virginia Manzano
Ann Deever	Adriana Roel
George Deever	Antonio Gama

Octubre Carta de Varpajovsky y Rudnieva a Seki Sano solicitando su contribución al volumen de comentarios de Meyerhold con motivo de su rehabilitación.

Estreno de la ópera en tres actos *Julio César* de George F. Handel en el Palacio de Bellas Artes.

Estreno de la ópera *Diálogo de las carmelitas* de Poulenc, en el Palacio de Bellas Artes.

1960 Malogrado proyecto de *Otelo* a causa de que Salvador Novo, coordinador nacional de teatro del INBA, rechazó a la actriz Kitty de Hoyos como Desdémona.

Abril y mayo Publicación de una parte de su libro junto con la grafica esquemática del proceso creador del actor en el suplemento *Cultura en México*, del periódico *Novedades*.

Diciembre Dirección de *El mundo de Sholem Aleijem*, de Arnold Perl. **Trad.** Luis Moncada.

Asist. dir. Sergio Fernández Bravo y Leobardo López Arrenche. **Esc. y vest.** David Antón.

Coreog. Waldeen. **Grupo** Teatral del Centro Deportivo Israelita. **Lugar** Centro Deportivo Israelita. **Reparto:**

Melamed	Israel Heiblum
Rifkele	Sofia Joskowicz
Rabino	David Enrique Gruntein
Angel Rocjele	Silvia Radosh
Extranjero	Isaac Bensussen
Una amiga de Rifkele	Julieta Velasco
Dodi	León Singer
Ayudante de Dodi	Salomón Bimstein
La vendedora de cabra	Alicia Grunstein
El árbol y la mesa	Silvia Radosh, Maribel Tarragó
Ángel 1o.	Sofia Joskowicz
Ángel 2o.	Silvia Radosh
Ángel 3o.	Alicia Grunstein
Ángel 4o.	Julieta Velasco
Ángel 5o.	Maribel Tarragó

Padre Abraham	Israel Heiblum
Boutche Schweig	Monty Rosenthal
Ángel Juez	León Singer
Ángel Defensor	Sergio Fernández Bravo
Ángel Fiscal	Enrique Grunstein
Aarón Katz	Monty Rosenthal
Hannah (su esposa)	Flora Singer
Moishe (su hijo)	Salomón Bimstein
Mujer	Alicia Grunstein
El Preceptor	Enrique Singer
El Director	León Singer
Tío Max	Israel Heiblum
Tía Reba	Julieta Velasco
Jolyava	Isaac Bensussen
La mesa	Maribel Tarragó y Silvia Radosh

1961 Seminario de dos meses en la Escuela de Arte Teatral del INBA.

Marzo-mayo Estancia en La Habana, Cuba.

Mayo Visita de Sano Takako, sobrina.

Diciembre Visita de Kon Tookoo y plan de viaje a Japón.

1963 **Enero** Conferencia sobre Konstantin Stanislavski en el centenario de nacimiento en el Instituto Mexicano Ruso.

Abril Estreno de *Un hombre contra el tiempo*, de Robert Bolt. **Trad.** Salvador Novo. **Asist. dir.**

Alicia Castro Leal y Raúl Martínez Ostos. **Esc.** Julio Prieto. **Vest.** Guillermo Barclay. **Grupo**

Compañía de Teatro del IMSS. **Lugar** Teatro Hidalgo. **Reparto:**

El hombre común	Alfredo W. Barron
Sir Thomas Moro	Ignacio López Tarso
Ricardo Rich	Antonio Gama
El duque de Norfolk	Roberto Araya
Alicia Moro	Anita Blanch
Margarita Moro	
("Meg")	Luz María Aguilar
El cardenal Wolsey	Amado Zumaya
Guillermo Roper	Óscar Morelli
El rey Enrique VIII	Narciso Busquets
Tomás Cromwell	Francisco Jambrina
Embajador Chapuys	Alberto Galán
Ayudante de Chapuys	Pablo López del Castillo
Una mujer	Rebeca San Román
El arzobispo Crammer	Antonio Corona

Noviembre Reposición de *La Mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo. **Versión en español** Álvaro

Arauz. **Asist. dir.** Raúl Martínez Ostos. **Esc. y vest.** David Antón. **Asesora coreog.** Josefina

Lavalle. **Reparto:**

Calímaco	Manolo García
Siro	Roberto Araya
Nicia Calfucci	Carlos Ancira
Ligurio	Luis Aragón
Sóstrata	Dora Veyrán
Fray Timoteo	Luis Gimeno
Lucrecia	Fanny Cano

Diciembre Imparte un curso sobre el método brechtiano, en la Casa del Lago de la UNAM.

1964 Enero Estreno de *El rey Lear*, de William Shakespeare, en el Homenaje por el IV centenario de su nacimiento. **Versión** Salvador Novo. **Esc.** Antonio López Mancera. **Vest.**

Dascha. **Asesor musical** Rodolfo Halffter. **Reparto:**

Conde de Kent	Miguel Maciá
Conde de Gloster	Raúl Dantés
Lear, rey de Bretaña	Narciso Busquets
Gonerila, hija mayor del rey Lear	María Teresa Rivas
Regania, segunda hija del rey Lear	Graciela Doring
Cordelia, hija menor del rey Lear	Jacqueline Andere
Duque de Albania, esposo de Gonerila	Mario Orea
Duque de Cornualla, esposo de Regania	Amado Zumaya
Duque de Borgoña	Felio Eliel
Rey de Francia	Enrique Reyes
Edmundo, hijo bastardo de Gloster	Manolo García
Edgardo, hijo de Gloster	Sergio Jurado
Osvaldo, mayordomo de Gonerila	Pablo López del Castillo
Caballero del séquito del rey Lear	Juan Manuel Díaz
Bufón Luis Gimeno	
Sirviente de Cornualla	Ricardo Adalid
Doctor	Felio Eliel
Mensajero	Alfredo Lara
Oficial de Cordelia	Othoniel Llanas
Heraldo	Enrique Reyes
Caballero de séquito de Albania	Jorge Mousong

Mayo Recital de violín en el Teatro Coyoacán en honor del príncipe Akihito y su esposa Michiko de Japón.

Octubre-noviembre Curso intensivo de actuación en Guatemala.

Por tercera ocasión se frustra su visita a Japón.

1965 Marzo Conferencia sobre la historia del teatro japonés dentro del ciclo de conferencias del INBA acerca de la revisión histórica del teatro en el mundo.

Septiembre Estreno de *El décimo hombre*, de Paddy Chayefski. **Trad.** Mirta Arlt. **Esc.** Arnold Belkin. **Grupo** de teatro experimental del Centro Deportivo Israelita. **Lugar:** Centro Deportivo Israelita. **Patroc.** Comité de Fomento Cultural. Impartía clases en un cubículo anexo al Conservatorio de Música.

1966 Junio Ponente en el Simposio "Qué pasa con el Teatro en México" en el Centro Deportivo Israelita.

Agosto Sufre otro ataque cardíaco. Se interna en la clínica de la ANDA.

Septiembre Firma del contrato para la dirección de *Mamáta* con Carlos Amador.

Septiembre 29 Muere a causa de un nuevo ataque cardíaco. Su cuerpo es incinerado; una parte de sus cenizas se entierran en el Panteón Jardín en la sección de la ANDA. La embajada de Japón recoge su archivo y sus objetos personales. María Elena Matsumoto de Furugaki los toma bajo su cuidado.

Octubre Visita de Sano Arata y retorno de las cenizas de Seki Sano a Japón.

Octubre 13 Homenaje a Seki Sano organizado por Manolo Fábregas y realizado en el Programa Domecq en Televisa. Presentación de fragmentos de *Volpone*, el teleteatro que iba a dirigir Seki Sano.

Octubre 19 Funeral en el templo Jontoku en Shiba, Tokio, y entierro en la tumba familiar de los Sano en el cementerio de Tama, tumba diseñada por Seki Sano para su hermana menor quien falleció joven.

Noviembre Reunión de sus amigos en Tokio en homenaje a Seki Sano.

La primera gira del teatro *noh*, Jooshoo-kai, en México fue producto de una iniciativa de Seki Sano.

El grupo Vanguardia de Guatemala dedica su función de *Esperando a Godot* a la memoria de Seki Sano.

1967 Junio Publicación póstuma por el Centro Deportivo Israelita de su trabajo “¿Qué pasa con el teatro en México?”.

Noviembre Presentación de *El jardín de los cerezos* traducida por Seki Sano, llevada a escena por sus discípulos en conmemoración del primer aniversario de su fallecimiento. Fue dirigida por Dagoberto Guillaumín.



Conferencia de Seki Sano sobre teatro japonés en la Sala Manuel M. Ponce, 1965. Archivo CTRU

Seki Sano
1905-1966

Libro 10 de la serie
Una vida en el teatro

Coordinación de la publicación
Estela Leñero

Captura
Área de Información y Difusión del CITRU

Diseño y corrección
Carlos Bernal y Berenice Vadillo,
de la Subdirección Editorial

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Rafael Tovar, *presidente* • **Instituto Nacional de Bellas Artes** Gerardo Estrada, *director general* Ignacio Toscano, *subdirector general de Bellas Artes* Claudia Veites, *subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas* • Carlos Reygadas, *subdirector general de Administración* • Mario Espinosa, *coordinador nacional de Teatro* • Luis Mario Moncada, *director del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli* • Mónica Navarro, *directora de Difusión y Relaciones Públicas*.

