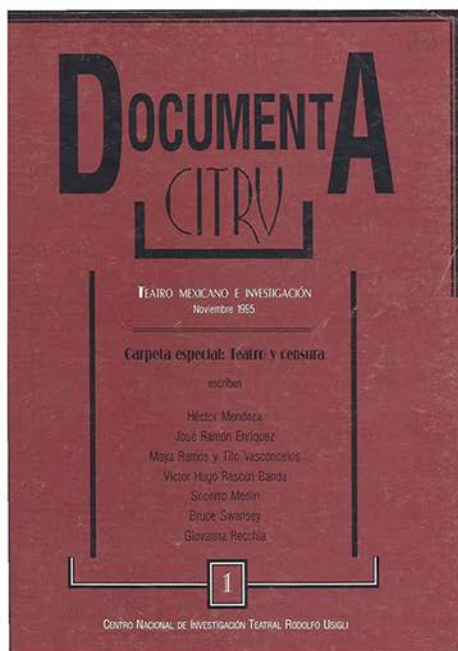




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Documenta CITRU : revista semestral de investigación teatral*. 1 (nov. 1995). México: CONACULTA, INBA, CITRU.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Teatro – Censura – México.

DOCUMENTA

CITRV

TEATRO MEXICANO E INVESTIGACIÓN
Noviembre 1995

Carpeta especial: Teatro y censura

escriben

Héctor Mendoza

José Ramón Enríquez

Maya Ramos y Tito Vasconcelos

Victor Hugo Rascón Banda

Socorro Merlín

Bruce Swansey

Giovanna Recchia

1

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES
Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director general

Claudia Veites
*Subdirectora general de Educación
e Investigación Artísticas*

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN TEATRAL
RODOLFO USIGLI
Luis Mario Moncada
Director

DOCUMENTA-CITRU
Revista semestral de investigación teatral
DIRECTOR
Luis Mario Moncada

COORDINACIÓN EDITORIAL
Estela Leñero

CONSEJO EDITORIAL
Omar Valdés, Israel Franco, Rocío Galicia
y José de Jesús Vargas

COORDINACIÓN AGENDA CITRU
Omar Valdés

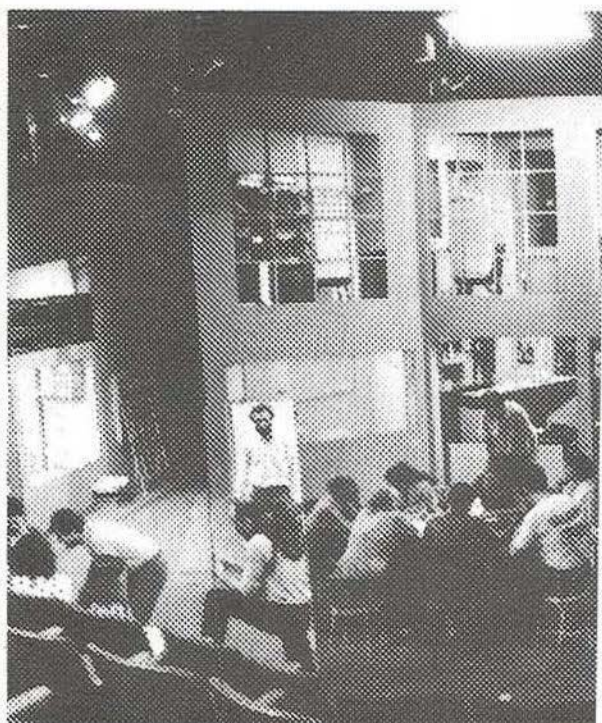
CUIDADO DE LA EDICIÓN
Gabriel S. Rovirosa

RECOPILACIÓN DE MATERIAL GRÁFICO
Arturo Díaz y Francisca Miranda

APOYOS
Martín Rivas y Patricia S. de la Vega

DISEÑO
José Juan Hernández M.

ISSN en trámite
Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
Calzada de Tlalpan y Río Churubusco s/n
04220, México, D. F.
Tels. 689 0148, 689 4680 ext. 1018 - 1074
Fax: ext. 1194



SUMARIO

Carpeta especial: Teatro y censura

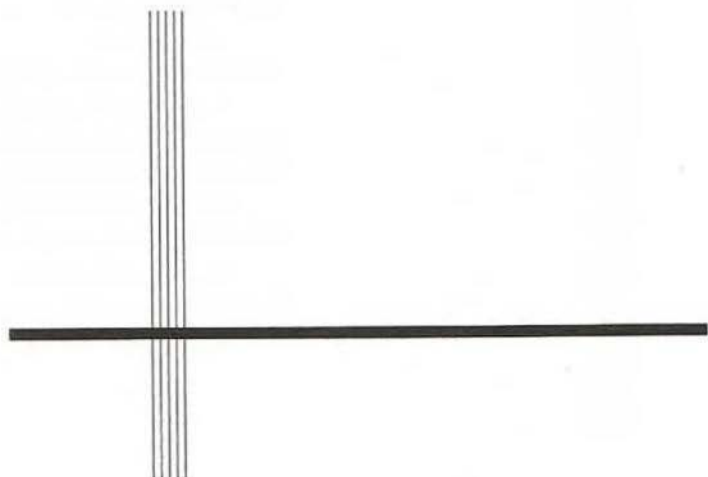
La censura panista	7
Bruce Swansey	
Censura y marginalidad en la escena novohispana	12
Maya Ramos Smith/Tito Vasconcelos Chávez	
Curiosidades de la censura	28
Luis Reyes de la Maza	
Del atentado al pudor de <i>La Celestina</i> y <i>Jezabel</i>	30
pasando por otras calamidades menores	
Luis Armando Lamadrid G.	
Aristófanes en la Universidad Nacional de 1936	40
Eduardo Contreras Soto	
La censura en las carpas de México.....	45
Socorro Merlín	
Persiguiendo la cola del tigre: La censura	49
versus Oscar Liera	
Jaime Chabaud Magnus	
Las batallas de Retes	54
Jovita Millán	
Intolerancia, censura y problemas	63
Victor Hugo Rascón Banda	
Hechos verificables (Apuntes para una historia	71
del teatro con temática gay)	
Fernando del Collado	
Del teatro, la censura y los genitales en las narices	77
José Ramón Enríquez	
Epifanía del rebuzno	80
José Antonio Alcaraz	

Agenda del CITRU

Dificultades al escribir un texto de teoría de la actuación	83
Hector Mendoza	
Los problemas de la enseñanza de actores y directores de teatro	86
Lech Hellwig-Górzynski	
Hernán Cortés ante un desfile triunfal en Nueva España	90
Héctor Quiroga Pérez	
Notas sobre escritura, acción y decorado escénicos en Nueva España en el s. XVI	97
Octavio Rivera	
Nacionalismo y comedia mexicana: <i>El corrido de Juan Saavedra</i> de María Luisa Ocampo	102
Socorro Merlin	
Arquitectura teatral del s. XX en la ciudad de México	107
Giovanna Recchia	
El teatro y el público joven escolarizado a nivel bachillerato	113
Patricia Chavero	
El video y la intensidad de la experiencia teatral	120
Josefina Alcázar	

Del archivero

<i>Roberto Zucco</i> : un "serial killer" del teatro	125
Peter Stein	
Fuentes del teatro: <i>Abstracts</i>	127
Imelda Lobato y Leslie Zelaya	
El Milagro, una editorial que abre brecha en el panorama teatral: entrevista a David Olguín	130
Jovita Millán	
La documentación en el teatro. Concepción y diseño del Archivo vertical en el CITRU	134
Israel Franco	
Seminario: Seki Sano y el teatro mexicano 1939-1966	137
Ma. Elena Martínez Tamayo	
La psicomagia: actos terapéuticos que tiene que ver con el teatro	139
Ricardo García Arteaga	





Parece mentira, pero *Documenta* nace al teatro y sus confines y dedica su primer número a la negación del mismo, a su contraparte oscura, a la censura vil. No obstante, reconocamos que si esta revista pretende ser testimonio histórico de todo aquello que gira en torno a este arte de los mil demonios, tendrá que distinguir a la censura como una de sus más fieles enemigas.

Armando de Maria y Campos sitúa el primer ejercicio de censura teatral unos 400 años antes de Cristo, cuando Alcibíades hizo publicar en Atenas "una ordenanza mediante la cual se prohibía a todos los poetas nombrar personas en sus obras cómicas". De ahí en adelante, la "cólera" divina explotará sobre cómicos y dramaturgos, sobre brujos y alquimistas, cada vez que se aparten de los preceptos señalados. La censura proviene de quien pueda ejercerla, de los dueños del destino colectivo, de la autoridad gubernamental, siempre del poder; y su acción radica en autorizarse el derecho de intervenir en la vida pública y privada de los individuos y los grupos. La censura en el teatro abarca fundamentalmente dos aspectos: el religioso y el político; del primero se deriva la problemática moral y sexual, mientras que del segundo se desprenden las acciones contra los sectores críticos al Estado.

Pero la censura tiene también otras caras que provienen de sectores colaterales al poder: la intolerancia y la marginación. Podríamos describir la intolerancia como el gesto intempestuoso de quien no sabe conservar la calma ante aquello que le resulta inconcebible; es la acción poderosa del impotente. La marginación, por su parte, es el escenario de la periferia a donde ha sido confinado aquel cuyo arte no es digno de los estetas provenientes de Oxford y Milán.

Ellas tres: censura, marginalidad e intolerancia se nos aparecen de vez en cuando para recordarnos que "el teatro no se manda solo, y qué carajos". Ellas tres se pasean susurrantes para invitar a su hermana la autocensura (tema aparte que en México daría para demasiadas confesiones), y mantener el buen rumbo de nuestra escuela española. Ellas cuatro, como apocalípticas jinetes, anuncian los límites de lo permitido con una sonrisa macabra y familiar que da a escoger entre el castigo flamígero y la automarginación eterna. La censura y el teatro son dos opuestos inseparables *Ying* y *Yang*, uno persigue al otro para contenerlo, pero nunca se juntan.

Comenzamos, pues —una vez que hemos decidido entrarle al teatro por la cola—, esta aventura de papel que no pretende sino evocar y desglosar nuestra vida teatral en un tiempo en el que sucedieron muchas cosas en nuestro país.

Con
María Conesa,
el público se
cooperaba
para pagar
sus multas.



CARPETA ESPECIAL



Teatro y censura

Bruce Swansey

Maya Ramos Smith/Tito Vasconcelos Chávez

Luis Reyes de la Maza

Luis Armando Lamadrid G.

Eduardo Contreras Soto

Socorro Merlín

Jaime Chabaud Magnus

Jovita Millán

Victor Hugo Rascón Banda

Fernando del Collado

José Ramón Enríquez

José Antonio Alcaraz



Jesusa Rodríguez.
Blanco de la
intolerancia.

LA CENSURA PANÍSTA

Bruce Swansey

La primera condición del progreso es la abolición de la censura.

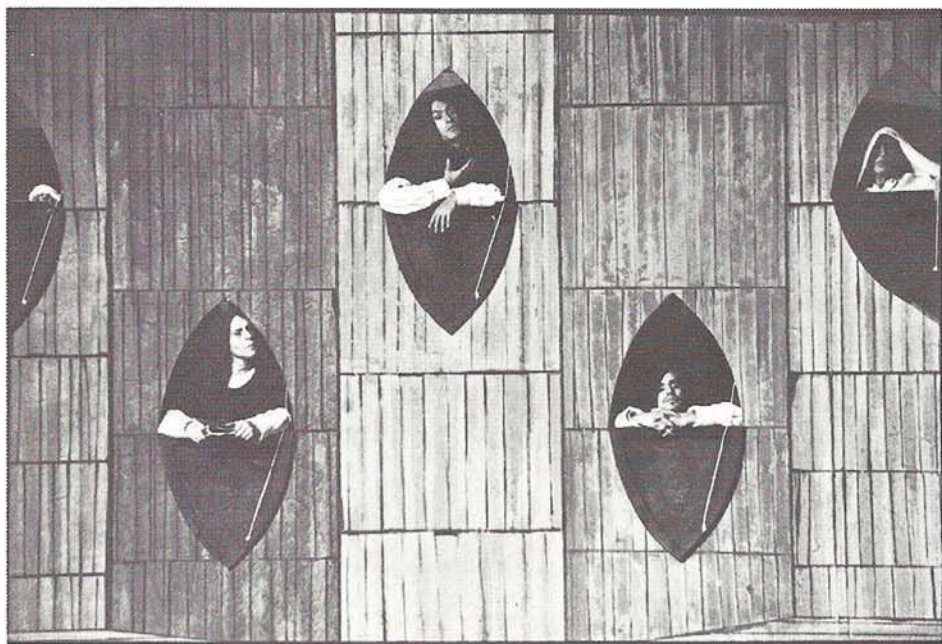
GEORGE BERNARD SHAW

En un amplio ensayo acerca de la cultura, T. S. Elliot subraya el carácter abierto del término y hace entrar en él aquello producido por el hombre, empezando por la cocina. Nada más cierto que parte importante de la cultura de un país se puede observar en sus hábitos alimenticios, es decir, en la manera cotidiana como resuelve y enriquece una necesidad natural. Pero además de esta afirmación, en deuda con los avances de la antropología moderna, dedicada a relativizar la diferencia eurocentrista entre civilizados y primitivos, se puede agregar a la observación de Elliot que la cultura también implica, fundamentalmente, las maneras como los hombres establecen y organizan la convivencia de quienes integran una comunidad. Vivir en sociedad implica un proceso en el que cada uno aprende, a través de diversas etapas, formas de relacionarse con sus semejantes, por lo que no es ocioso recordar que los modelos de gobernar

y ser gobernados son modelos políticos que forman parte sustancial de la cultura de un país en un momento histórico determinado.

Con los hábitos alimenticios, con la educación, con la revelación de una trascendencia en la que se puede creer o no, con el intercambio afectivo y con el disfrute del arte, el hombre recibe también un aprendizaje político. Nada humano es ajeno a la cultura, nada se sitúa al margen de un mundo de signos desarrollados desde que el hombre se irguiera y descubriera en su mano la primer herramienta y con ella la llave del cambio que aún recorre.

La cultura es un legado humano y no se limita a la inercia de una tradición que se perpetúa linealmente y sin contradicciones, sino que implica un proceso permanente que avanza sobre la base de una forzosa relatividad de valores y certezas.



Escena de *Martirio de Morelos*
Los inquisidores, ayer y hoy.

Para mantenerse viva, la cultura debe también cuestionar la herencia y adaptarla a las necesidades imperantes. Tradición, sí, pero también crítica que anuncia el porvenir, que depura aquellos aspectos dedicados a lastrar el advenimiento de un futuro que es necesario construir y ganar desde el presente.

En nuestro país contamos con una tradición que ha opuesto, desde la Independencia, a quienes identifican el futuro con el pretérito y a quienes creen que el porvenir depende de la perfectibilidad de usos y costumbres. Unos y otros, sin embargo, se han sometido a una inercia en la que se puede advertir rasgos petrificados de un pasado que se niega a cambiar y expresa, mejor que cualquier reflexión, en la esencia de una sociedad profundamente jerárquica, que ha hecho de la verticalidad una segunda naturaleza, manifiesta en la arbitrariedad de nuestra vida cotidiana y en nuestra relación con las autoridades. Sometidos al poder a

menudo mediante la culpa real o imaginaria, y del miedo, somos incapaces de concebir que a la responsabilidad corresponden derechos y que éstos no se limitan al ámbito doméstico, sino que también actúan —o deberían hacerlo— en la vida pública.

Si la palabra ciudadano no tiene algún sentido en un país en muchos aspectos aún feudal —el “conflicto” de Chiapas así lo ha manifestado abrumadoramente desde el primero de enero de 1994—, es la conciencia de que podemos y debemos participar en la conducción de los asuntos públicos.

Sin embargo, la injusta distribución de la riqueza y con ello la miseria y la ignorancia de la mayoría, impide el desarrollo de una práctica cívica, es decir la conciencia de una res pública, así como la responsabilidad que el gobierno tiene con los ciudadanos. Desafortunadamente en México se imponen, ya desde el primer aprendizaje, el uso y

el abuso del poder, las decisiones tomadas individual y caóticamente, el aprendizaje de que para sobrevivir en una sociedad conculcionada por sus contradicciones, es necesario asimilar técnicas de integración que excluyen la crítica y favorecen la corrupción, que alientan el servilismo y obstaculizan la libertad, que imponen la doble moral, el fariseísmo y el silencio. Quien acepta semejantes reglas del juego es cómplice de la esclavitud moral que para muchos, independientemente de su signo político, es a lo único a que podemos aspirar los mexicanos.

Con la decadencia y desintegración del partido en el poder —crisis política con seguridad más temible que la económica—, con su descrédito y el consiguiente escepticismo acerca de sus posibilidades para solucionar los problemas que agobian a millones de mexicanos, ha surgido un nuevo panorama en el que se mezcla el terror con la esperanza de un cambio capaz de conducir a la nación a una existencia más democrática, es decir, libre.

El terror exige refugiarse en prácticas autoritarias que pretenden asegurar el control, mientras la esperanza afirma el carácter progresivo de la historia. Afines de siglo y de milenio, el dilema en nuestro país consiste en elegir el tradicionalismo que ha hecho de los mexicanos seres impotentes para fijar límites a los abusos de poder, o en optar, en el umbral del año 2000, por la mayoría de edad y la madurez capaces de permitirnos vivir democráticamente.

Parte de este cambio incluye la enseñanza, la producción y la distribución de los bienes culturales y en esta medida afecta a la comunidad teatral, pero también a la ciudadanía en general. Y es que creación y censura se excluyen mutuamente. Resulta imposible concebir el vuelo de la imaginación en un contexto minado y restrictivo de términos como moral y buenas costumbres, pudor y decoro, al que tan afectos son diversos funcionarios panistas. La censura, además, es inadmisibles por sus consecuencias. Como escribiera León Tolstoi:

“Lo importante no es lo que el censor hace a lo que he escrito, sino a lo que podría haber escrito.”

Las iniciativas de determinados ayuntamientos panistas han sido consignadas por Carlos Monsiváis en su imprescindible registro de la picaresca, la estupidez y la ineficacia de los excesos institucionales, pero también han sido denunciadas por miembros de la comunidad teatral, a quienes corresponde, en principio, la defensa de las condiciones de trabajo indispensables para continuar desarrollando un teatro nacional vigoroso. La amenaza del ayuntamiento panista de Monterrey en el sentido de impedir la representación de todas aquellas obras que atenten contra la moral y las buenas costumbres, revela la persistencia de un problema que la relatividad de nuestro país parecía haber dejado atrás, sepultado junto con la extrema intolerancia de una sociedad teocrática, más propia de caciques y de siervos que de ciudadanos. El resurgimiento del fantasma de la censura, contra el cual las últimas batallas parecían haber sido libradas por Usigli cuando se prohibiera *El gesticulador*, o por Vicente Leñero e Ignacio Retes o —como recuerda Víctor Hugo Rascón Banda—, por Luis de Tavira y Oscar Liera o más recientemente por Jesusa Rodríguez, nos obliga, sin embargo, a reflexionar acerca de la permanencia de una mentalidad soterrada cuyo signo distintivo es la intolerancia, en este caso de derecha.

Ante el regreso de tales manifestaciones, ajenas a la vida democrática y contrarias al respeto que exige la pluralidad de la que se constituye y alimenta la nación, resulta inaplazable subrayar el carácter totalitario que implica el secreto de la moral pública y privada y el monopolio de la verdad.

En efecto, suele ser rasgo del pensamiento tanto fascista como estalinista, la certeza de que no hay otra manera de concebir el mundo más que a través de una perspectiva maniquea que reduce la vida a extremos opuestos e irreconciliables, y de que no es posible examinar la acción humana, como ocurre en las historietas, las telenovelas y los

noticieros, más que mediante su adscripción al blanco o el negro absolutos. Esta mentalidad binaria, destinada a impedir la reflexión y con ello a anular lo que distingue junto con el erotismo y la risa a los seres humanos de las bestias, depende de la anulación del otro, de la descalificación de todo lo que no cumpla con los requisitos de una cultura, es decir, de una cosmovisión totalitaria. Los rasgos de esta visión del mundo consiste en la posesión exclusiva de los únicos valores éticos, el secuestro de una divinidad puesta al servicio del terror y del mantenimiento de la propiedad privada de la verdad monolítica, que hace de la evolución histórica un pantano corrompido por la inmovilidad. Estos elementos conforman sujetos incapaces de cuestionar sus principios, incluso cuando éstos impliquen delitos contra personas que no los comparten. El inquisidor no flaquea ante la agonía de su víctima, en cuyo dolor y exterminio cifra la salvación y, en general, la "medicina" social suele ser aplicada al costo del hambre y la indefensión de las mayorías. Éste es, quizás, el rasgo distintivo del fanático, cuya identificación con ciertos valores absolutos y el conformismo total parecen tener el poder de borrar el valor de toda experiencia histórica.

Asimismo, la mentalidad totalitaria que ahora encarna el PAN mediante su intento de censura y su lamentable confusión entre la propia casa y el resto del país, se caracteriza por la extinción de la identidad individual —es la eternidad la que habla por los ediles— y su reemplazo por la adnegación generalizada, siempre a nombre de valores eternos e inmutables cuya última justificación es incuestionable ya que depende de Dios, ciertamente precenciliar, reliquia opuesta a toda autonomía y dispuesta a ejercer un dominio inobjetable sobre todas las esferas de la vida de cada individuo. Con su arbitrariedad constante y homicida, la crisis obliga a una radicalización en la que el moralismo encuentra una excelente oportunidad para compensar las frustraciones que una progresiva li-

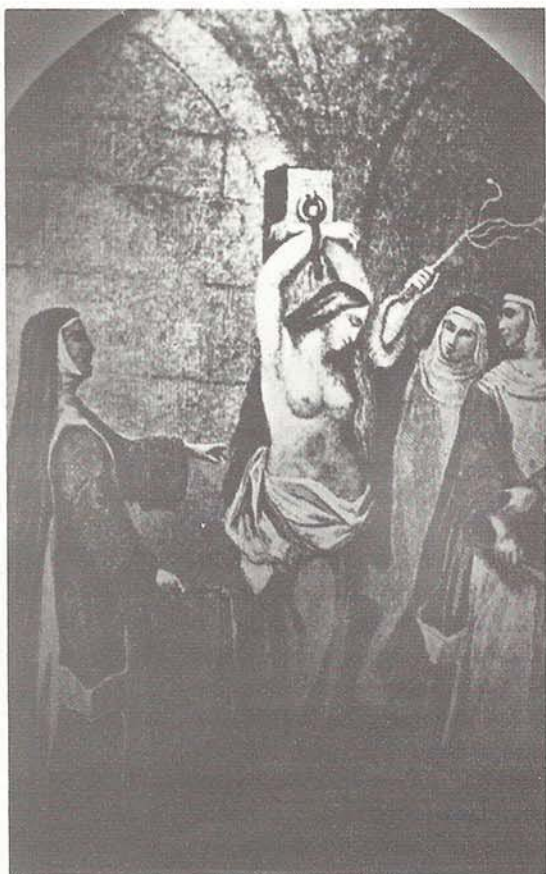
beración le ha impuesto. La anulación de las diferencias y en última instancia la muerte, que es la gran igualadora, son las obsesiones que disimulan las "buenas costumbres", siempre eficaces a la hora de inventar culpables para la falta de viabilidad de un proyecto de nación arcaico en material de moral, ya que mediante la censura expresa su resentimiento natural contra todo lo que es incapaz de comprender.

Como se ha insistido desde la ilustración del XVIII hasta nuestros días, la censura opera ahí donde el sentido común ha cesado de existir, donde no se reconocen los derechos de los otros, donde la violencia se justifica como parte de una teología absolutista cuyo resultado es arrebatar al ser humano su libertad, sagrada incluso para los autos sacramentales del XVII español, donde los hechos no tienen valor sino por el poder de quienes los interpretan a su arbitrio. La censura implica mantener a un pueblo en una permanente minoría de edad, estancar la historia y atentar contra aquello que constituye, incluso teológicamente, a la humanidad, es decir, su libertad para elegir. La censura es, por tanto, la negación de lo que de humano tiene la civilización, así como la afirmación de la vigilancia y el castigo, del confinamiento y de la anormalidad morbosa frente a manifestaciones diversas. Es también el imperio de la intolerancia y de la incomprensión que ahora amenaza coartar la libertad teatral y que, de permitirse, continuará atacando la libertad expresiva, intelectual y artística, en otros campos de la creación.

El escándalo suscitado por las disposiciones moralistas del PAN en los espacios que controla y que se concretan en contra de la libertad artística en la Muestra Nacional de Teatro, pone sobre la mesa de las discusiones la energía acrílica de los desenterradores de oscuras prácticas represivas pero también, sobre todo, el modelo de nación al que aspiramos los mexicanos en las postrimerías del siglo XX.

Ante el embate de alcaldes y ediles panistas dedicados a hacer visibles las peores características de

ese partido, desacreditándolo con ello, urge oponerse a la expropiación de una moral indisociable de la creación, en la que la ética es inseparable de la estética, pero no para oprimir a los artistas e impedir al público ejercer su derecho de decidir, sino para abrir los cauces de una libertad connatural a la creación. No es casual que el moralismo elija el escenario como campo de batalla ya que corresponde al teatro ser —así lo creyó Rodolfo Usigli— la conciencia de un país, desde luego no una conciencia paralizada, sino una conciencia abierta y dispuesta a entender y a enriquecerse con las diferencias que caracterizan la existencia humana. Desde que a los actores se les negara el camposanto hasta nuestros días han transcurrido varios siglos durante los cuales el teatro ha dejado de ser lo que las buenas conciencias y sus no menos buenas costrumbres, máscara del filisteísmo condenado por Cristo, quieren hacernos creer. Y es que el escenario se alza allí, bajo las luces y ante los testigos no para ocultar la naturaleza humana sino para festejarla en un ritual anterior en siglos al PAN y que habrá de sobrevivirle tantos siglos cuando la humanidad sea tal sin someterse —como quería Karl Jaspers— al pasado ni al futuro, ya que se trata de un arte eternamente presente. ■



CENSURA Y MARGINALIDAD EN LA ESCENA NOVOHISPANA*

Maya Ramos Smith/Tito Vasconcelos Chávez

En el primer tercio del siglo XVI inmediatamente después de la Conquista, el teatro europeo fue trasplantado a la Nueva España, donde inició su desarrollo, alcanzando sus primeros brillantes logros en el mismo siglo. Con la práctica escénica, se heredaron también los mecanismos de censura, tan antiguos como el teatro mismo.

Aunque forzada e indeseable, la censura ha sido compañera inseparable de las artes escénicas desde sus orígenes. Todas las épocas, todas las culturas y todas las ideologías han encontrado siempre algo que censurar y reprimir: desde Platón y los primeros Padres de la Iglesia hasta los castos ediles del PAN que comienzan a mostrar sus incipientes pero ya temibles colmillitos. Variando con épocas y países según el momento histórico, la censura se ha ejercido siempre como sostén y auxiliar de las ideologías establecidas por el poder.

En su más amplia acepción, la censura teatral es un instrumento del poder y puede ser ejercida conjuntamente por el Estado y por la Iglesia —sea

por separado o en colaboración—, como fue el caso de la época que estudiamos. Sus objetivos principales fueron la literatura dramática impresa y actuada, el teatro como institución, el espectáculo y sus intérpretes. Como en todos los tiempos, se ocupó principalmente en reprimir, perseguir y castigar la propagación de ideas contrarias a los valores políticos, sociales, religiosos o morales preestablecidos, aquellos cuyos parámetros, normas y convenciones, impuestos “oficialmente” en cada época por el poder, eran considerados como dogma.

Su persistencia en la Nueva España nos muestra claramente la importancia del teatro, el reconocimiento de su capacidad para transmitir ideas además de sentimientos o para ser fuente de buenos —o malos— ejemplos, y su posibilidad de llegar a todos los sectores de la sociedad, tanto los lectores como los analfabetas. Por ello, las autoridades vigilaban que no rebasara las normas consagradas por monarquía e Iglesia expresando ideas subversivas; que no



* El ensayo que aquí presentamos forma parte de la cátedra dictada en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes el 29 de noviembre de 1994, y de los estudios introductorios a los volúmenes *Censura y Marginalidad* en las artes escénicas y

Las Controversias novohispanas sobre la licitud del teatro que, acompañados de antologías de documentos coloniales, están programados para publicarse en 1996.

fuera foco de disidencia o confrontación; que no estuviera "contaminado" por ideas "extrañas" —léase herejía, sedición, revolución— y que no resultara ofensivo a las "buenas costumbres" y la moralidad de la comunidad. Puesto que comprendía todos los aspectos de la vida, su brazo fue largo y poderoso y abarcó no sólo la dramaturgia y el espectáculo sino todos los aspectos de la profesión, interviniendo incluso en la vida privada de los artistas del espectáculo, marginándolos como grupo social y profesional y extendiendo esa marginación a lo que hoy llamaríamos "minorías": castas, grupos raciales, mujeres, homosexuales, niños, etcétera, situándolos al margen de la sociedad, en la frontera entre el ciudadano común y el proscrito o criminal.

Censura eclesiástica y control gubernamental

En la Nueva España —como en todas partes—, tanto la concepción del teatro como la censura variaron de acuerdo al momento histórico. El teatro fue visto primero como poderoso auxiliar de la evangelización, "más eficaz que cualquier sermón"; después como vía de afirmación de los dogmas religiosos y del orden político y social; como

instrumento de manipulación y educación y, en última instancia, también como diversión —y evasión— necesaria para el pueblo. En general, la actividad teatral significó para las autoridades no sólo la principal fuente de ingresos para el Hospital Real de Naturales —a cuyo beneficio se administraba— sino el instrumento ideal para ejercer el control ideológico proporcionando distracción al pueblo. En lo que a las artes escénicas se refería, la actividad controladora y censoria fue llevada a cabo por el gobierno y las autoridades eclesiásticas —arzobispado o Inquisición. Apoyándose mutuamente —aunque muchas veces en contradicción— trabajaron en la vigilancia de la ideología y la moral. Para evitar todo "contagio", la Inquisición se erigió en árbitro de las conciencias y suprema policía de la moral y las buenas costumbres, y su actividad se encaminó a controlar, censurar, expurgar o prohibir la propagación de ideas consideradas "peligrosas", al mismo tiempo que —en el ámbito moral—, velaba por la "pureza" y "honestidad" de las costumbres tanto públicas como privadas.

Al expedir en 1569/70 la Cédula Real de Fundación del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en América, Felipe II definió la cooperación y apoyo que entre éste y el gobierno debía existir, llamando tanto al

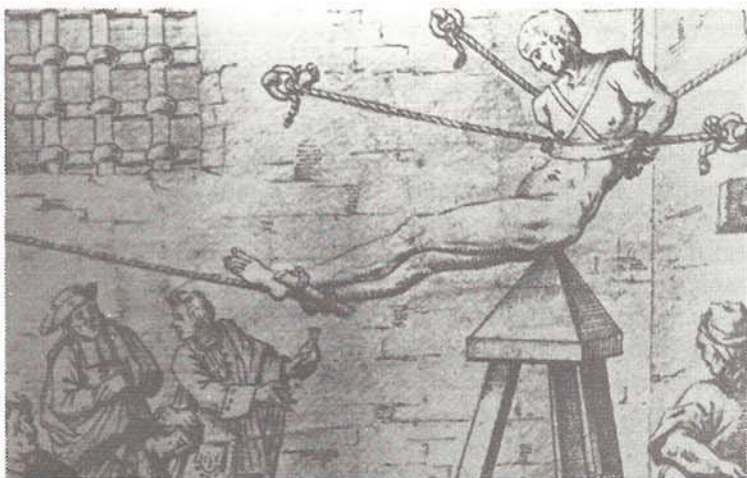
virrey como a la Real Audiencia, oidores y autoridades municipales a apoyarlo y trabajar con él. Fortalecido con las resoluciones del Concilio de Trento como sostén de la fe católica "contra la herética pravedad" que a través de la Reforma extendía el protestantismo, su principal objetivo era la persecución, castigo y aniquilación de "herejes": protestantes, judíos, mahometanos y todo tipo de tendencias y sectas inscritas fuera de la ortodoxia católica. Para cumplirlo era necesario evitar la propagación de las ideas controlando la actividad literaria. Para ello se publicaban los Índices Expurgatorios y de libros prohibidos y se promulgaban edictos que eran fijados a las puertas de las iglesias, creándose funcionarios como los vendedores, oidores y calificadores, cuyo trabajo consistía en la revisión, expurgación o prohibición total de libros considerados "peligrosos", extendiendo su vigilancia al tráfico de publicaciones en puertos, librerías y hasta en bibliotecas particulares.

La censura de libros —comprendida por supuesto la literatura dramática— constituyó una importante actividad del Santo Oficio. En primera instancia, el Consejo Real de Castilla concedía la autorización para su impresión; sin embargo, una vez publicados, correspondía a la Inquisición calificarlos, expur-

garlos o prohibirlos y castigar a los transgresores.

Para llevar a cabo esas funciones se contaba con inquisidores, fiscales, comisarios regionales, calificadores, notarios, "familiares", etcétera, además de un valioso ejército extraoficial de denunciantes y enemigos del teatro —tanto religiosos como civiles—, que representaban a los sectores más reaccionarios de la sociedad. Beatas y mojigatos, con Tartufos de zarzuela procedentes de todas las esferas, destacaron al lado de religiosos cuya oposición —o terror— al placer, la diversión y el deleite se manifestó en un misoneísmo que frecuentemente rebasó los límites de lo patológico.

Estas fuerzas reaccionarias, siempre listas para denunciar —abierta o anónimamente—, actuaron con tenacidad y constancia en contra del teatro. Desoídas la mayor parte de las veces, en ocasiones su presión llegó a provocar investigaciones, censuras y hasta prohibiciones. Sin embargo no debemos —como a menudo se ha hecho— considerar que su opinión reflejaba el consenso general de la sociedad, adjudicarles poderes para reglamentar o prohibir, ni, mucho menos, generalizar su actitud contra el espectáculo y el deleite como característica de su época. Baste simplemente tener en cuenta



que durante tres siglos ni una sola vez parecen haber logrado —como sucedió en Madrid en diversas ocasiones— una efectiva suspensión de los espectáculos. Los peores momentos —que aún quedan por investigarse a fondo— deben haber sido, en el siglo XVII, los años, afortunadamente escasos, en los que enemigos acérrimos del teatro como el arzobispo Mañozca o los arzobispos- virreyes Palafox o Aguiar y Seixas detentaron el poder.*

El papel del Santo Oficio como censor varió con el tiempo. Durante los siglos XVI y XVII parece haber ejercido —intermitentemente— la censura previa a obras y representaciones, mientras que a lo largo

* Recientemente se instituyó en Puebla un "Festival" teatral "Palafoxiano". ¿Venganza póstuma contra el gran enemigo del teatro o ignorancia típica de país amnésico?

del siglo XVIII su ingerencia en el teatro profesional parece haberse ido limitando a la calificación o prohibición *a posteriori*.

Lo mismo sucedió con obispos y arzobispos, cuya participación en los asuntos teatrales, muy activa al principio, terminó también por limitarse a pedir la colaboración del gobierno, promulgar edictos —por lo general contra bailes— o emitir cartas pastorales recomendando a los feligreses que no asistieran al teatro.

Durante el siglo XVI la censura parece haber consistido principalmente en una revisión de los textos llevada a cabo por un representante del Cabildo o de la Real Audiencia y un provisor del Arzobispado y —hacia los últimos años del siglo— por el Santo Oficio. Las obras no sólo eran leídas sino ejecutadas ante los revisores, quienes de esa manera intentaban controlar,

además del contenido, los aspectos de la puesta en escena que más preocuparon a la censura: el texto hablado y cantado, el vestuario, la gestualidad, la música y la danza.

En 1598 el Santo Oficio decidió abandonar dicha revisión. Los principales motivos parecen haber sido, por un lado, los jolgorios que se organizaban en el palacio de la Inquisición con motivo de las representaciones de prueba y, por el otro, que en la ejecución en los corrales se pasaban por alto las correcciones, dejando en entredicho a los calificadores. Por ello se decidió "que no se representen comedias en la Inquisición", argumentándose que

...nunca los Inquisidores que en él [Santo Oficio] han sido se entrometieron en examinar las comedias, representaciones, pasos espirituales y profanos que en esta República ni fuera se han representado pública ni secretamente, dejando el cuidado de esto a los obispos y a sus provisoros, visitadores y jueces por ellos delegados, a quien ha estado y suele estar ordinaria y comúnmente...¹

Para 1618 los calificadores de la Inquisición habían retomado la tarea de revisar textos y especáculos, pues en ese año suspendieron la representación de *Así se canta la gloria*, dos días antes de su programada ejecución durante los festejos del *Corpus Christi*.

Han llegado hasta nosotros numerosos documentos que demuestran que, en el siglo XVII, las obras eran sometidas al Santo Oficio, por los dramaturgos o empresarios que deseaban imprimirlas o representarlas, o por algún denunciante. En ocasiones, cuando las denuncias se consideraban graves, se iniciaba una investigación, procediéndose después a aprobar o condenar la obra.

Otros documentos nos muestran también que recomendaciones y censuras eran a menudo ignoradas. Hacia 1645 se suscitó un escándalo cuyos detalles ignoramos pero que, dado el temperamento del entonces obispo de Puebla parece haber alcanzado grandes proporciones, manifestándose en unas

Cartas escritas por el Obispo D. Juan de Palafox y Mendoza, con motivo del rigor con que fue tratado el Padre Fray Juan de la Fuente, por un sermón que dijo acerca de las representaciones de *Primero la honra que el gusto*, hechas por farsantes, en conventos de monjas, que dieron lugar a escándalos.²

Por otra parte, a medida que el teatro se desarrollaba, el control gubernamental se afirmaba y definía. Recibiendo a menudo —a través de Cédulas y Órdenes Reales— directivas de Madrid, pero actuando también con bastante autonomía, el gobierno virreinal dictó normas que hacían frente a circunstancias específicamente novohispanas. El desarrollo de su control no puede concebirse aislado de la Iglesia, en la cual se apoyó y de la cual solicitó censores, pero a la que también llegó frecuentemente a ignorar o hasta a combatir en defensa de las representaciones.

Para 1601 y 1603 nos encontramos con las reglas más antiguas que se han encontrado, aunque no se puede afirmar que hayan sido las primeras. Estos documentos, firmados por el virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, nos informan de un incremento en la actividad teatral profesional en dos corrales de comedias y tratan los mismos puntos que por entonces preocupaban igualmente a los censores en España: que las actrices no aparecieran en travesti, que el vestuario fuera "honesto", que los hombres y mujeres del público ocuparan localidades separadas y que a las funciones asistieran representantes de la justicia.

Durante el siglo XVIII se observaron claramente dos preocupaciones en la censura. La primera se dirigió a la preservación de los dogmas religiosos y políticos heredados del barroco, mientras que la segunda se orientó hacia la represión de ideas liberales, sobre todo en el campo de la política.

A partir de la segunda mitad del mismo siglo, las ideas de la Ilustración hicieron evolucionar los conceptos que sobre el teatro se tenían, haciendo énfasis en su gran utilidad al servicio de la educación y la propagación de las nuevas ideas sobre

la reforma y el progreso en todos los órdenes —por supuesto, dentro de los parámetros establecidos por el gobierno. Para las autoridades, el arte dramático se afirmó como un instrumento útil, tanto para el Estado como para el bienestar social:

Cuando en un teatro se procura el buen orden social, y se conservan los principios de lo honesto y de lo bello, tanto en las piezas que se eligen, como en su representación, sus resultados progresan insensiblemente en la virtud y en la ilustración. Allí se mueve, se entenece, se asusta, se corrige y se instruye el común de las gentes, mezclado lo útil con lo deleitable, divirtiendo al mismo tiempo los ánimos de los espectadores en la calma de sus fatigas.³

También se dio gran impulso a la “civilización”, el progreso y la cultura. La imprenta se expandió y el número de analfabetas decreció notablemente. Se fomentó también la exploración científica y poco a poco se empezaron a contraponer los avances de la ciencia a los antiguos e inamovibles preceptos religiosos. La Ilustración comenzaba a minar la hasta entonces inexpugnable fortaleza eclesiástica. En alguna forma, algo de las ideas del Siglo de las Luces llegó —aunque fuera sólo de oídas— hasta el pueblo novohispano, haciendo explosión gozosamente en coplas anónimas como ésta de 1789:

Ya el infierno se acabó
Ya los diablos se murieron,
Ahora sí, Chinita mía,
Ya no nos condenaremos...⁴

Sin embargo, en esa época tan peligrosa en la que se extendían también las ideas sobre los derechos del hombre, la independencia de las colonias inglesas del norte de América y la Revolución francesa, se hacía más necesario que nunca, controlar la proliferación de ideas liberales, sin perder de vista la necesidad de proporcionar entretenimiento

...a un público cuya diversión es precisísima para distraerlo de otras grandemente perjudiciales que el ocio trae consigo.⁵

Al mismo tiempo que se llegaba a una más definida organización del espectáculo, los mecanismos de control y de censura se reforzaron, y en ello el Santo Oficio continuó interviniendo, aunque su posición con respecto a la actividad teatral profesional parece haberse debilitado a medida que la del gobierno se fortalecía. Los Borbones se ocuparon activamente en delimitar el papel de la Iglesia en todos los campos, como lo demuestra una Cédula Real expedida por Carlos III y promulgada en la Nueva España en 1760, cuyo resume dice así:

Que los Obispos puedan prohibir generalmente los Bayles provocativos y deshonestos próximos á ruina espiritual; pero que en ningun caso tienen potestad para que se acuda á ellos por licencia, ni para toros ni comedias, por ser propio de la Regalia concederlas.⁶

El virrey, considerado como la autoridad suprema en materia teatral, contó con numerosos funcionarios encargados de apoyarlo y hacer cumplir sus disposiciones: el juez de teatro, el censor, el mayordomo-administrador del Hospital Real de Naturales, el sargento que encabezaba la guardia del Coliseo, el fiscal y alcaldes de corte y, cuando el caso lo ameritaba, los alcaldes del crimen, la Real Audiencia y el ejército. Su preponderancia y responsabilidad quedaron establecidas así en varias Cédulas Reales, que estipularon

que el componer las diferencias de los cómicos, conocer de sus causas por razón de su oficio, señalar la hora, cuidar de que las decoraciones sean honestas, con lo demás anexo y dependiente, corresponde a ese Superior Gobierno.⁷

Además del Conde de Gálvez en 1785-86, los virreyes que más se ocuparon de la actividad teatral entre 1789 y 1815 fueron Revillagigedo, Branciforte y Calleja. Este último puso la supervisión de las obras en manos del Corregidor de la ciudad, pero a partir de 1814 se ocupó personalmente de revisarlas y autorizarlas.

Con respecto a la organización de la actividad escénica y al control y reglamentación gubernamentales, los principales documentos que se conservan son cédulas reales, ordenanzas o reglas oficiales, bandos virreinales y "avisos" elaborados por el virrey o el juez de teatro. Éstos se refieren en general al funcionamiento, administración y censura en el Coliseo de México, y establecen normas o prohibiciones, tanto para la gente de teatro como para los funcionarios, censores y público.

El Reglamento más importante de la primera mitad del siglo —tanto para Madrid como para México— fue el promulgado por la Real Cédula de Felipe V en 1725, en la cual colocaba la revisión de las obras en manos de jueces civiles o eclesiásticos:

1º Que las comedias sean primero vistas, leídas, examinadas y aprobadas por el Ordinario para que así se eviten y no se representen las que tuvieren alguna cosa contraria á la decencia y modestia cristiana.⁸

Otro reglamento de gran importancia fue elaborado en 1753 para España y sus dominios, y en él se encuentran la mayor parte de los conceptos adoptados por los posteriores.

Los tres reglamentos novohispanos más importantes que han llegado hasta nosotros fueron los elaborados en 1779, 1786 y 1806. El primero fue redactado por el Juez de Teatro Basilio de Villarrasa Venegas para el virrey Bucareli. El segundo —que retomó varios puntos del primero— fue elaborado por Silvestre Díaz de la Vega. Aprobado por el virrey Gálvez en 1786, fue ratificado en una Cédula Real en la que se enfatizaba la responsabilidad que el virrey tenía de vigilar la "honestidad"

del espectáculo. En 1806, el alcalde de corte Manuel del Campo y Rivas, comisionado por el virrey Iturrigaray, emprendió una serie de reformas que incluyeron la elaboración de un nuevo Código Teatral que contenía normas generales e internas dirigidas a funcionarios, asentistas, administradores, actores, empleados y público, y que, en general, se basaba en los reglamentos anteriores.

Todavía se desconoce en qué momento la revisión de textos para el Coliseo pasó a manos de censores



OS LOS INQUISIDORES APOSTOLICOS CONTRA LA HERETICA PRAVEDAD Y APOSTASIA

por quanto el ilustrísimo señor Cardenal de Toledo, Inquisidor Apostólico general, y señores del Consejo de su Magestad de la santa general Inquisición, tratan hazer nuevo cathalogo y expurgacion de libros que se deven prohibir, y expurgar, y se entiende que muchas personas tienen noticia de diuersas proposiciones y errores que ay contra nuestra santa Fé Catholica, en diuersos libros y tractados que se han impreso en estos Reynos, o venido a ellos, y conuene al seruicio de nuestro Señor, que las dichas proposiciones y errores se manifesten y denuncien en el sancto Officio, para que cerca dello se provea lo que conuenga Por el tenor de las presentes exortamos, y en virtud de sancta obediencia, y lo pena de excomuniçion mayor latz sententiz trina Canonica monitione premissa, mandamos a todas y qualquier personas, alii Ecclesiastica, como seglares, exemptas, y no exemptas, de qualquier estado y condicion que sean, que dentro de nueue dias primeros siguientes de la publicacion destas nuestras letras, o de la noticia que dellas tengan, denuncien, y manifesten ante el sancto Officio en las dichas proposiciones y errores de que tenga noticia, que sean, o en qualquier manera parezcan ser contra nuestra santa Fé Catholica, que estuieren escritas en qualquier libros, o tractados que hasta agora no esten prohibidos, ni mandados expurgar, o en los mandados expurgar, como sean diferentes de las proposiciones, y errores, que hasta aqui estan mandados borrar y expurgar. Con spercebimjto que los hazemos a los inobedientes y conuencos, que a mas de que ayan incurrido en la dicha censura de excomuniçion, procederemos contra ellos a lo que mas hallaremos por derecho.

Edicto invitando al público a denunciar la posesión de libros prohibidos dentro de los cuales nunca faltaba algún texto dramático.

puesta al número tercero de los libros prohibidos en tomo del edicto del Santo Oficio de 3 de Diciembre de 1797, y el quinto por contener doctrina temeraria; nueva, y peligrosa en la piedad.

9. El manuscrito intitulado: *Credo republicano Lombardo*: por comprehendido en la regla decimaseis del Expuratorio, y por el abuso que hace de las palabras de la sagrada Escritura para usos profanos.
10. El impreso intitulado: *Vida de Perio del Campo*: por comprehendido en la regla séptima del Expuratorio, ser inútil, y pernicioso á los lectores incautos y sencillos.
11. El impreso intitulado: *Leatissime dei grandes filis avu la maniere d'attirer les amants*: por ser malsonante su título, y contener una letanía prohibida por constitucion de Clemente VIII de 1601, con peticiones agenas del espíritu de la Iglesia, una oracion á la Virgen, y una canción, comprehendidas en la regla séptima del Expuratorio.
12. El impreso intitulado: *Nueva relacion y curiosos romances en que se da cuenta y declara las estaciones de la via sacra*: por contener narrativas falsas con desprecio de la santa Escritura, y estar comprehendido en la regla décima del Expuratorio.
13. El libro intitulado: *Phantomia Michaelis Sori*: por comprehendido en la regla novena del Expuratorio.
14. El impreso en quarto 1786, dividido en parte primera y segunda, intitulado: *Lo Statuimento dei Frati mendicanti* &c.: por estar lleno de proposiciones injuriosas á los Santos fundadores de las Religiones y á los Concilios generales.
15. El impreso en papel de marquilla intitulado: *Sumario de las gracias, jubiles, indulgencias y privilegios que gozan los Cofrades de la Cofradia del Santissimo Sacramento de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de Antequera* &c.: por contener indulgencias falsas, y otras revocadas, ser inductivo de error, y exponer á nulidad el Sacramento de la Penitencia. Asimismo se prohibe el *Sumario de las indulgencias concedidas á los Cofrades de la Cofradia del Santissimo Sacramento de la P.ª y R.ª de Santa Maria de la Ciudad de Antequera*: por ser idéntico con el prohibido al número 18 del edicto de 13 de Noviembre de 1796.
16. El folleto intitulado: *Oracion á la Santísima Trinidad*, que empieza: *En la selecta Ciudad, y acaba: Por siempre Jamas. Amen*: por contener doctrina herética, y estar comprehendido en las reglas décima y decimaseis del Expuratorio.
17. El libro en octavo impreso en Hamburgo 1777, intitulado: *Margot la vauvauvau* por M. de M.: por ser obsceno en sumo grado, y estar comprehendido en la regla séptima del Expuratorio.
18. El Saynete impreso en quarto en Madrid 1791, intitulado *Juanito y Juanita* &c.: por estar comprehendido en la regla séptima del Expuratorio.
19. Vánte y dos conclusiones impresas en octavo en Valladolid en casa de la Viuda de Hijos de Santarén, que se habían de actuar por D. Francisco Monasterio de Palacios, y presidir por D. Gaspar de Santa Cruz y Guriel en la Valdequidad de la misma Ciudad el día 29 de Mayo de 1796, de las quales la primera empieza: *Gratitiam redolere, sanctorum* &c.: y la última: *Sane domus republica de hujusmodi surreptis nihil disponit* &c.: por ser temerarias, escandalosas, injuriosas á la santa Escritura y á la Iglesia, producidas por un espíritu de orgullo y de singularidad, y sapientes heresim.
20. *Cartas de Abelardo y Heloise en verso castellano*, un tomo en dozavo impreso en Salamanca año de 1796. Una Carta de la misma Heloise á Abelardo, traducida del Inglés al Castellano por D. Juan Maury y Cavañeda, en un quaderno en quarto impreso en Málaga año de 1794: por estar comprehendidas en edicto de 16 de Enero de 1796 como parte de la Obra en idioma frances impresa en Amberes año de 1792, dos tomos, que contiene la vida, infortunios y amores de ambos sujetos, prohibida en el mismo edicto.

NOTA. En la prohibicion de libros y papeles contenidos en el edicto de 13 de Diciembre de 1789 se comprehenden tambien las barajas de naipes con inscripciones, signos ó figuras satánicas que se introducen de países extrangeros.

PROHIBIDOS AUN PARA LOS QUE TIENEN LICENCIA.

1. El impreso intitulado: *Le mariage des Pretres, ou les abus du clibat* par J. F. V.: por estar lleno de proposiciones heréticas y escandalosas, injuriosas á los Sumos Pontífices y á la Iglesia, y abusivas de la santa Escritura.
2. Un tomo en octavo impreso en París, intitulado: *Prophéties de Jacques Brethens, ou la annuetaire recité des Prophétes et des temps*: por el abuso sacrilegio blasfemo y herético

impresión y sobre todo en la promulgación de edictos y el cuidado de su observancia.

En el Coliseo, la censura abarcaba todos los aspectos del espectáculo: desde las obras dramáticas, entremeses, sainetes, letras de tonadillas, arias, seguidillas y canciones, los argumentos de *ballets* y la ejecución de danzas populares y cortesanas hasta el comportamiento del actor en el escenario y del público en la sala. Fue de naturaleza principalmente ideológica y moral y para ejercerla estaban los censores que autorizaban la representación y el Juez de Teatro que asistía a ella. Sus parámetros fueron establecidos así en el Reglamento de 1786:

2º Las demás, a saber, Comedias, Saynetes, Tonadillas, Bayles y otras de executarse en el Teatro, deberán ser reconocidas y examinadas sin limitación, aunque antes de ahora se hayan representado al Público sin éste o con éste requisito, o aunque estén impresas con las licencias necesarias: y si al tiempo de la ejecución, no obstante de estar aprobadas nuevamente, se advirtiesen algunos de aquellos reparos que no se ofrecen al leer dichas piezas, y si al verlas representar, se recogerán las que sean, prohibiéndose desde ahora su repetición con el defecto que se les note: todo lo que es conforme a otra Real deliberación de 8 de abril de 1763.º

Edicto donde está *Juanito y Juanita* o los *Payos Hechizados*. A pesar de su prohibición fue uno de los sainetes más perseguidos.

—eclesiásticos o laicos— nombrados por el virrey. Para 1790 contamos no sólo con sus nombramientos, sino con sus disposiciones para temporadas enteras. Por otra parte, también la documentación inquisitorial es muy extensa en esos años. Abunda sobre todo en denuncias —que no siempre eran tomadas en cuenta—, en calificaciones y prohibiciones de

La censura al texto dramático

Para comentarla hemos tomado en cuenta una serie de expedientes inquisitoriales o pertenecientes al censor del Coliseo, relativos a aproximadamente 75 obras; siete del siglo XVII; cincuenta y cinco del XVIII y quince de los años 1800 a 1817, a las que hay que añadir las mencionadas en los cuatro volúmenes de edictos existentes en el Archivo General de la Nación. De estas obras calificadas, expurgadas, aprobadas o prohibidas hemos seleccionado las características que aparecen con mayor frecuencia, lo cual ha hecho posible aclarar, en

cierta medida, la trayectoria que seguían desde la imprenta hasta el escenario.

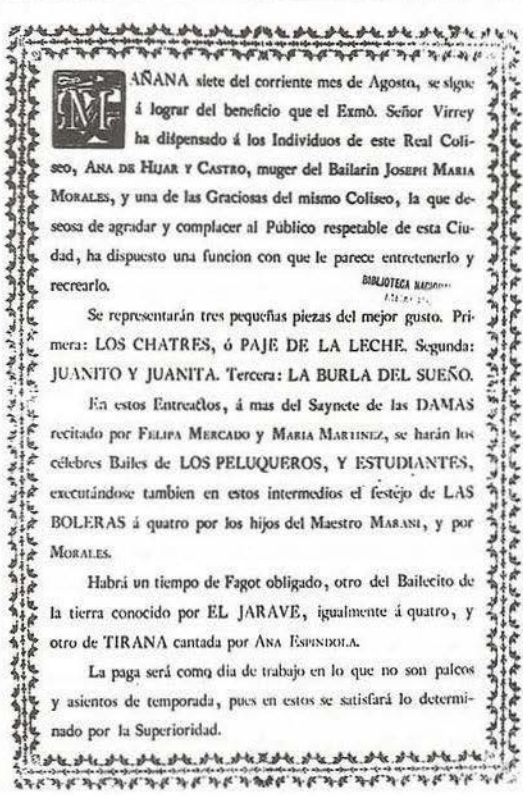
En ellos se observan las diferentes modalidades de la censura: prohibición de textos ya publicados pero que se incluyen en los Índices de libros prohibidos; inéditos a los que se niega o se concede el permiso de impresión o de representación. Asimismo figuran representaciones expurgadas o suspendidas definitivamente; lamentos porque ya se representó alguna obra prohibida; libretos incautados para su destrucción; otros igualmente recogidos pero con permiso al autor para conservar un ejemplar y leerlo con sus amigos en privado, y obras definitivamente prohibidas e incluidas en edictos.

Estos documentos nos permiten seguir el proceso de censura gubernamental o inquisitorial a partir de la revisión, la denuncia o el edicto, pasando por las diversas —y a veces contradictorias— opiniones de los calificadores, y culminando con la aprobación o prohibición o —no pocas veces— con la persecución de una obra a lo largo del territorio novohispano. Al mismo tiempo podremos observar que la frecuencia con la que se insiste demuestra que los esfuerzos del Santo Oficio no siempre eran coronados por el éxito, pues tanto en el repertorio de compañías itinerantes como en el del Coliseo de México se encontraron en todas las épocas numerosas obras proscritas.

La advertencia más seria que podía hacerse sobre obras ya publicadas pero prohibidas se efectuaba a través de edictos inquisitoriales. Las penas para los transgresores, tanto lectores como dramaturgos y actores, podían ir desde fuertes multas a cárcel, azotes, excomunión y hasta exilio del reino. Obsérvese el tono amenazador empleado por el Santo Oficio cuando en 1684 se recogió la obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, conminándose al dramaturgo Francisco de Azavedo, al director Bartolomé de la Cueva y al actor principal del Coliseo —Mateo Xaramillo— a:

que si tienen algunos de los papeles tocantes a esto de inmediato los exhiban en este Tribunal dentro del tercero día sin quedarse con copia ni traslado alguno por estar por él mandado recoger y prohibir *in totum* esa comedia, la qual no vuelvan a representar aora ni en ningun tiempo y guarden y cumplan todo lo contenido en este auto pena de excomunión maior y de cien pesos aplicados para gastos del Santo oficio y de que se procederá contra sus personas a lo demás que hubiese lugar en derecho...¹²

En los expedientes analizados se observa que las objeciones más frecuentes de los censores se dirigían a cuestiones teológicas, políticas y morales. Entre las primeras figuraban principal-



ARANA siete del corriente mes de Agosto, se sigue á lograr del beneficio que el Exm^o. Señor Virrey ha dispensado á los Individuos de este Real Coliseo, ANA DE HUIAR Y CASTRO, muger del Bailarin JOSEPH MARIA MORALES, y una de las Graciosas del mismo Coliseo, la que desea de agradar y complacer al Publico respetable de esta Ciudad, ha dispuesto una funcion con que le parece entretenerlo y recrearlo.

Se representarán tres pequeñas piezas del mejor gusto. Primera: LOS CHATRES, ó PAJE DE LA LECHE. Segunda: JUANITO Y JUANITA. Tercera: LA BURLA DEL SUEÑO.

En estos Entrecantos, á mas del Saynete de las DAMAS recitado por FELIPA MERCADO y MARIA MARTINEZ, se harán los célebres Bailes de LOS PELUQUEROS, Y ESTUDIANTES, executándose tambien en estos intermedios el festéjo de LAS BOLERAS á quatro por los hijos del Maestro MARANI, y por MORALES.

Habrà un tiempo de Fagot obligado, otro del Bailecito de la tierra conocido por EL JARAVE, igualmente á quatro, y otro de TIRANA cantada por ANA ESPINDOLA.

La paga será como dia de trabajo en lo que no son palcos y asientos de temporada, pues en estos se satisfará lo determinado por la Superioridad.

Programa del Coliseo anunciando la representación de *Juanito y Juanita o los Payos Hechizados*.

mente asuntos como la predestinación y dogmas como la Santísima Trinidad o la Encarnación, y cualquier tratamiento inadecuado podía considerarse como herejía.

Por su tratamiento del tema de la predestinación, en 1660 se negó a *Lo que es ser predestinado* —de Luis de Sandoval Zapata— el permiso para su ya inminente estreno y publicación. Los censores, sin embargo, permitieron que el autor conservara un ejemplar

y sólo le permitían al dicho D. Luis para sí la lectura de dicha comedia, y poderla comunicar a personas de talento y letras, y no a otras personas...¹³

Al iniciarse el siglo XVIII, acusada de cuestionar el dogma de la Santísima Trinidad, Las cadenas del demonio de Calderón de la Barca fue objeto de un largo proceso, que se prolongó de 1700 a 1701, durante el cual los diversos calificadores que la juzgaron no llegaron a ponerse de acuerdo sobre si debía prohibirse o no.

Como parte de los esfuerzos neoclásicos por reformar el teatro, se promulgó en 1765 una Cédula Real prohibiendo la representación de autos sacramentales y comedias de santos, y lo mismo sucedió con las comedias de magia en 1788. Sin embargo, por su enorme atractivo de taquilla, estas últimas nunca pudieron desterrarse de la escena, ni en la vieja ni en la Nueva España. En ambos reinos se trató de impedir la representación de “comedias de santos” —por lo general infructuosamente dada su popularidad— pero en la mayoría de los casos se permitió que las de magia continuaran ejecutándose, por los considerables beneficios económicos que aportaban al Hospital Real de Naturales, dueño y arrendador del Coliseo de México, y a los hospicios y hospitales madrileños que usufructuaban los teatros.

Constantemente perseguidas, de ellas se condenaba el tratamiento de temas y personas eclesiásticas, así como el hablar a la ligera de asuntos bíblicos, presentar desfavorablemente personajes

de monjas y eclesiásticos y mezclar lo sagrado con lo profano. En general, las “comedias de santos” explotaban las vidas de aquellos que, después de una juventud pecaminosa, se convertían y alcanzaban la santidad, como San Francisco, Sangil de Atoquia, Santa María Egipciaca y Santa Afra, la cual apareció así en un edicto de 1817:

La Comedia titulada: *Princesa, Ramera y Mártir Santa Afra*, de D. Tomás de Añorbe y Corregel: se prohíbe no sólo su representación sino también su lectura, por contener expresiones injuriosas al adorable misterio de la Providencia, y que sujetan la libertad del hombre al hado; por estar sembrada de chistes que ofenden al decoro y Magestad de nuestra augusta religión, y por estar comprendida en las reglas 7a y 16a del Expurgatorio.¹⁴

Por su parentesco con la herejía, la superstición fue también perseguida, objetándose a la representación de milagros no aprobados y reconocidos por la Iglesia; las monjas visionarias o “ilusas”; los pactos con el diablo y la hechicería, adivinación y magia. Estas características se observaban especialmente en las llamadas “comedias de magia”, que junto con las de santos fueron muy perseguidas en el siglo XVIII, si no por graves pecados, sí porque, a los ojos de la Ilustración resultaban absurdas y se les consideraba aptas para pervertir los gustos del público al cual, por otra parte, se estaba tratando de educar. Sobre algunas de estos géneros dispuso lo siguiente el censor del Coliseo de México en 1790:

Señor Juez del Teatro. De las comedias que ha elegido el empresario para que se representen en el actual julio (...) se deben suprimir las dos partes del *Maxico de Salerno* y la nombrada *La más perfecta Constanza del Eroe más perseguido*. El *Maxico de Salerno* es un hombre que con pacto con el Demonio ejerce varias Echicerías para lograr a una Dama de superior nacimiento, y que al fin consigue la impunidad de un delito [logrando] que la imagen pintada de un Crucifijo, con voz sencible y haciendo

el milagro de vajarle la cabeza, le conceda el perdón. No se puede producir sobre el teatro argumento más indecente y más escandaloso. La magia es uno de los pecados más enormes por oponerse directamente a la virtud de la religión, pero pecado en que, no obstante su enormidad, incurren muchos. (...) Por las mismas razones se deve bien suprimir *El Mágico Catalán*, pues aunque no contiene ni sospechoso milagro de que la Imagen del Cristo hable al Mago ni le conceda el perdón, sin embargo, este Autor comete impunemente el crimen de hechicería y logra casarse con una Dama que no habrfa de otro modo. *La más perfecta constancia del Eroe más perseguido* es la historia del glorioso Mártir San Eustaquio, por otro nombre Plaucto, pero la historia extropeada, desfigurada

y animada de un aire teatral y profano, por lo cual, y por estar comprendido en el o la Real Orden que prohíbe representarse materias sagradas y vidas de santos, se deve impedir el que se execute.

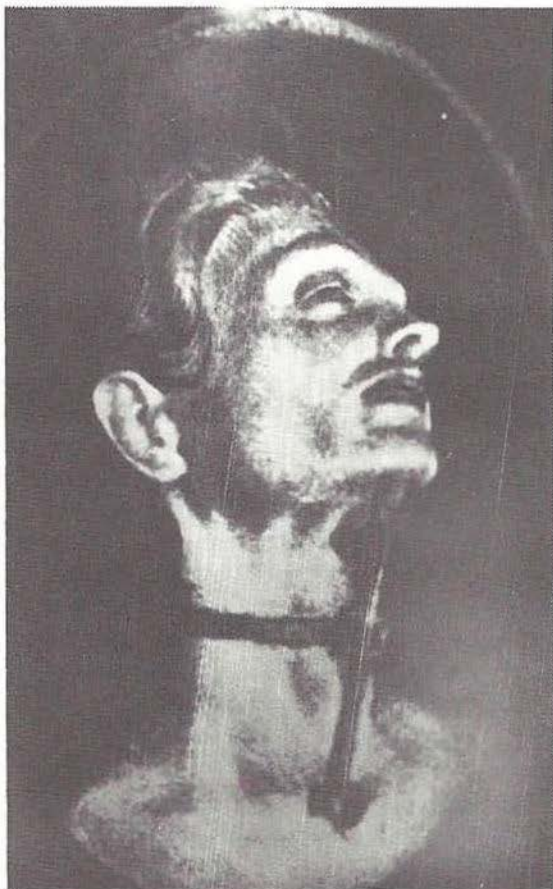
Por el contrario, el mismo censor concedió la autorización a otras obras similares, argumentando lo siguiente:

Se permite la titulada *Los Encantos de Medea* porque, aunque contiene hechicerías, están propuestas como milagros de los dioses de la fábula, y no como obras del demonio invocado en virtud de un pacto. Y a más de esto, es una invención de los poetas antiguos, vulgarizada en la Mitología. También se permite la titulada *Juana la Rabicortona* porque, aunque se invoca al demonio por la maga, al fin tiene el documento de que ese común enemigo sólo asiste a sus partidarios cuando Dios se lo permite...¹⁵

Los temas políticos también se vigilaron estrechamente, sobre todo después de la Revolución Francesa. No debía cuestionarse la monarquía, dudarse de la fidelidad absoluta debida al soberano, o presentarse a la realeza o la alta aristocracia en situaciones desfavorables. Los personajes rebeldes o sediciosos no debían aparecer bajo una luz favorable —como sucedía en las numerosas comedias de bandoleros— y no se permitía burlarse de instituciones o personas políticas, religiosas o militares, como lo demuestra un edicto promulgado en 1804 contra

El Militar geringado comedia manuscrita así intitulada: por ser un tejido de expresiones obscenas y escandalosas, y una sátira mordaz de los estados religioso y militar, tan beneméritos de la Religión y de la Monarquía.¹⁶

Quando se trataban temas históricos como la conquista de México, no debían presentarse hechos sangrientos ni poner en relieve la ambición de los conquistadores atribuyéndoles motivos mercenarios. En 1790 se suscitó una controversia entre los



censores del Coliseo sobre la obra cuyo título original —*México Rebelado*— fue cautelosamente cambiado a *México segunda vez conquistado*. Aprobada y representada en ausencia del censor principal, la obra fue suspendida en medio de una gran polémica.

A fines del siglo XVIII, como parte del combate librado contra el pensamiento liberal, se atacó con edictos y prohibiciones a autores como Voltaire, D'Alembert y Diderot, lo que, sin embargo, no impidió que obras de algunos de ellos pasaran exitosamente a la escena del Coliseo. Al respecto, observemos un edicto de 1797 que resume el sentir de la Inquisición sobre el pensamiento y los autores de la Ilustración francesa.

La muerte de César, tragedia francesa de M. Voltaire... por contener proposiciones sediciosas y escandalosas, inductivas al regicidio...

Con este motivo se previene que todas las obras de Voltaire están prohibidas por el Santo Oficio, en cualquier idioma, aun para los que tienen licencia, y que sin su permiso expreso no se pueden traducir ni imprimir en ninguno, como ni las demás prohibidas por sus Expurgatorios y Edictos. Asimismo, se prohíben las otras Tragedias y Comedias del mismo autor que hay traducidas al castellano.¹⁷

Entre ellos Voltaire fue posiblemente el más atacado, pues hasta sus prólogos y notas se consideraban peligrosos. En 1804 se publicó un edicto prohibiendo la nueva edición de las obras dramáticas de Pierre y Thomas Corneille, anotada y con comentarios de Voltaire, advirtiéndose que la prohibición no comprende las piezas contenidas en esta Colección, y sí sólo las notas de Voltaire, por contener doctrinas impías, sacrílegas y heréticas, y estar prohibidas, aun para los que tienen licencia, todas las obras de este Heresiarca [con mayúscula].¹⁸

La animadversión de los inquisidores por la persona y las ideas de los filósofos y literatos franceses fue muy grande. En 1776, el revisor de las Obras de D'Alembert, calificando a éste "y a

todos sus semejantes, que se llaman filósofos", como "la gente más presumida y más soberbia de nuestra edad", condenaba

...las doctrinas de sus libros, con que han emponzoñado a la mayor parte de la Europa, dándoles a beber este venenoso licor, con la elegancia de su estilo, y con la hermosura de su elocución, como en vasos de Circe.¹⁹

Los censores vigilaban también que el orden social fuera respetado, y no veían con buenos ojos que se insinuaran cambios o movilidad en las clases sociales presentando matrimonios desiguales. Esto se extendía al campo político cuando se insinuaba la igualdad entre razas en obras como *El negro y la blanca* calificada de "revolucionaria" - o la aparecida así en un edicto de 1809:

La Melodrama intitulada *El negro sensible*, comedia manuscrita. Por promoverse en ella con capciosidad la insurrección de los esclavos contra sus legítimos dueños.²⁰

Tampoco debía presentarse en escena a personas conocidas —civiles o eclesiásticas, vivas o muertas— y mucho menos poner en entredicho su honor. En 1612 se negó el permiso para estrenar *Santa Juana de la Cruz* porque además de presentar "vicios de monjas", se atentaba contra el honor de personajes reales. Otra de las objeciones que los censores pusieron en 1660 para la representación de *Lo que es ser predestinado* fue la inclusión del recientemente penitenciado Martín Garatuza, argumentándose que ello produciría "nuevo dolor y pena en sus deudos".²¹

En 1803, en una denuncia a la tonadilla *El enfermito*, este sentir fue expresado así:

Así mismo se me ha informado que en otro lugar de comedias se ha cantado una tonadilla que se nomina *El enfermito*, la qual es satírica contra cierta Señorita

que por su fragilidad la perdió un hombre, y se dice que el propio sujeto es el autor de otra cantadilla, lo qual da motivo a que se haga en esta materia la más severa crítica por los oyentes, con perjuicio de la distinguida familia de quien se habla.²²

Para expurgar, condenar y perseguir en nombre de la moral y las buenas costumbres, el campo era ilimitado y —entre muchas otras cosas—, se proscribía la presentación favorable de pecados como avaricia e hipocresía además de las blasfemias o el suicidio. Así, “por enseñarse en ella el suicidio y el fanatismo” fue prohibida en 1801 la obra de Comella *El sitio de Calais*, mientras que el llevar a la escena el adulterio y las uniones ilícitas le costó la inclusión en un edicto de 1783 al sainete *El marido Cirineo*,

por ser una pieza escandalosa, obscena e inductiva al vicio sensual, que aprueba el adulterio y amancebamiento, y abusa de nombres sagrados.²³

Pero incluso se consideraba el poner en tela de juicio o ridiculizar la santidad del matrimonio, como lo demostró en 1806 *L'utilité du divorce*, prohibida

por contener proposiciones heréticas y contrarias a la tranquilidad de indisolubilidad del matrimonio establecido por Dios nuestro Señor.²⁴

Por otra parte, para juzgar situaciones amorosas, el repertorio de objeciones era prácticamente inagotable, y partía de la Regla 7a del índice Expurgatorio, que decía así:

Prohívense asimismo los libros que tratan, cuentan, y enseñan cosas de propósito lascivas, de amores, u otras cualesquiera dañosas a las buenas costumbres de la Iglesia Cristiana, aunque no se mezclen en ellas heregías y errores, mandando que los que tuvieran (dichas obras) sean castigados por los Inquisidores severamente.²⁵

Sobra decir que, para los censores y denunciantes, cualquier asunto amoroso, por inocuo que fuese, resultaba pecaminoso y condenable. En el Coliseo, en 1790, el título de *El tributo del cortejo* fue cambiado a *El castigo del cortejo*, por parecerle al censor que “se dejaba en buen lugar la pésima y perjudicial costumbre de cortejar”. La mayoría de las obras que trataban temas amorosos fueron calificadas de “obscenas” y algunas fueron expurgadas durante sus representaciones, como sucedió en 1786 con *El convidado de piedra* de Tirso de Molina, cuando el Juez de teatro ordenó que se omitieran “las palabras o pasos obscenos” señalados en la tercera jornada, disponiendo que

...se hará saber por el escribano de la comisión al Autor de la compañía José Domingo Rosales y a los tres apuntadores, Alanís, Inzaurreaga y Meneces, que [bajo] pena de cinquenta pesos cada uno, que se les exigirán irremisiblemente, y de un mes de cárcel, cuiden exactamente de reconocer las comedias que ilegalmente se presenten sobre el Teatro, y den cuenta de qualquiera paso o verso que adviertan menos decente a esta dirección para su corrección.²⁶

Invocar el auxilio divino para obtener fines ilícitos o deshonestos se consideraba no sólo obsceno sino hasta blasfemo. En 1682 un escandalizado sacerdote denunció por esa razón *El valor perseguido y Traición vengada*, de Juan Pérez de Montalbán y el entremés que lo acompañaba, los cuales fueron inmediatamente retirados del escenario, confiscándose sus libretos.

Cuando las situaciones amorosas se acercaban al acto sexual, los adjetivos utilizados para describirlas eran invariablemente: “obscenas”, “torpes” y “torpísimas”. En la mayoría de los casos, lo que resulta evidente es la morbosidad del denunciante, como sucede con la acusación presentada en 1772 contra el sainete *Los celos en vizcaíno y el amor en francés*,

la qual tiene una pintura muy viva y por consiguiente muy torpe, de una Muger desnuda, y otro pasage torpísimo en que se dice abiertamente que la vizcaína entra a rendir su honor al francés, de tal modo que es preciso que, mientras están ocultos tras la cortina o cancel, se le ofrezcan a los espectadores unas ideas obscenísimas.²⁷

Considerando el horror de los censores hacia los temas amorosos, no deja de causar extrañeza la suerte corrida por *La Celestina*, cuya primera edición salió a la luz en 1499. Las diversas ediciones aparecidas en los siglos XVI y XVII provocaron numerosas denuncias a la Inquisición, pero ésta permitió su libre circulación durante casi tres siglos mediante la expurgación de unos cuantos pasajes, y no fue sino hasta 1793 cuando un edicto prohibió

El libro intitulado *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, impreso en Madrid, en 1601, sin nombre de autor, por estar comprendido en la regla 7 del Expurgatorio, y contener muchas doctrinas respectivamente escandalosas, impías, ofensivas de los oídos piadosos, *sapientis haeresium*, é injuriosas a los Eclesiasticos seculares y regulares en general, sin exceptuar á las dignidades mas altas y sagradas.²⁸

En contraste con los censores del Coliseo, que mensualmente autorizaban o prohibían el repertorio para el siguiente mes, los procesos inquisitoriales contra una obra podían ser muy largos, y algunos llegaron a prolongarse durante varios años. Uno de ellos tuvo lugar entre 1784 –año en el que el denunciante la vio representar en Oaxaca– y 1807. La obra era *Caer para levantar*, de Juan de Matos Fragozo, Jerónimo Cancer y Agustín Moreto, a la que se acusó de propagar malos ejemplos, adjudicándosele un sinnúmero de faltas de orden teológico, eclesiástico y moral, entre las que el denunciante enumeró:

Lo primero, se celebra en ella un pacto con el demonio públicamente, lo que hecho a vista de el Pueblo abre a éste los ojos de la malicia para ver de quantos

precipicios es capaz el corazón humano, y aprender a seguir obstinadamente sus passiones. Lo segundo, trata Molondro (nombre del criado de Don Gil) irónicamente los pasages más delicados de la Teología Mística, y hace público alarde de la Hipocresía. Lo tercero, el lascivo Protagonista Don Gil se retira obscenamente con el Demonio disfrazado de Monja a una cueva, y entretanto Molondro da burlescamente noticia al Pueblo de la torpeza que se está cometiendo en la cueva. Lo cuarto, enseña vana confianza, en que por una falsa devoción se puede adquirir el don del Arrepentimiento después de haber blasfemado el augusto nombre de Dios, con sólo no blasfemar de el Angel de la Guarda. Yo soy testigo de haber oído a uno de los asistentes, que de ninguna Comedia se podía sacar tanto fruto como de ésta, y de unos principios tan perversos no creo que se espere más fruto que una vana confianza y esperanza loca de la Divina Misericordia, que sólo se apoya en una devoción falsa que abre la excusa de la Hipocresía.

Los años pasaron; calificadores fueron y calificadores vinieron; unos murieron y otros olvidaron responder al Santo Oficio hasta que, en 1807, dos de ellos dictaminaron que “la expresada comedia se debe prohibir del todo, por la mucha ruina que presenta su lectura”, ya que, visto el pacto con el diablo y el “comercio torpe (...), los dominados por la lascivia pueden incurrir en este atrosísimo delito, prometiéndose así la consecución de los deseos de su desenfrenada, e insaciable obscenidad”.²⁹

Muchas obras fueron también perseguidas sin piedad, y sus trayectorias se asemejan a una novela picaresca. Entre ellas destacaron especialmente el sainete de Ramón de la Cruz *Juanito y Juanita* –acreedor a un edicto inquisitorial y un decreto del virrey Marquina–, *El diablo predicador* –de Luis de Belmonte Bermúdez– y *El falso nuncio de Portugal* de José de Cañizares. La primera continuó en el repertorio del Coliseo. La segunda gozó durante siglos de tan enorme popularidad, que uno de los monólogos del gracioso era utilizado por las compañías de la legua para dar las gracias y pedir

dinero al público. Sobreviviendo a edictos, condenaciones, prohibiciones y persecuciones, llegó felizmente hasta la segunda mitad del siglo XIX, convertida en comedia musical. *El falso nuncio de Portugal* —prohibido ya desde 1779— fue objeto de una espectacular persecución, que se inició a fines de diciembre de 1807 con una carta del Consejo Supremo de la Inquisición de Madrid solicitando al Santo Oficio y a las autoridades novohispanas que, en cumplimiento a una Real Orden, se recogiesen todos los ejemplares de dicha comedia mientras se preparaba un edicto que la prohibiese. Con el apoyo del virrey y de la Inquisición se inició la operación, recogiendo los ejemplares del Coliseo de México y escribiéndose a las autoridades de provincia, que se encargarían de confiscar los existentes en sus coliseos o entre los cómicos de la

legua. La rapidez y eficacia de las respuestas fueron sorprendentes: entre enero y febrero de 1808 ya habían respondido Puebla, Veracruz, Guadalajara, Guanajuato, Durango y Mérida. Las pesquisas se prolongaron durante más de un año y la última ciudad en responder fue Oaxaca, en mayo de 1809, mientras que el edicto respectivo se publicó el 5 de agosto del mismo año.

Por otra parte, las minorías tampoco eran vistas con buenos ojos. Cualquier alusión a la independencia o rebeldía femeninas provocaba expurgaciones o prohibiciones, como sucedió con las obras sobre bandoleras, muy en boga en los siglos XVII y XVIII, mientras que en 1803 se suscitó un escándalo cuando el alcalde de Zacatecas confiscó a una compañía de la legua los libretos de varios entremeses, entre ellos el del *Alcalde Chamorro*, cuyo personaje gracioso era el *Puto*. Por supuesto que, en esa época, en la cual el “pecadonefando” se castigaba con la muerte, no existía tolerancia alguna para lo que se contraponía a lo que, en lenguaje panista, se conoce actualmente como “la preferencia sexual de las mayorías”. En 1944 Julio Jiménez Rueda —entonces director del Archivo General de la Nación— publicó dicho entremés, contribuyendo también con su granito de intolerancia y homofobia:

El segundo, aunque anónimo, se ha seleccionado por presentarnos el tipo del “maricón” raro en el teatro popular español y tan abundante en nuestros sainetes, zarzuelas y revistas. Particularmente en los últimos tiempos es difícil encontrar un sainete o cuadro revisteril en el cual no aparezca tan repugnante tipo. Su ascendencia, como se ve, se encuentra en la Colonia.³⁰

Ante estas declaraciones, cuesta trabajo imaginar cómo, para los mojigatos del siglo XVII, que condenó a la hoguera a un homosexual conocido como “Sor Cotita de la Encarnación”, haya pasado inadvertido un obispo bigotón que se hacía llamar “Sor Filotea de la Cruz”. Esto tampoco parecen advertirlo los moralistas de ahora, en especial aquellos que truenan cada vez que se pone en tela de juicio la heterosexualidad de Sor Juana Inés de la Cruz.³¹





Tampoco las manifestaciones teatrales populares escaparon al brazo de la censura. Con respecto al teatro religioso, en 1769 se realizó una meticulosa investigación con objeto de aniquilar las representaciones de La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo que tradicionalmente se presentaban en los pueblos de la región de Tlaxcala, Puebla y México. Sin embargo, en esa ocasión los inquisidores se enfrentaron con un calificador de avanzadas ideas: el maestro y ex-provincial Fray Francisco de Larrea. En un extenso análisis del teatro religioso desde la Edad Media, el Padre Larrea, no sólo con erudición sino con sentido del humor, demolió los argumentos de los opositores, propuso soluciones escénicas de asombrosa modernidad y afirmó que las representaciones en su convento resultaban más taquilleras que la verdadera pasión de Cristo:

...se representa el espectáculo en esta iglesia de nuestro convento con tan saludables efectos en los ánimos de los fieles, que se puede dudar, si hubo tan feliz éxito el original en el Calvario como lo tiene representado cada año en este templo.³²

Desde el último cuarto del siglo XVIII, los censores del Coliseo apoyaron a las autoridades en sus esfuerzos por reformar el teatro. En nombre del neoclasicismo se ratificó la prohibición real respecto a los autos sacramentales y las "comedias de santos" y se favorecieron las obras que respetaran las unidades de lugar, tiempo y acción, que ofrecieran ejemplos elevados de heroísmo y virtudes cívicas y que acataran los preceptos de la poética neoclásica sobre verosimilitud, decoro y propiedad en la acción y en el lenguaje. Estos nuevos conceptos se reflejaron en la aprobación, concedida en 1796 por un canónigo de la catedral de Guadalajara, a *La lealtad americana*, del actor y dramaturgo Fernando Gavila:

He visto el Drama, que para el día en que cumple años NUESTRA AUGUSTA SOBERANA, y en que se ha de colocar la ESTATUA DEL REY, ha dispuesto FERNANDO GAVILA, primer Actor del Coliseo: la composición es regular, se desempeña el argumento, se sostiene con bastante decoro el carácter de los Personajes, se guardan las tres unidades que prescribe Aristóteles y requieren los Críticos; y no se encuentra expresión que se oponga a los principios de nuestra Sagrada Religión y Regalías de Su Majestad, por lo que puede Vuestra Excelencia, siendo servido, permitir su representación.³³

Así, aprobados o condenados, perseguidos o prohibidos y siempre vigilados, el texto dramático y el espectáculo prosiguieron su desarrollo, tanto dentro del libro como sobre el escenario. Los dramaturgos que lo creaban y los actores que lo encarnaban supieron, en todas las épocas, sortear los obstáculos y operar dentro de los parámetros que les imponía la censura. Como en la Nueva España, ésta fue igualmente severa en todo el mundo occi-

dental —no olvidemos que en algunas partes de Francia se quemaban las obras de Voltaire—, pero a pesar de ello el teatro sobrevivió. Jamás se imaginaron esos augustos y solemnes inquisidores y censores que sus juicios caerían en el olvido o formarían solamente un capítulo de la historia del tan odiado teatro. Los que permanecerían serían los marginados de entonces: los dramaturgos y sus intérpretes. Mucho ojo, señores censores del presente: ¿aspiráis a ser el hazmerreír del futuro? ■

Notas

Los datos pertenecientes al Diario de México son por cortesía de la Library of Congress de Washington D.C., pues la Hemeroteca Nacional no permite la consulta a los investigadores del INBA. Por el contrario, agradezco profundamente las atenciones recibidas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, tanto para la consulta de El Noticioso General como para el resto de su precioso acervo.

- ¹ Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Vol. 217, Expediente 16.
- ² Monterde, pp. 533-534.
- ³ Diario de México, 29.I.1808.
- ⁴ Coplas del Pan de Jarabe "Ilustrado", AGN, Inquisición, Vol. 1297, Exp. 3.
- ⁵ AGN, Historia, Vol. 478.
- ⁶ Ventura Beñeña, Vol. I, folio 3°, N° CVIII, p. 109.
- ⁷ Reales Cédulas de 1786, 1790 y 1792, Archivo Histórico del INAH, Hospital Real de Naturales, Vol. 103 Exp. 31; Fondo Reservado de la BN, Asuntos de Teatro, Vol. 1410, f.75 ss.
- ⁸ Cotarelo, p. 640.
- ⁹ AGN, Ramo de Bandos Vol. XIV, Exp. 24.
- ¹⁰ Palafox, núms. 2, 5 y 7.
- ¹¹ Díaz de la Vega, f. 1.
- ¹² AGN, Inquisición, Vol. 1508, Exp. 8.
- ¹³ AGN, Inquisición, Vol. 497 Exp. 1.
- ¹⁴ Edicto inquisitorial publicado en El Noticioso General, 11 y 13.6.1817.
- ¹⁵ Asuntos de Teatro, 1410.
- ¹⁶ AGN, Edictos, Vol. IV, 30.6.1804.
- ¹⁷ Ibid, 28.7.1797.
- ¹⁸ AGN, Inquisición, Vol. 1425, Exp.1.
- ¹⁹ AGN, Inquisición Vol. 1140, Exp. 1.
- ²⁰ AGN, Edictos, Vol. II, 5.8.1809.

- ²¹ AGN, Inquisición, Vol. 455, f. 473; Ibid, Vol. 497 Exp.1.
- ²² AGN, Inquisición 1413, Exp. 3.
- ²³ AGN, Edictos, Vol. IV, 23.7.1801 y II 6.7.83).
- ²⁴ AGN, Edictos, Vol. IV, 1806.
- ²⁵ AGN, Edictos, Vol. II, 8.2.1806.
- ²⁶ Archivo Histórico INAH, Colegio de San Gregorio, Vol.153, ff. 129-130.
- ²⁷ AGN, Inquisición, Vol. 1162, Exp. 32.
- ²⁸ Defourneaux, pp. 24-25; AGN Edictos, Vol. IV, 17.5.1793.
- ²⁹ AGN, Inquisición, Vol. 1261, Exp. 11.
- ³⁰ Boletín del Archivo General de la Nación, Tomo XV N° 2, Abril-Mayo-Junio 1944, pp. 206-207. El maestro desconocía sin duda *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca.
- ³¹ Citemos, entre muchos otros, los artículos en contra del film de María Luisa Bemberg aparecidos en *Excelsior*, 26.2.1995 y *Reforma*, 10.3.1995.
- ³² AGN, Inquisición, Vol. 1072, Exp. 10.
- ³³ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado Colección Lafragua.
- ³⁴ Lizana, p.8.
- ³⁵ AGN, Bandos, Vol. XIV, Exp. 24.

Bibliografía

- BARISH, Jonas, *The Anti-Theatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1981.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- DEFURNEAUX, Marcelin, *L'Inquisition Espagnole et les livres Français au XVIII^e Siècle*. Presses Universitaires de France, Paris, 1963.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: Los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga, Universidad, 1978.
- LIZANA, Francisco Javier de, *Aviso Paternal*. Imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, México, 1803.
- MONTERDE, Francisco, *Bibliografía del Teatro en México*. México, 1933-34.
- PALAFOX Y MENDOZA, Juan de, "Epístola Exhortatoria", *Tratados Mejicanos*, Madrid (...)
- RAMOS SMITH, Maya, *El Actor en el Siglo XVIII*, entre el Coliseo Nuevo y el teatro Principal. *Escenología*, México, 1994.
- VENTURA BEÑEÑA, Eusebio, *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España* (1787), 2 Vols. 2a edición facsimilar, México, UNAM, 1991.



CURIOSIDADES DE LA CENSURA*

Luis Reyes de la Maza

Ha causado, si no sorpresa porque sería tonto sorprenderse de un hecho común, sí regocijo y hasta hilaridad el criterio de la Oficina de Espectáculos al calificar *El barbero de Sevilla* como apta sólo para adolescentes y adultos, privando a los niños, a quienes el teatro les está vedado, de una comedia blanca y divertida que los haría sonreír con las muecas de Basilio y las piruetas de Fígaro. Esto me ha llevado a investigar en mi querido y vilipendiado siglo XIX para saber hasta dónde llegaba la censura y si hemos o no evolucionado. Pues, ahora sí, asómbrese el lector: *El barbero de Sevilla* estaba considerada, por las autoridades civiles y religiosas, como una "representación escénica honesta" a la que podía asistir, claro está, hasta el niño de pecho con su niñera. No así su autor, el pobre de don Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, sobre quien caía el siguiente y terrible anatema de las autoridades religiosas: "Este autor se enriqueció con los negocios y arruinó luego, suministrando armas y municiones para los revolucionarios de su patria; ayudando; asimismo, a la impresión de las obras de Voltaire." O lo que es lo mismo: vade retro, Satanás.

Antes de seguir adelante, es mi deber manifestar públicamente con un cirio en cada mano y un sambenito del más feo color, que yo mismo fui

censor de teatros hace algunos años, y que cometí muchas aberraciones, no porque mi criterio las dictase, sino para no hacer perder de vista mi nombre en las nóminas y porque de haber ejercido el criterio de nada hubiese valido, ya que a la postre el único que da la licencia de funcionamiento a los teatros es el jefe de la Oficina de Espectáculos, quien no permite consejo ninguno. En fin, no estoy tratando de justificarme: confieso mi delito públicamente y que el teatro me juzgue. Pero el haber sido censor me da ciertos conocimientos y hasta cierto derecho a hablar y a hacer historia. Regresemos al siglo XIX y veamos cómo estaban clasificadas ciertas obras teatrales conocidas por todos.

La preciosa comedia *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, era una "representación escénica mala", entre otras razones por "lo deshonesto e inmoral de la fábula, en lo casi procax de sus chistes y en lo repugnante de su desenlace". Esto decía desde la propia España el padre franciscano fray Amado de Cristo Burguera y Serrano, en su libro titulado *Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*, en el que se basaban todos los consejeros y guías espirituales de las familias para aprobar o desaprobar una obra teatral. Don Benito Pérez Galdós, el más grande novelista que dio España en el pasado siglo, es condenado a fuego eterno y también al que fuese a

* Reyes de la Maza, Luis, *En el nombre de Dios hablo de Teatros*, Ciudad de México, UNAM, Primera edición 1984, 387 pp.

ver sus obras de teatro. Don José Echegaray y don Joaquín Dicenta corrían la misma suerte. El genial novelista ruso, Nicolás Gogol, de quien ahora admiramos *El diario de un loco*, era prohibido porque "sus escenas, llenas de vida, resultan peligrosas". Y el bellissimo *Cuento de abril*, de don Ramón del Valle-Inclán, se prohíbe por "ser de una mundanidad frívola elegante y malsana; en ella resuena la libidinosidad y no pocas veces asoma por sus páginas la faz fría y antipática de Voltaire". Esto decía Severino Aznar, haciendo honor a su apellido.

Los censores arremetían no sólo contra los dramaturgos, sino hasta contra los compositores, y así, desaconsejaban asistir a las óperas de Verdi, porque "algunas de sus óperas, desde el viso moral, son detestables". Y contra el gigante Ricardo Wagner, por "ser la tendencia de sus óperas desmoralizadora".

Al finalizar el siglo XIX y hasta 1920, se desaconsejaba el asistir a representaciones de obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Plauto, Terencio, Thespis, Séneca, por "ser autores paganos". Y a Shakespeare, aun reconociéndose su genio, se recomendaba abstenerse de ver sus obras, "pues aun cuando está lleno de un mérito que se concibe, no es fácil de explicar". Quién sabe qué habría querido decir el señor censor Villemain desde Francia. Los románticos, como, los realistas, eran muy mal vistos. Al pobre de Alejandro Dumas, hijo, sólo porque intentó justificar a una cortesana tuberculosa desde el tablado, los censores lanzan sobre él toda la cólera celestial: "Sus obras, en general, son licenciosas, al par que anti-religiosas, mereciendo por ello el terrible anatema de la Iglesia. En cuanto a las dramáticas, ensalza la idea de la más cruel venganza y justifica el asesinato." A Jorge Sand, porque no hacía calceta ni coca-da, y andaba por allí de marimacha vestida de hombre y tomando café, se le dice que sus obras "dan aires de grandeza al crimen y rebajan cuanto pueden la hermosura de la virtud". Musset tiene un

teatro "insípido y malsano". A Montepin sus obras "le valieron mucho dinero a cambio del peligro moral de los espectadores". Mérimée escribió obras "sucias e impías". Y de Víctor Hugo lo menos que se decía era que sus obras, como *Los miserables*, estaban en el Index, lista de libros prohibidos bajo pena de excomunión.

"Muy bien, se decían los padres de familia respetuosos y sensatos, ¿pero, entonces, a qué obras llevo a mis hijos? Volvemos a fray Amado de Cristo, que él tiene la respuesta. Las obras honestas a las que puede asistir la familia entera, son aquellas que: 1o. No edifican, pero tampoco destruyen. 2o. Las que llevan algún chiste algo atrevido (!hasta se da el lujo de ser liberal en ciertos aspectos!) 3o. Las impertinentes (es decir, disparatadas). 4o. Las científicas y artísticas, no tendenciosas. 5o. Las de asuntos religiosos. 6o. Las moralizadoras. 7o. Las infantiles, no laicas (el subrayado es de fray Amado). "Enterados, decían los padres de familia, pero suplicamos algunos ejemplos para tomar nota." Aquí los tienen ustedes: *Vocación de San Luis Gonzaga a la Compañía de Jesús*, en 3 actos; *La victoria de San Luis Gonzaga*, ensayo dramático en verso por J. de V.; *El venerable padre Gaspar Dragoneti*, zarzuela en 3 actos y en verso para niños; *Un examen de primera comunión*, dramita en un acto en prosa y verso; *Los pastores de Nazareth*, idilio en 4 actos; *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, comedia; *El mal apóstol y el buen ladrón*, drama. Con esos títulos son suficientes para que sus niños pasen ratos verdaderamente agradables.

En México, don Francisco González Bocanegra (si les digo que todos cometemos errores en la vida) fue censor de teatros en 1859, y dejó por escrito sus informes a sus superiores, por los que vemos que de noventa y dos obras, sólo condena seis, y dos de ellas por ser engendros literarios, no morales. ■

5 y 6 de febrero de 1966

DEL ATENTADO AL PUDOR DE *LA CELESTINA* Y *JEZABEL* PASANDO POR OTRAS CALAMIDADES MENORES

Luis Armando Lamadrid G.

Resulta innegable la capacidad de subversión (tanto política como moral) y concientización que el Estado reconoce en las actividades escénicas; fuerza de la que a veces ni sus propios componentes y participantes son conscientes; de otra forma cómo explicarla, en ocasiones, encarnizada persecución de que son víctimas los miembros de la comunidad en cualquiera de sus diferentes actividades: los procesos a González de Eslava, la prohibición a las *Coplas del Chuchumbé*, la prohibición a las comedias de magia por irreverentes y atentar contra los preceptos de la Iglesia, el encarcelamiento del periodista y autor dramático Alberto G. Bianchi por denunciar en *Los Martirios del Pueblo* las arbitrariedades cometidas por el ejército en contra del pueblo y directamente contra las acciones del gobierno del entonces presidente Lerdo de Tejada, la prohibición del Can can acusándolo de inmoral, las cuantiosas multas de las que fue víctima María Conesa acusándola de lascivia por sus bailes sicalépticos o de irreverente por cantar cuplés de doble sentido (multas que —se hace necesario mencionar— el mismo público pagaba organizando una colecta dentro del mismo teatro antes de ser interpretado el cuplé y que eran pagados al censor en el momento de finalizar), la prohibición de ciertos espectáculos sólo porque presentaban bailarinas o modelos en mallas. Estos acontecimiento y otros más son relatados por Olavarria y Ferrari en su monumental obra.

Cuando la Revolución Mexicana se baja del caballo para entrar airosa al mundo de la modernidad, aparece un hombre que había de distinguirse entre otras cosas por mantenerse en un mismo puesto durante dieciocho años (es decir tres sexenios): Ernesto P. Uruchurtu, mejor conocido como “el regente de hierro”. En todo este tiempo se distinguió entre otras cosas al estar al frente del Departamento Central del Distrito Federal por: modernizar las avenidas, darle un aire de modernismo a la ciudad con la construcción de rascacielos y vías rápidas (Viaducto y Periférico, los cuales no se concluyeron sino varios sexenios después), llenar de gladiolas y glorietas toda la ciudad de México, acabar con la vida nocturna de la ciudad ordenando que los cabarets y centros nocturnos cerraran a las dos de la mañana y propiciar que el teatro pasara por una de sus más negras épocas al colocar una férrea censura en los espectáculos e imponer un tope en los precios de las entradas a los teatros.

En este panorama y al frente de la Oficina de Espectáculos del Distrito Federal aparece un personaje cuya —aparentemente— tarea esencial es la de velar por las “buenas costumbres” y la “moralidad” de los espectáculos que se presentan en la ciudad: Octavio Peredo Hannemann.

Al no poder supervisar personalmente todos los espectáculos el regente Uruchurtu delega esta responsabilidad en el jefe de la Oficina de Espectáculos Octavio Peredo, el cual, al no tener ni

el tiempo, ni la capacidad (como él mismo reconoce) se hace de un grupo de asesores, entre los que destaca un nombre: Armando de Maria y Campos, quien se verá inmerso, junto con Uruchurtu, Peredo y otros nombres rimbombantes de la política del momento, en uno de los escándalos más sonados del bienio 59/60 y del cual algunos guardan memoria.

¿Pero a estas alturas habrá quién recuerde bien a bien quién era don Armando de Maria y Campos? De su ficha, incluida en la Enciclopedia de México, podemos descartar: "Nace y muere en el Distrito Federal (1897-1967).

Aún era alumno del Instituto Científico de México (1914) cuando se inició como periodista en *El Estudiante* (órgano católico dirigido por Julio Jiménez Rueda) y en *Churubusco* (publicación destinada a combatir la Intervención estadounidense en 1914). En 1915 fue reportero del diario *El Liberal*, que dirigía Jesús Ureta. A partir de 1917 fue cronista taurino y de teatro en *El Universal*, *Jueves de Excelsior*, *Revista de Revistas*, *Hoy*, *Tiempo*, *Novedades* y *El Nacional*, publicaciones en las que firmaba con su nombre o con los seudónimos de "El duque de Veragua" y "El Alcalde de Zalamea". Fue secretario particular de Juan Sánchez Azcona (1920), dirigió la revista *Mefistófeles* y los diarios *El Herald de México* y *Eco Taurino*. Con Antonio Magaña Esquivel y Francisco Monterde creó la Agrupación de Críticos de Teatro, fue locutor (1933) y director de radiomisiones de XEX (1935-40), jefe del teatro de Bellas Artes, vocal de la Comisión Consultiva de Radiodifusión (1945-59), consejero técnico de teatro y cine del DDF y asesor de la presidencia de la República y de la Secretaría del Trabajo. Además de realizar numerosos prólogos y antologías, fue autor de poesía, dramas



Armando de Maria y Campos,
censor.

radiofónicos, novela, crónicas, ensayo y biografías.

El lugar común dicta que la persona que ejerce la censura es un representante de las fuerzas oscuras, con todo lo que de incultura e ignorancia conlleva este término; pero es evidente que, en el caso de Don Armando, ese calificativo es totalmente improcedente. ¿Cómo es que entonces una personalidad así se presta a cumplir un oficio tan desprestigiado como el de censor?

En el fondo reservado del CITRU, que ahora está en la Biblioteca Nacional de las Artes, se encuentra en el "Fondo Maria y

Campos" entre cuyos papeles, archivos, cartas, recortes de periódico, programas y documentos varios, existen dos tomos encuadernados en rojo: uno dice escuetamente Oficina de Espectáculos, y son las copias de los dictámenes de censura a puestas de obras que abarcan el periodo 59-60, cartas dirigidas a Octavio Peredo, directores de periódicos y revistas entre otro tipo de documentos; el otro son recortes de periódico, sobre todo relacionados con la censura a *La Celestina*, *Atentado al pudor* y *Jezabel*. Existe otro apartado, éste sin encuadernar y únicamente sujeto con un clip. Son los otros dictámenes de censura que corresponden al periodo 60-63.

En la revisión de estos documentos (que en sí mismos ofrecen material para una investigación detallada que se ocupe del periodo Uruchurtu y la censura teatral y cuya fuente principal de información sean los archivos del Departamento del Distrito Federal), tal vez encontremos una justificación a las actividades de este teórico del teatro.

Antes de entrar en materia es necesario el conocer los procedimientos para autorizar o no una representación teatral. Primeramente era necesario el llenar una forma dirigida al Jefe del Departamento



BALACEADA POR LA CENSURA

En 1988 las autoridades del INBA intentaron suspender las funciones de la obra *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero, que hacía alusión al ocultamiento de información por parte del gobierno y ciertos sectores de la prensa del país; además, se hacía referencia indirecta a personajes de la política del momento.

A continuación se reproduce el boletín de prensa que el INBA distribuyó entre los reporteros de espectáculos después del estreno:

En torno a la suspensión de la obra de teatro *Nadie sabe nada*, el INBA desea hacer algunas precisiones: la Dirección General tomó la determinación de que no se presentara la obra al público, tal como se había anunciado que ocurriría a partir del 26 de mayo, por las siguientes razones:

Lamentablemente la calidad de la obra *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero, al menos al nivel de su puesta en escena, deja mucho que desear. En otros términos, de ninguna manera está a la altura de las obras que el Centro de Experimentación Teatral (CET), dependencia del INBA, dirigido por el maestro Luis de Tavira, ha montado en el teatro El Galeón.

Probablemente por el apresuramiento de su montaje derivado de los compromisos personales que el director de la obra, el maestro Luis de Tavira, tenía que cumplir en California, aceptó el resultado de la puesta en escena. Además, las autoridades del INBA han sido informadas por el propio Tavira que algunos de los autores protagónicos dejarán la obra en unos cuantos días más, lo que aunado a la ausencia de su director afectaría todavía más la calidad del montaje.

Dentro de dicha obra se hacen alusiones de dudoso gusto a instituciones y personas que nos merecen respeto y consideración y que de ningún modo puede el INBA avalar con su patrocinio.

De ningún modo constituye esta decisión un atentado a la libertad de expresión de los artistas, que se respeta plenamente en el INBA, pero dadas las circunstancias antes mencionadas, el Instituto considera que no debe mantener la puesta en escena de esa obra que, por otra parte, como es obvio, puede montarse en otros espacios de carácter comercial.

Adicionalmente se aclara que es inexacto que se pretenda la desaparición del CET, organismo que ha recibido el máximo apoyo comparable con las dificultades económicas de todos conocidos. Carece de fundamento, por tanto, la versión de su desaparición. Es inexacto también que se haya separado de su cargo al director del CET, maestro Luis de Tavira, quien, en efecto, se encuentra en la ciudad de Los Angeles California, pero sigue al frente de este organismo.

La comunidad teatral se organizó para protestar por este acto de censura y apoyar la obra. Además de la ocupación permanente del teatro, el 29 de mayo se publicó en *La Jornada* el siguiente desplegado firmado por artistas, intelectuales y diversas organizaciones:

Ante la arbitraria suspensión de la obra de teatro *Nadie sabe nada* por parte de la Dirección del INBA, manifestamos que esta medida es un ataque alevoso que no sólo lesiona al teatro nacional, sino que viola los principios constitucionales de la libertad de expresión, creación, investigación y trabajo; y estrecha, aún más, los espacios donde se manifiestan libremente las ideas.

Exigimos que se realice la temporada de la obra *Nadie sabe nada* en los términos acordados originalmente para que el público ejerza su derecho de conocer y juzgar este trabajo.

Nos mantendremos firmes en no permitir ningún acto de censura y ratificamos nuestra disposición al diálogo para resolver este conflicto producto de la intolerancia y el autoritarismo.

Invitamos a un acto de presencia solidaria el lunes 30 de mayo a las doce horas, frente a las oficinas del INBA, atrás del Auditorio Nacional.

La presión que ejerció el medio artístico, aunada al hecho de que el autor y director de la obra aceptaron modificar un par de aspectos mínimos en la puesta en escena, orilló a las autoridades del INBA a levantar la suspensión y llevar a cabo la temporada. *Nadie sabe Nada* llenó el teatro El Galeón durante todas sus representaciones.

del Distrito Federal en la que se le solicitaba la licencia para escenificar determinada obra. Después de poner los datos del responsable, se pasaba a los del teatro y cuánto se pensaba cobrar (en realidad el permiso era para poder cobrar determinada cantidad y jamás se habló abiertamente de censura); después se ponía el nombre de la obra, el autor, traductor o adaptador, director y reparto; además de informar si la obra se había puesto ya anteriormente tanto en México como en el extranjero. Con esta solicitud tenía que entregarse un libreto de la obra y, en caso de ser necesario, asistir a uno de los ensayos para dictaminar si procedía o no el costo del boleto para el público. Pareciera un trámite sencillo, pero veamos qué nos da la lectura de las cartas y dictámenes.

No se encuentra entre los documentos uno que nos permita conocer la fecha exacta del inicio de Don Armando de Maria y Campos en sus actividades de censor; pero en cambio hay la copia de una carta fechada el 30 de marzo de 1959 y dirigida al Licenciado don Ernesto P. Uruchurtu, en la que se habla ya de la preocupación del regente por establecer una normatividad a los espectadores y en la que más adelante se lee: "El licenciado García Torres tuvo la deferencia de informarme que había redactado algunas Normas y que éstas estaban en manos del Departa-

mento jurídico de la Dependencia que usted gobierna, y que a su tiempo me llamaría para lo que hubiere lugar.

(...) Este procedimiento de Normas no es nuevo, pero por lo viejo podía ahora considerarse como novísimo. Las primeras normas para la vigilancia y regularización de los espectáculos las dejó en "Instrucción Reservada" el virrey Conde de Revilla Gigedo a su sucesor en el mando Marqués de Branciforte, en octubre de 1831. Muchas de ellas todavía tienen validez, pero por olvido son ignoradas.¹

Posiblemente exista un error en cuanto a la fecha de esas normas, ya que en la que se anota hacía poco tiempo que México empezaba a vivir su etapa independiente como nación; pero lo importante es que esto puede darnos una idea de los parámetros de los que se va a valer para sus dictámenes en relación a obras.

Existen entre los papeles del fondo ya mencionados un machote titulado: "Normas para el desarrollo, mejoramiento y control de los espectáculos frívolos" y en cuya introducción puede notarse ya la tónica que la Oficina de Espectáculos dará a sus dictámenes:

Considerando que es urgente necesidad reintegrar el espectáculo frívolo a su decoro original dentro de las necesidades a

que ahora se ve obligado por la forma en que se organizan estos espectáculos, consideramos que sería conveniente establecer, en principio, algunas normas para la Oficina de espectáculos responsable ante el público del compromiso que los empresarios contraen con él pueda ejercer control y sancionar, en su caso, las irregularidades a que empresarios o artistas, es decir patronos y obreros del espectáculo, dieren lugar.²

A continuación vienen catorce apartados a los que los participantes debían ceñirse rigurosamente. Esto es lo que podría llamarse el “tiro de

gracia” a los espectáculos frívolos y por ende el teatro de revista; a continuación viene un machote de oficio dirigido a los empresarios, con fecha de septiembre de 1959, en el que se hace de su conocimiento que estas normas empezarán a entrar en vigencia a partir del 3 de octubre de 1959.

Conviene mencionar que el maestro De Maria y Campos jamás asumió públicamente su función como censor; a lo más que llegó fue a asumirse como “asesor teatral” de la ya mencionada dependencia. Pero llámese censor o asesor, los dictámenes de las obras que le tocaron en suerte, hablan por sí mismos.

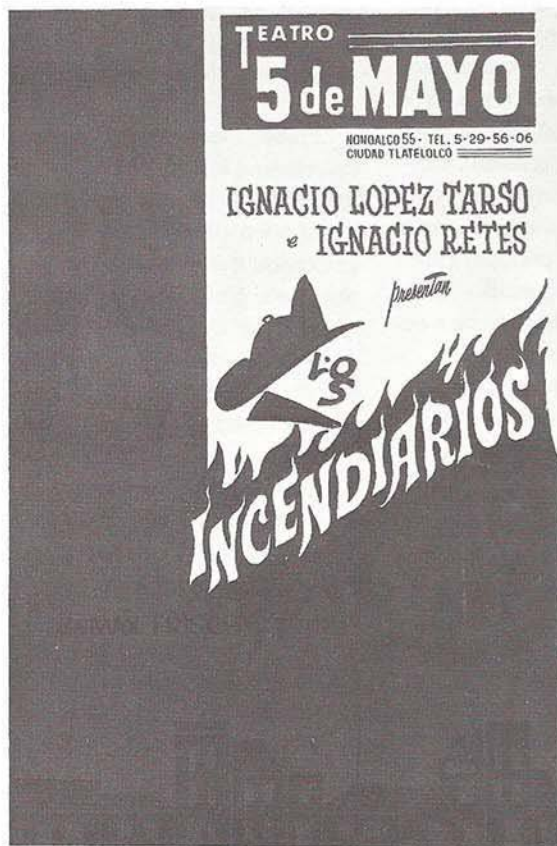
En uno de los primeros dictámenes encontramos, el que se refiere a la obra *Atentado al pudor* de Carlos Prieto. Por la forma de presentación, quizá éste sea uno de los primeros dictámenes. No va dirigido a nadie en particular ni lleva fecha; en la parte superior izquierda se lee, antes de comenzar el dictamen, AMC (las siglas de su nombre) y más adelante, ya en relación a si es conveniente o no la obra:

(...) una pieza de este tipo, además de revivir anécdotas políticas ya liquidadas, daría ocasión a que elementos del público, formados estos últimos años, tomaran como ciertos algunos de los hechos que en esta pieza se refieren.

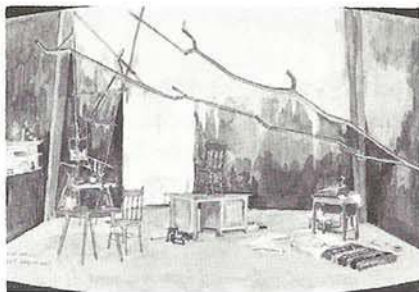
Abundan los ejemplos de autores que han discutido desde el escenario, convirtiéndolo en picota, hechos o sucesos de sus gobernantes, pero le han realizado con humor, alegría o desenfado. Inyectar de rencor esta clase de producciones es convertirlas en francamente amorales.

Atentado al pudor no es, políticamente considerada, inmoral. Es, sencillamente amoral.

Obvio es decir que no se autorizó su representación. Lo curioso es que la obra ya había sido estrenada en 1953 y en su momento De Maria y Campos escribió en su columna “El Teatro” del periódico *Novedades*, el 10 de agosto de 1953:



La policía bloquea y prohíbe su estreno.



Octubre terminó hace mucho tiempo,
prohibida en México después de su estreno.

Atentado al pudor es una excelente comedia realista, muy mexicana, costumbrista —recuerda las primeras comedias de Zola—, bien planeada en general, muy bien estudiados y captados los tipos que como personajes de un conflicto hogareño son muy frecuentes en los hogares de todo el mundo (...). El conflicto, claro, no es nuevo, al revés, resume vejez, pero como todo lo que se relaciona con cualquiera de las formas del amor, resulta nuevo, si como en este caso se le trata de modo particular. (...) Carlos Prieto ha escrito una divertida comedia, cáustica, satírica, demoledora, verista, de actualidad mexicana más que permanente, oportunísima.

Y aún el 6 de septiembre de 1955, por el estreno de su segunda obra: *Por el ojo de la aguja...* vuelve a decir de Carlos Prieto:

Su primera obra estrenada lo reveló como un talento observador de la vida metropolitana y como autor de mucha capacidad en esta disciplina de escribir comedias sociales cáusticas, satíricas y sarcásticas

¿A qué se deben estas notables diferencias de criterio que parecieran venir de dos personalidades distintas? Tal vez un acercamiento a la razón de este cambio nos lo da el propio Carlos Prieto en una entrevista publicada en la revista *Proceso* el 31 de julio de 1995 y realizada por José Alberto Castro:

Quería hacer labor de información y de agitación, Lombardo Toledano censuraba tan bruscamente mis

colaboraciones en *El Popular* y entonces se me ocurrió escribir teatro para hacer por lo menos crítica social folletinesca.

En un par de años dominé el oficio de dramaturgo. Lo aprendí de forma autodidacta con Seki Sano, del cual fui vecino y amigo. Él me proporcionó una bibliografía, convivimos bastantes años, me puse a estudiar teatro. En ese ámbito no me interesaron los problemas existenciales que no fueran colectivos. No tengo la vista puesta en el ombligo expresando mis angustias en el escenario. Tal vez mis obras se vean disminuidas en sus valores artísticos, pero mi intención es dotar el teatro de una visión política.

Ingenuamente creía que en el teatro podría desarrollarse mis inquietudes. No obstante, al no dejarme hacer periodismo y caer por accidente en el teatro, es ahí donde se da una censura más fuerte a mi trabajo..

Otro de los puntos candentes de este bieno 59-60 fue una discreta y siempre velada “caza de brujas” dirigida contra ciertos productores y actores. Tal vez la corroboración de estas denuncias (hechas por parte de los afectados en la prensa) nos la puedan dar la lectura de los siguientes oficios. El primero lleva fecha del 7 de noviembre de 1968 y está dirigida al C. Jefe de la Oficina de Espectáculos, donde se resalta:

(...) El concepto que el actor Ortíz de Pinedo tiene de los defectos cómicos lo lleva a componer un personaje artificial y vacuo del peor gusto.

Con el explicable propósito de exhibir sus juveniles encantos, la actriz De Marco usa vestuario apropiado para su objeto.

Tengo fundadas sospechas de que con esta plaza se pretende cometer un fraude moral con las autoridades de Espectáculos, con la prensa especializada y con el público en general, y que se trata de una producción escrita por el autor argentino Fernández Unsain, con la colaboración del actor Alfredo Varela, atribuyéndosela a un supuesto o auténtico autor

extranjero, suponiendo que por aparecer esta pieza firmada por autor extranjero, podría ser más estimada por un público impreparado, como erróneamente se supone que es el nuestro.

En la siguiente, fechada el 12 de noviembre de 1959, en relación a la obra *Todos hemos hecho lo mismo* de Jean de Letraz, dictamina:

Esta pieza es una de las muchas que abundan en situaciones teatrales dañinas para el buen gusto y las buenas costumbres, porque en ella se exhibe y aún se justifica una serie de adulterios o de situaciones que descansan en el cambio de parejas en la intimidad de las alcobas.

(...) Mi opinión particular, y sin calificar si el argumento de la pieza es moral o inmoral y hasta amoral, porque nadie puede precisar según su educación estética y su responsabilidad social, los límites de una o de otra, de la normal o de lo amoral, es que la representación, o más claramente la explicación desde un escenario de situaciones que conducen directamente a la intimidad de las alcobas, es dañina y sobre todo, de baja calidad teatral.

Resulta un tanto sorprendente la cautela de este dictámen, pero se explica a continuación:

(...) La condición social en que se encuentran colocados el traductor y el director, hacen difícil una opinión terminante.

El traductor licenciado Eleazar Canale M., disfruta de una sólida situación política como ex-subsecretario del Trabajo y Previsión Social y como actual Presidente de la Confederación Nacional de Intelectuales, dependiente de la Confederación de Organizaciones Populares.

El director es José de Jesús Aceves, a quien se adjudica la infortunada dirección de *Una noche en su casa, señora*, está condecorado por el Gobierno de Francia con la Poseta de la Legión de Honor Francesa, (fenómeno ahora inexplicable, porque el señor Aceves se preocupa en dirigir comedias que no hacen honor al genio francés ni dentro ni fuera de Francia.

Sin comentarios.

Es en este periodo cuando se da uno de los más vergonzosos sainetes en la historia de la censura en el teatro mexicano: la prohibición de *La Celestina* de Fernando de Rojas en adaptación de Álvaro Custodio, que se iba a representar en el Teatro Fábregas el 12 de enero de 1960. Ya en 1957 se había dado un intento de censura a esta puesta del mismo director, dándose por parte del licenciado Peredo, el ya mítico citatorio al autor para que se presente a declarar por la inmoralidad de la obra, como relata Don Luis Reyes de la Maza en su biografía *Memorias de un pentonto* (Editorial Posada, 1982), el que también comparte créditos dentro del equipo de censores de la Oficina de Espectáculos.

Pero en este momento De María y Campos le da argumentos a Peredo para poder prohibir la representación, sin menoscabo de su integridad, en carta fechada el 4 de enero de 1960. En esta extensísima carta (3 páginas a renglón seguido) después de darle una amplia cátedra de la importancia de *La Celestina* y de su autor dentro de la Literatura Universal pasa a comentar:

(...) Nada tiene que ver pues, la adaptación que el señor Álvaro Custodio hizo en 1953, y que estrenó en México el 31 de julio de ese año, con la inmortal tragicomedia publicada en España en 1499.

Se trata de una pieza inspirada o sacada de la original, seleccionándose aquellas escenas en las que la intervención de *La Celestina* es más efectiva, más ruda, más cruel. Los tres actos del señor Muñoz Custodio son una libre interpretación de algunos de los 21 que integran la obra original. En la selección se ha impuesto un propósito francamente comercial, a la altura de públicos facilones, de paladar estragado.

En consecuencia y en lógica, no fue *La Celestina* de Fernando de Rojas la pieza suspendida por el Departamento Central, porque atacaba la moral y las buenas costumbres, sino la versión libérrima del señor

Álvaro Muñoz Custodio, misma que ahora solicita representar, previa autorización de las autoridades de teatro metropolitanas. (...)

Vuelve a contradecirse con lo que él mismo publicó a raíz de su estreno en el periódico *Novedades* el 5 de agosto de 1953 (curiosamente cuatro días después de su crítica a *Atentado al Pudor*). En ella comenta:

La presentación y representación de *La Celestina* en la Sala Molire resultó muy estimable. Vaya por detalle la afirmación de que el público se interesó vivamente por este experimento teatral y acudió en número estimable a la Sala Molire. (...) No vimos por ninguna parte la escenografía de López Mancera, pero sí estuvo presente una hábil dirección de Álvaro Custodio para hacer teatro más o menos moderno de una novela dialogada.

Nuevamente se presenta este espíritu de contradicción, porque en los siguientes montajes de Álvaro Custodio al frente del grupo Teatro Español de México, las porras a sus adaptaciones e inventativa como director se hacen manifiestos, así como se desprende de las cartas enviadas a su nombre y firmadas por Custodio en las que se le informa de futuras actividades.

Siguiendo la cronología de las crónicas de De María y Campos se encuentra que la fechada el 27 de marzo de 1955 es la primera en la que se vuelve en contra de Álvaro Custodio "(...) Álvaro Muñoz Custodio presentó en la Sala Chopín su producción *Media hora de Amor*, escondiéndose, como autor, tras el seudónimo de Lacques Ligour, y escudándose, como director, con las iniciales de su nombre de pila y de su segundo apellido: A. C. (...)" y de ahí en adelante se dedica a poner por los suelos tanto a la obra como a los intérpretes (la mayoría) y a la dirección para concluir: "Esta es la verdad de *Media hora de Amor*, de Álvaro Muñoz Custodio, ególatra director del llamado teatro español de México, que hace menos de ocho días escribió en

este mismo *Novedades*: La total incompreensión de la crítica periodística, una vez obtusa a todo intento audaz y profundo, se vio compensada, como antes, por la sensibilidad de los críticos más cultos y mejor dotados: los de las revistas *Universidad* y *Humanismo*, que calibraron debidamente nuestro esfuerzo."

Y qué: el público, ausente siempre, ¿no cuenta?...

¿Tanto encono por un artículo en el que no se le reconocía como crítico valioso? Parece ser. Más adelante y con motivo del estreno de *Clotilde en su casa* de Jorge Ibargüengoitia, dirigida por el mismo Custodio, escribe en *Novedades* el 10 de noviembre de 1955:

Creo que la dirección de don Álvaro Custodio descompuso la pieza de Jorge Ibargüengoitia.

Y el 12 de noviembre publica:

El señor Álvaro Muñoz Custodio envió a esta redacción una larga carta con el pretexto de aclarar algunos aspectos de la crónica que dediqué al estreno de *Un adulterio exquisito* (*Clotilde en su casa*) del joven autor Jorge Ibargüengoitia, pero en ella volcó desahogos personales. Me limité a juzgarlo como director, no de los mejores por cierto, y a eso se reducirán mis relaciones con él en lo futuro.

Como quedó de manifiesto en el dictamen, no se limitaron sus relaciones sólo a eso. El escándalo de la prohibición de *La Celestina* sirvió para que se manifestaran en contra de una censura arbitraria (¿puede haber otra?) y convirtió las páginas de los diarios en verdaderos campos de batalla, al grado de que se dice que hubo de intervenir el mismo presidente López Mateos para calmar los ánimos. Pero *La Celestina* siguió sin representarse.

No obstante parece ser que el asunto caló hondo a De María y Campos como puede interpretarse por la carta con fecha del 12 de septiembre de

1962 dando respuesta a una solicitud de autorización de *La Celestina*:

Considero que la representación de *La Celestina*, también conocida por *Tragedia de Calixto y Melibea* será siempre peligrosa para públicos de teatro comercial que necesariamente no están preparados para captar el múltiple sentido erótico y costumbrista de esta pieza (...)

Su representación en México, con fines estrictamente comerciales ha provocado situaciones molestas para las autoridades de espectáculos y su marca ha alcanzado a la suprema autoridad del Distrito Federal, la que ajusta su gobierno a los reglamentos respectivos

(...) Estimo que lo mejor es que la Oficina de Espectáculos se obtenga de tomar conocimiento de esta solicitud de representación evitando, en consecuencia, el recuerdo de pasados incidentes o de otros que sus representaciones provocarían.

El año de 1960 se cierra con otro escándalo. Este se da por la prohibición de la obra *Jezabel* de Jean Anouilh y en la que, escandalizado, pone en su dictamen en carta fechada el 30 de agosto de 1960:

La pieza *Jezabel*, del autor francés Jean Anouilh que algún empresario metropolitano se propone representar para el público de México merece la mayor atención, por el tema que desarrolla y por la forma de expresarse de los personajes (que en castellano y de acuerdo con la traducción que firma el señor José de Jesús Aceves) es cruda, corriente, vulgar y francamente amorosa, o lo que es lo mismo, concienzudamente inmoral.

El autor Anouilh divide su producción en dos grupos: piezas rosas y piezas negras; aquellas blancas, éstas trágicas y amargas. Pero en *Jezabel*, se le pasó el propósito y ha escrito una comedia con un asunto puerco, como es el de una madre, con su marido, por supuesto, que para satisfacer sus instintos se dedica honradamente a la profesión de puta, como con todas

sus letras lo dice varias veces en el curso de la acción. (...)

Continúa contando detalladamente la obra y concluye:

Pieza de este tremendismo, creo que no es la indicada para ser presentada durante el mes de septiembre, y menos en un teatro que se ha distinguido por sus espectáculos corrientes, amorales y vulgares.

Me abstengo de proponer a usted una calificación porque la que se me ocurre no es la habitual: propia para públicos degenerados y del peor gusto.

La reacción por parte de la comunidad teatral fue inmediata. El escándalo en los periódicos se continuó a lo largo del mes, al grado de que De María y Campos, harto ya, sugiere amenazante en carta fechada el 22 de septiembre de 1960:

(...) con motivo de que no fue autorizada la representación de la pieza *Jezabel*, provocando comentarios no siempre ajustados a la probidad con que procede la Oficina de Espectáculos, sugiere a usted, previa autorización del C. Director de Gobernación se gire a las principales agrupaciones teatrales que forman la Federación Teatral, inclusive a la ANDA, una nota con los textos de los artículos constitucionales en que las autoridades del país se apoyan para tomar determinados acuerdos.

Las agrupaciones teatrales y gran parte de los periodistas que comentan estos casos ignoran estos textos; un recordatorio de dichos artículos constitucionales siempre es oportuno y aclara la actitud que han asumido las autoridades de Espectáculos en los casos en que es necesario obrar con energía en defensa de la salud pública y de los derechos que nuestra Carta concede a todos los ciudadanos.

Sería interesante conocer en qué artículos de la Constitución se apoya, ya que los ofendidos utilizaban el que se refiere a la libertad de expresión.



Círculo vicioso, obra censurada.

¿Tendrían que ver las diferencias que había tenido con José de Jesús Aceves y su teatro Arcos Caracol para esta prohibición? Pudiera interpretarse por la lectura de estos documentos, que utilizaba el poder que le daba el puesto para ajustar cuentas con la gente con la que tenía sus diferencias.

Antes de continuar lanzando juicios e interpretaciones, hay que mencionar que la idea de dar a conocer estos documentos es por la necesidad de aprender de nuestro pasado inmediato para no volver a cometer los mismos errores, ya sea quedándose callados ante lo que consideramos injusticias o propiciando con nuestro cómplice silencio, que lleguen a puestos de poder personas que lo utilizarían para ajustar antiguas rencillas erigiéndose en mensajeros divinos que tienen la ver-

dad en la mano. Cuidado, hay ya algunos "críticos" que desde sus columnas empiezan a seguir los pasos de don Armando de María y Campos. Por sus escritos les conoceréis.

No se trata de crucificar moralmente a nadie. Los principales protagonistas están retirados de la vida pública o ya han fallecido. No tiene caso remover antiguas hogueras, pero conviene estar despiertos para que esto no se vuelva a repetir.

Queda mucho material por explorar. La riqueza del fondo no permite expandirse más. Probablemente en futuras entregas se dé a conocer más material o se inicie una investigación más completa. De momento, el fondo queda abierto para quien desee consultarlo.

ARISTÓFANES EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE 1936

Eduardo Contreras Soto

*A Omar Valdés, que en 1987 se acordó
de Julio Bracho en el teatro.*

La segunda quincena de noviembre de 1936 se presentó una compañía de teatro de la Universidad en El Palacio de Bellas Artes, con un repertorio de dos obras griegas clásicas y una mexicana dirigido por Julio Bracho. La aventura de Bracho de haber vuelto a "poner en circulación" a los dramaturgos griegos en México, al parecer hasta entonces nunca representados en nuestro país y ni siquiera leídos siempre, merece toda nuestra atención como ejemplo brillante de la vigencia de esta obra dramática a lo largo de los tiempos. Había suficientes razones para que Bracho se interesara en 1936 en montar autores griegos: vivía en una época que fomentaba el conocimiento de estos autores y contaba con el apoyo de la institución más idónea para presentarlos, la Universidad Nacional Autónoma de México. La experiencia del teatro de la Universidad está hartamente documentada como para repetir aquí los datos

básicos;¹ sin embargo, tanta documentación no ha contribuido a aclarar algunos detalles: por ejemplo, por qué Bracho eligió la temporada del teatro de la Universidad *Las Troyanas* de Eurípides y *Los Caballeros* de Aristófanes.

1

Aquí me interesa centrarme en el caso de Aristófanes, ya que por una infinidad de motivos es un autor casi imposible de montar en nuestro tiempo. Para la mayoría de las personas, su lenguaje es de tal forma descarnado, directo y sin disfraz que sigue hiriendo, máxime en nuestra cultura, que vive sometida por tantas represiones públicas y privadas, entre política y moral. Desde Federico Baráibar y Zumárraga, quien tradujera al ateniense en el siglo pasado,² hasta los años sesenta de nues-

tro siglo, con Angel María Garibay Kintana, Aristófanes ha provocado serios conflictos para que pueda ser leído en nuestro medio sin ofender nuestros conceptos políticos y, sobre todo, sexuales. Los mecanismos para salvar estos conflictos han ido desde traducir todo lo conflictivo al latín y no al español hasta valerse de metáforas y dobles sentidos —además de los originales—, sin excluir la omisión censurante. Y es que nunca nos dejará de sorprender qué tipo de gobierno se vivía en la Atenas del siglo V, en la que se pudo presentar una obra como *Los caballeros*.

Estrenada en las Fiestas Leneas correspondientes a febrero de -424, *Los caballeros* ganó el primer premio del concurso, con todo y que el personaje protagónico simbolizara a Cleón, quien entonces se hallaba en el apogeo de su fama y su poder. De las once obras que nos quedan de Aristófanes, ésta es sin duda la que ataca más frontalmente el poder político, con todo el alarde de la libertad de expresión. Para tener alguna idea de lo radical de su propuesta, hoy deberíamos imaginar un ataque al poder a través de un medio equivalente en popularidad a lo que era el teatro para los atenienses: digamos, por ejemplo, caricaturizar al presidente de la República de modo feroz y voraz en un programa de televisión.

Los caballeros representa, en efecto, la opinión valiente de un ciudadano que discrepa del sentir mayoritario sobre la probidad de su gobernante; tiene todos los elementos de una obra urgente, casi diríamos periodística, y en ese sentido su estructura y su trayectoria son de las más simples en el teatro aristofánico: dos bribones servidores que se disputan el favor de su señor en una competencia en la que vence el más bribón de los dos. Si el mecanismo del drama es simple, no es por ello de baja calidad y menos lo es al simbolizar toda una alegoría del Estado, la democracia y el poder: el señor se llama Demos, es decir el pueblo; sus "servidores" representan a los generales de la guerra, Demóstenes y Nicías, o bien a sus gobernantes,

como Cleón. En cuanto metáfora de lo que se desea como gobierno, no puede ser más clara. En ello se ve la mano maestra de quien sigue el muy heleno propósito de encontrar lo esencial, lo genérico en lo peculiar o específico. *Los caballeros* puede ser leído sin mayor atención al momento histórico que la produjo, y aún así nos provoca diversas reacciones provenientes del principio general que mueve la obra: si quien gobierna es un hombre vil, malvado y ruin en grado sumo, sólo puede derrocarlo otro hombre aún más vil, malvado y ruin. Esta moraleja política, sin embargo, viene de una postura definida igualmente política, que se hallaba en juego en el momento de ser presentada. Aquí entra otro nivel de lectura más profundo y enriquecedor que el inicial; un nivel apoyado en la referencia histórica disponible, que nos aclara mejor todo el desarrollo de la trama en relación con acontecimientos que los atenienses estaban viviendo entonces. El encono de Aristófanes contra Cleón parece que se debía al origen popular de este último, lo cual le hacía comportarse con vulgaridad y complacencia al pueblo bajo para ganarse su apoyo. El anecdotario llega a referir críticas o censuras de Cleón a *Los Babilonios*, primera obra de Aristófanes, por lo cual habría razones directamente personales para la confrontación. Pero el caso concreto que parece haber motivado la composición de *Los caballeros* es la victoria de los atenienses sobre los Macedonios en Pilos durante la guerra del Peloponeso, un año antes del estreno de nuestra obra. Al respecto, contamos con la información detallada de Tucídides;³ así que, para referirlo brevemente, Cleón se apropió del crédito por la victoria de Pilos que, en rigor, correspondía al general Demóstenes, puesto que éste había planeado la estrategia de la batalla y la había dirigido en un principio. Aristófanes, como otros opositores a Cleón, afirmaba que el político habría sido incapaz de lograr la victoria solo, y por ello se propuso desmentirlo y ponerlo en evidencia. Nunca podremos ser muy objetivos al respecto, pues los

únicos datos con que contamos provienen de Tucídides y Aristófanes, ambos opositores de Cleón. Alguna razón habrán tenido los atenienses para no derrocar a Cleón, pero de esto no nos hablan el historiador ni el cómico.

En este segundo nivel de lectura se nos revelan muchas relaciones de diálogo y personaje, juegos de palabras, chistes y bromas en general que debieron haber disfrutado los atenienses en el estreno, como quien se vale de un lenguaje y de unas experiencias comunes para remitirlas y aun burlarlas. Se cita directamente lo que estaba sucediendo en medio de las urgencias de la guerra con Esparta: la necesidad de tener a gobernantes honrados, con verdadero interés en la prosperidad y la salvación de Atenas, y no a oportunistas ansiosos de poder y riquezas a costa del pueblo. Los personajes son supuestamente esclavos, pero en sus máscaras se identifican como los generales Demóstenes y Nicias; el protagonista, el esclavo paflagonio, es perfectamente identificable como Cleón sin que se le nombre, debido a que se menciona el caso de la Victoria de Pilos, que todos los espectadores conocían, y se caracteriza el oficio del paflagonio: curtidor de cueros, oficio al que efectivamente se dedicaba Cleón. Aparecen sutilezas tales como un oráculo que se cumple, lo cual es un tópico de la tragedia, pero en la comedia aristofánica se convierte en parodia, porque el oráculo predice precisamente que Cleón, el esclavo paflagonio, será separado de los favores del amo Demos por un vendedor de chorizos, el cual casualmente aparece en escena y es convencido por "Demóstenes" y "Nicias" de ser el señalado por el oráculo para que se cumpla lo predicho; en efecto, se cumple y el paflagonio es el primero en reconocerlo.

El poeta invoca a un grupo de ciudadanos, ejemplares según su opinión: *Los Caballeros*, es decir, aquellos que defendían en particular la ciudad de Atenas, los cuales provenían de familias aristócratas y eran por lo mismo enemigos

frontales de gente como Cleón. El conflicto que representa Aristófanes es, por ende, más "nacional" que "internacional", si entendemos en estos términos la independencia de las *Polis* griegas entre sí: un enjuiciamiento de la política local entre los ciudadanos, los únicos con el derecho soberano de enjuiciarla, en un festival como Las Leneas, destinado exclusivamente al público de la ciudad.

Aristófanes mismo se propondría demostrar que su encono contra Cleón era de carácter político y no personal, cuando escribió su revisión de *Las Nubes* después de -421, y en la parábasis de esta obra afirmara ya no atacar a Cleón una vez muerto éste —en -422 en La Batalla de Anfípolis—. En la misma obra parece querer demostrar que *Los Caballeros* tuvo un gran éxito, tanto que habría motivado imitaciones, como considera nuestro autor a una obra de Eupolis, *Maricante* o *Maricas* —que en griego equivale a "Bandido", "Rufián", y no a lo que nos sugiere el sonido en nuestro idioma—; esta obra, a juzgar por las referencias y fragmentos que de ella se tienen, era un ataque contra Hipérbolo, precisamente quien sucedió a Cleón y un hombre que mereció tantas críticas como su antecesor o más. Fuera o no *Maricante* una imitación de *Los Caballeros*, lo interesante es que todos estos chismes nos revelan la posibilidad real de criticar y hasta atacar al poder como un acto aceptado, sancionado y ejercido de modo constante por los ciudadanos atenienses cuando menos por los comediógrafos. Tal vez no resolvió el problema de los demagogos: a Cleón e Hipérbolo les sucedieron otros gobernantes de su mismo nivel, y al perder los atenienses la guerra del Peloponeso su democracia fue condenada a una muerte lenta; pero quedó el testimonio de una voz disidente, en pleno ejercicio de sus facultades, que no quiso ser considerada como una más en el coro masivo del apoyo popular a quien no mereciera su voto.

¿Qué leyó Julio Bracho? sus acercamientos al teatro griego se dieron a través de diversas fuentes; pero su interés fue constante durante el tiempo que pisó tablas, de 1931 a 1941. Para el teatro de Orientación tradujo del francés en 1932 la versión de Jean Cocteau de *Antígona* de Sófocles. También pudo haber asistido al estreno de *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes en 1934, por el mismo teatro de Orientación, dirigido por Celestino Gorostiza. Si a estos antecedentes sumamos el interés de Bracho por las innovaciones escénicas o por el manejo de coros—recordemos su legendario *Lazarus Laughed* de O'Neill, con los trabajadores del teatro en 1933, con su coro de cien estudiantes—, nos va pareciendo lo más natural que hubiera abordado a sus griegos en 1936 con la universidad. Para *Las Troyanas* Bracho hizo lo que llamó una “Traducción Escénica”; su adaptación podría haber provenido de las traducciones francesa o inglesa, o bien de la edición en español que publicaron la SEP y la Universidad Nacional en su memorable colección de “Lecturas Clásicas” de 1921-1924, bajo el patrocinio de José Vasconcelos. En el caso de Aristófanes, empero, ignoró por completo qué versión usó, dando por descontado que no pudo haber hecho una traducción directa, pues no dominaba el griego. Pudo haber traducido de las mismas ediciones francesa o inglesa o pudo haber adaptado la traducción decimonónica de Baráibar y Zumárraga. Que hizo cambios al texto se deduce de una reseña periodística de Francisco Monterde, pues éste dice que “La adaptación de *Los Caballeros*, al reducir la comedia de Aristófanes, eliminó aquellas frases que hoy sólo se soportarían en espectáculo de revista”.⁴

Si conocemos a nuestra gente, podemos imaginar que se suprimió todo tipo de frases obscenas y escatológicas, las cuales abundan en el nivel de la invectiva en nuestra obra, y no podría ser para menos si ésta presenta la pelea entre un curtidor y

un choricero. En todos estos montajes, grandes producciones, es de admirarse y hasta envidiarse que Bracho hubiera contado con las colaboraciones de Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos en la escenografía, así como que hubiera encomendado la música de *Las troyanas* a Luis Sandi, un especialista en coros, música arreglada un año después como obra de concierto, y la de *Los caballeros*, cómica al fin, al maestro del humor musical, Silvestre Revueltas.

Mas reitero, ¿por qué *Los caballeros* y no otra obra? Creo que puedo sugerir una explicación. Primeramente revisemos todo el repertorio teatral de Bracho y veremos que cinco de las diez obras en las que participó tenían conexión con temas sociales o políticos: *Los que vuelven* de Bustillo Oro, *Los caciques* de Azuela y *Las tres griegas*. Sí, también *Antígona*—con todo y Cocteau— y *Las troyanas* contienen un fuerte elemento de cuestionamiento político, aunque es difícil establecer qué obra griega clásica no es política. Sófocles sintetiza en *Antígona* el conflicto político por antonomasia: el bien del Estado frente al bien del individuo; y Eurípides recuerda una norma de mínima civilización política en *Las troyanas*: el pueblo vencido merece respeto. Es significativo que el Teatro de la Universidad haya presentado en una misma temporada *Los caballeros* y *Los caciques*; ambas obras contienen una crítica fuerte y directa al poder de la demagogia para controlar al pueblo. Es inevitable recordar el año de estos montajes, 1936, y pensarlos inmersos en la vida histórica de aquellos tiempos.

Nos encontramos en pleno sexenio de Lázaro Cárdenas, en un régimen político cuyo discurso oficial preconizaba la reivindicación de las demandas populares o proletarias, palabra que entonces circulaba abundantemente sin que en apariencia nadie en el poder se escandalizara, signado por un tono eminentemente izquierdista, sincero o no, eso ya es otro asunto. Tenemos entonces un Estado sólido, identificado con el partido que le había dado nacimiento, apoyado de modo corporativo

por asociaciones sindicales con postura política global y no de cada agremiado; con la oposición eliminada dentro del propio partido, si nos atenemos a la expulsión de Plutarco Elías Calles en abril de ese mismo año, y caracterizada como minoritaria en los partidos alternativos, básicamente el Partido de Acción Nacional. esta oposición, no obstante, tenía fuerza y medios suficientes para hacer oír su opinión política contraria al discurso de tendencia socialista entonces en boga: al revisar la prensa de aquellos días se puede hallar con no poca frecuencia desacreditaciones a los gobernantes del mundo cardenista; de Cárdenas mismo no tanto: ya sabemos que México no es la Atenas de Aristófanes, pues entre nosotros el presidente ha sido sagrado e intocable, a quienes se tachaba de "demagogos" como un nombre de plantilla, en uso cotidiano. El propio Mariano Azuela se fue desilusionando progresivamente del sentido que adquiriría el discurso revolucionario, seguido por él en sus inicios aunque no con gran pasión, sospecho. Si esta reconstrucción de época no falta gravemente a la verdad, en tal reconstrucción quedaría muy adecuada una selección de repertorio griego clásico por parte de un hombre culto, promovido y fomentado por el espacio de libre expresión que nuestra Universidad Nacional ha podido edificar y mantener desde los años veinte hasta la fecha.

trascendente, es que Julio Bracho notó que el teatro griego posee tal condición de síntesis esencial del retrato humano que le podía seguir valiendo como vehículo de opiniones, sensaciones y emociones para sus conciudadanos, espectadores del tiempo actual que tal vez podrían haber salido del Palacio de Bellas Artes, en aquel noviembre no tan lejano, opinando sobre política, sobre honradez, sobre sinceridad, ante el edificio oficial de un poder que tal vez ni se percató entonces, como ahora siguen sin percatarse muchas personas de que los clásicos griegos pudieran provocar tales efectos... tantas cosas interesantes y entretenidas como la diversión con la que opinó las mismas cosas un griego de dos mil trescientos sesenta años antes. ■

Notas

¹ Consúltense sobre todo el número completo de *Escénica* dedicado a "El Teatro de La Universidad"; Vol. 1 No. 2, Junio de 1989.

² La primera traducción de Aristófanes al castellano de que tengo noticia proviene de finales del Siglo XVIII, realizada por el jesuita Bartolomé Pou; sin embargo, no tengo mayores datos acerca de ella.

³ *Historia de la guerra del Peloponeso*, IV: 27-41,

⁴ Reseña reproducida en el número de *Escénica* ya mencionado.

3

Entre los muchos ejemplos de libertad de expresión que Julio Bracho invocó como defensa contra la censura que se impuso en 1960 a su película *La sombra del caudillo* se hallaba el caso de Aristófanes, cuyos *Caballeros*, Bracho recordaba con evidente orgullo. En última instancia, que Julio Bracho haya montado a Aristófanes en 1936 es mero anecdótico. Lo importante de verdad, lo



LA CENSURA EN LAS CARPAS DE MÉXICO

Socorro Merlín

La carpa en México fue un espacio para teatro frívolo, grotesco y popular, en donde la censura tuvo repercusiones diferentes de las que ha tenido en el teatro, porque si algún espectáculo teatral ha ido en contra de lo que se consideran "las buenas costumbres, el buen uso del lenguaje, el recato y la virtud", ése ha sido el de la expresión carpera. No obstante, la censura tuvo varias formas de ejercicio durante las décadas de 1930 a 1950, época de su más intenso desarrollo; ésta se ejerció como vigilancia del orden y las buenas costumbres por parte del comisionado del Departamento del Distrito Federal, como regulador de censura por los empresarios, y como autocensura por los cómicos y por los públicos. Estas variantes tenían lugar, sincrónica y diacrónicamente, en la carpa, a lo largo de la programación del día y durante los espectáculos. La programación del día comenzaba en la tarde y terminaba a altas horas de la noche, la entrada costaba en los años treinta, diez y quince centavos. En las décadas posteriores el costo del boleto se elevó hasta un peso y uno cincuenta. La programación general se dividía en tres horarios: uno por la tarde, otro por la noche y otro más en las últimas horas del día.

En cada horario se ofrecía un paquete de tres tandas, es decir, una variedad de números agrupados en conjuntos de tres o cuatro en las dos primeras tandas, que podían ser canciones cantadas por solistas o tríos, bailes regionales o "evoluciones" y recitaciones, o algún número de fantoches, travestismo o ilusionismo y en la última tanda, el *sketch* o número fuerte. Cada carpa presentaba al menos tres *sketchs* diferentes por día. El *sketch* era el número del cómico solo o su pareja, llamada ya en estos años "patíño". Entre los patíños podían estar el cómico serio, la vedette y los demás actores que servían de "pared" a los chistes y bromas del cómico, y que ejercían una especie de censura escénica, con los parlamentos o actitudes que reclamaban al cómico más mesura, diciéndole por ejemplo: "Oiga usted, eso no se dice, no ve que hay niños" o bien, ¿Qué no sabe usted lo que es educación?" "Señor, no ofenda usted a la señorita...", etcétera. El *sketch* es una comedia corta, un cuento picaresco actuado, una especie de caricatura de una situación satirizada representada en el escenario. El lenguaje corresponde al mismo género picaresco, grotesco, satírico y frívolo. El *sketch* es un espacio de libertad del



Palillo actuaba con el amparo en la bolsa.

lenguaje popular y del movimiento, su ingrediente particular es el doble sentido, es una fiesta transgresora del buen decir y de las buenas costumbres, alude a los arquetipos profundos de conductas sociales, inhibidos por las normas. En el *sketch* los carperos daban rienda suelta a su capacidad cómica, al realizarlo se sentían como peces en el agua, improvisaban, adornaban los textos mínimos previstos como guía de la trama y se relacionaban directa e íntimamente con su público, con el que manejaban los mismos códigos y del que recibían aprobaciones, negaciones, enriquecimiento de texto y exclamaciones que los estimulaban a nuevas y diferentes acciones de las previstas.

El *sketch* lograba su momento culminante en la escena, frente al público y con él, por eso los cómicos no escribían sus libretos, bastaba un tema, un relámpago de acción para improvisar.

La tanda del *sketch* era el blanco de los censores, quienes estaban contra las palabras, los signos corporales, las alusiones, que abiertamente denotaran injuria para algún ciudadano en particular y aludieran, sobre todo, a alguien del poder: los diputados, senadores, el regente, el Ejecutivo, los santos, la Iglesia, los curas... Entre el censor y los carperos se establecía un ritmo muy particular, era como jugar carreras, a ver quién le ganaba a quién: los cómicos para no dejarse sorprender en el *sketch*, y el censor para "caerle" a la hora de las señas, las palabras o las alusiones. Los carperos, personas muy hábiles y acostumbradas a conocer el alma popular, sus ritmos y sus reacciones, también conocían a los censores y sabían más o menos cuándo y a qué hora llegarían. Se hacían avisar por los "gritones" de la carpa o por los muchachos del barrio que la rondaban, buscando ser serviciales para estar cerca de los artistas. Todos estaban pendientes, los artistas, el empresario, el carpista... Si vislumbraban al censor, un apresurado "aguas" prevenía al cómico, que con su habilidad histriónica hacía los cambios pertinentes, para evitarse la multa que significaba muchos salarios o la cárcel. Si el *sketch* tenía una mentada de madre, la cambiaban por un insípido "vete a la porra", si se hacía alguna alusión a un alto personaje, se cambiaba el apelativo por el de "mi abuelito" o "fulanito", si el *sketch* tenía un contenido erótico, se cambiaba por uno blanco. Cuando el aviso no llegaba a tiempo, o el censor usaba sus mañas para entrar sin ser visto, se debía pagar con dinero o con la cárcel. La tanda se suspendía y había que bajar el telón, improvisar con alguien que se aventaba al ruedo a hacer un *sketch*, o se suplía con otro número, pero la gente quedaba insatisfecha y comenzaba la protesta con chiflidos, gritos y hasta amenazas de quemar la carpa.

El empresario salía perdiendo y ya no tenía cómo pagar a los artistas y éstos debían conformarse con el boleto para su camión de regreso a casa. Por tanto, él también ejercía una pre-censura especialmente con el cómico a quien trataba de moderar en su actuación. Antes de la función se prevenía si había muchos niños o muchas mujeres y madres de familia, para que regulara sus *sketchs*. Comenzaba un estira y afloje entre el empresario y el cómico, porque este último quería representar sus *sketchs* como los había concebido. Muchas veces el cómico se salía con la suya, para regocijo de su público. Por otra parte si el cómico era también el empresario, entonces ejercía él mismo una autocensura, según como veía la asistencia de la carpa. Para eso tenía un extenso repertorio de *sketchs* que servían para diferentes públicos, desde los cuentos blancos tipo payaso de circo, los "más pesaditos" o los francamente subidos de color. Por su parte, los públicos ejercían una cierta autocensura, sobre todo las mujeres que estaban cerca de la Iglesia y a quienes influían los curas que tachaban a la carpa de inmoral, aunque no vieran con malos ojos que en las fiestas religiosas se pusieran en escena temas bíblicos o de los santos. Los niños eran llevados y si no, se escurrían por debajo de las lonas de la carpa para presenciar desde allí el espectáculo; ellos burlaban así la censura de sus padres que no querían que oyeran las picardías dichas por los cómicos, mismas que ellos proferían en el patio de su vecindad o en la calle. Lo mismo sucedía con las mujeres que daban rienda suelta a su lengua en el lavadero o en el mercado. Los hombres llevaban a la familia, niños, mujeres y abuelos a las tandas de la tarde y de la noche, pero no a las últimas, donde ya la censura se había quedado dormida.

Cuando los cómicos pasaron a la radio y la televisión, la censura se ejerció de otro modo, desde la concepción de los programas y la lectura de los textos. Sólo Palillo continuó con la réplica, con su feroz ataque cotidiano a la corrupción y a Televisa.

Su sátira es famosa por sus ataques al regente de "hierro": Ernesto P. Uruchurtu, que ni tardo ni perezoso lo encarcelaba cada que podía, a través de sus censores y "guaruras". Palillo no hacía autocensura, era dueño de su personaje y de un carácter colérico que lo acompañó hasta muy avanzada edad, antes de su muerte, cuando aceptó el homenaje que le hiciera el Estado, Televisa y sus amigos y en primera fila estuvieran el regente Camacho y Miguel Alemán Velasco. El Estado, que todo lo capta se aprovechó de la sensibilidad acrecentada



En la carpa, inspectores al acecho.

del anciano, que había sustituido su coraje por una amable aceptación. En otros tiempos y en esas circunstancias Palillo les hubiera dedicado al gobierno y a Televisa algunos de sus significativos ademanes. Palillo era un atractivo para los públicos carperos y un orgullo para los cómicos, quienes lo consideran el mejor entre todos. La violenta irrupción de los policías en la carpa y en la escena, era un atractivo más para las tandas. Formaba parte del espectáculo ser testigo de la detención del cómico. Palillo fue el carpero que más estuvo en la cárcel por censura, pero siempre volvió al escenario y a sus acostumbrados ataques; desde la cárcel ideaba nuevos *sketchs* para contraatacar a su enemigo. Volvía con un amparo en la bolsa, hasta que nue-

vamente Uruchurtu encontraba la manera de castigarlo, que además nunca pasó de unos cuantos días en prisión, porque Palillo continuó sano y salvo hasta que los tiempos cambiaron y su amada carpa México fue substituida por una discoteca. Palillo criticaba la impunidad con la que Uruchurtu hacía y deshacía la ciudad; el regente en su afán de convertirla en una metrópoli moderna e higiénica, no dudaba en esconder bajo su alfombra de flores todo lo que le parecía sucio y maloliente. Tiró casas viejas, quitó puestos ambulantes, suprimió la algarabía de las avenidas y calles del centro de la ciudad, ocupó lotes baldíos convirtiéndolos en jardines, abrió calles, avenidas, y arrinconó a las carpas a la periferia, hasta que desaparecieron. Los carperos lo veían como cuáquero empedernido.

Hoy las carpas han dejado de existir y los *sketchs* de este estilo no se representan en los escenarios, pero la censura al género carpero, que sobrevive transformado en los bares y en la televisión en un espectáculo costoso, influenciado por los medios masivos de comunicación, se ejerce de otro modo. La propuesta de un programa cómico de televisión lleva implícita la autocensura, de lo que las empresas permiten o no decir, se continúa en la lectura del libreto y se determina en la filmación del programa y en su salida al aire. Si el cómico se atreve a violar las reglas, se le cancela su contrato y no vuelve a trabajar con esa empresa. No obstante, la permisividad de lo grotesco y la leperada va en aumento. Los cómicos saben hasta qué punto pueden atreverse, y si ellos no se reprimen, allí está todavía el patíño que los regula, como en el caso de Héctor Lechuga y el joven Mauricio (Hernández). Por lo que toca a los bares, aunque la crítica y la sátira es atrevida, lo caro de su acceso por el pago del consumo sólo permite la recepción limitada de público. Sin embargo, los empresarios deben contar siempre con una partida especial para multas. La permisividad va acorde con los tiempos. La representación de tipos y fi-

guras políticas se ha hecho más elástica; la figura del Ejecutivo ha sido respetada hasta después de haber entregado su mandato. La censura moderó siempre la comicidad, aunque hoy con el acontecer de los sucesos políticos y económicos que nos afectan, la picardía, lo frívolo y lo grotesco se encuentran en su elemento, son moneda corriente y no necesitan de la representación en una carpa, suceden todos los días, a todas horas y en cualquier parte. ■

Bibliografía

1. CORTÉS, Antonio. "Bobito". Testimonio. CITRU.
2. HERNÁNDEZ, Enrique. "Quique". Testimonio. CITRU.
3. Fondo documental *La carpa en México*. CITRU.
4. Fonoteca: testimonios sobre la carpa. CITRU.
5. MONTÚFAR SÁNCHEZ, Roberto. "Serapio". Testimonio. CITRU.
6. SIERRA, María Nilda. "La Valentina". Testimonio. CITRU.

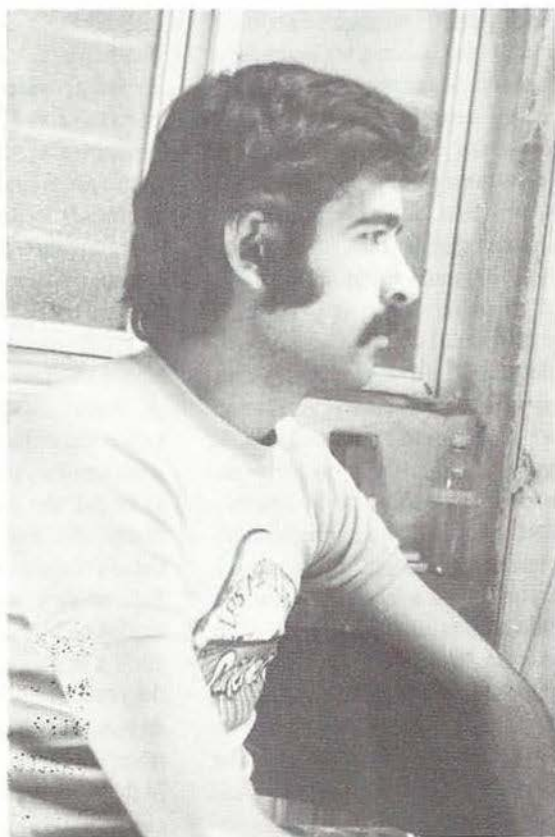


PERSIGUIENDO LA COLA DEL TIGRE: LA CENSURA *VERSUS* OSCAR LIERA*

Jaime Chabaud Magnus

“**S**é definitivamente que los héroes y los santos no son de nuestro tiempo, las cosas han cambiado sustancialmente y ya no vivimos la edad de los dioses, ni el tiempo de la edificación de patrias en historias falsas”, sentenciaba el dramaturgo sinaloense Oscar Liera en los últimos días del año 1985. Estas palabras, más otras muchas cargadas de ironía, denuncia, dolor e indignación aparecieron en las páginas del diario *El Noroeste* bajo el título “El pueblo ya no soporta tanta mentira y violencia, Carta a Toledo Corro”. La misiva se publicó en dos partes los días 17 y 18 de diciembre, pocas semanas antes de que el gobernador del estado, militar de carrera, abandonara la tutela de un pueblo atemorizado después de un sexenio de atrocidades diversas, de innumerables desaparecidos, de fosas comunes, auge del narcotráfico y ricos instantáneos.

De alguna manera es cierto, ya no vivimos la época de los héroes. Los muros han caído, las ideologías se volvieron burocracia y depositar hoy día “fe” en algo, lo que sea, suena a acetato de 16 revoluciones. La apatía y el escepticismo parece reinar por sobre cualquier convicción movilizadora de conciencias; ese anacronismo se ha abolido,



Oscar Liera,
autor enfrentado al poder político y religioso.

* Por razones de espacio no pudo incluirse la “Carta al Tigre” a la que alude este artículo. Sin embargo, puede consultarse en *Repertorio* núm. 16. Diciembre 1990, p.p.58-59.

aparentemente. Pocas personas he conocido dentro del gremio teatral tan férreamente decididas a vivir el teatro con la certeza de que puede —mediante su oficio— transformar al ser humano. Oscar Liera fue un espécimen de aquellos en vías de extinción. No sería completo un acercamiento a su obra si soslayáramos al luchador social que encarnaba. Existió entre su hacer y su decir una congruencia difícil de hallar. Provocador nato, dedo acusador arriba y abajo de escena, francotirador armado de palabras que no pocas veces generaron la ira de funcionarios culturales y políticos prominentes, aportó a nuestro teatro una de las producciones dramáticas más interesantes de la segunda mitad del siglo xx. Si bien su discurso y compromiso social contaba con un sitio determinante dentro de su obra, el panfleto no consiguió vencer su concepción poética de la vida y su enorme sentido del espacio escénico y la teatralidad. Disciplinado teatrero de herencia mendocina, Liera no admitía retraso alguno. Una vez iniciado el ensayo ningún actor tendría la audacia de tocar a la puerta. La razón de su día era el momento casi sagrado de su ensayo, su función, su teatro. Por tanto le resultaba incomprensible que un elemento de su taller llegara tarde y sin disposición al instante más importante del día.

Lúdico e intransigente, en su carta a Toledo Corro apuntaba con una valentía sorprendente que viene al caso, señor, decirle que soy un buen jugador. Me fascina por sobre todas las cosas el juego, por eso hago teatro. Y quiero decirle que sé apostar en el juego al grado de ser capaz de jugarle la vida en una carta. Si Oscar hubiese vivido la Inglaterra medieval seguramente se robaría la personalidad de Robin Hood. Se convertiría en un Chuchito El Roto de nacer cien años antes. No en valde *El jinete de la divina providencia* (1984) y *Los caminos solos* (1989), dan heroicas vidas a dos bandidos generosos de su natal Sinaloa: Jesús Malverde y Heraclio Bernal, respectivamente. Oscar hacía la broma de que le gustaría terminar una trilogía sobre ladrones de su tierra con el general Antonio Toledo Corro, el peor de todos.

Jesús Cabanillas Flores enfrenta por vez primera la censura en el seno familiar, porque el padre consideraba de jotos dedicarse al teatro. En ese momento Jesús decide convertirse en Oscar Liera. Sale de su querido Culiacán a la ciudad de México para ingresar en 1967 a la Escuela de Arte Teatral del INBA. Si era necesario cambiar de nombre para poder hacer lo que tanto deseaba, pues ni modo. Maldecido para estar solo y sus cojones; abrazando al ingrato amante de su vida: el teatro, que además lo haría famoso.

El carácter crítico de su obra y sus opiniones como hombre público lo llevaron pronto a ser un personaje polémico. Pese a un acendrado sentido religioso, fustiga violentamente a las estructuras eclesásticas a través de la farsa *Cúcara y Mácara*. Por supuesto, al hallar cómplice igualmente iconoclasta en el director Enrique Pineda, la obra cobró una fuerza devastadora que las oscuras conciencias de ultra derecha lo dejaron pasar sin tomar cartas en el asunto. La Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana —entonces uno de los más sólidos y prometedores conjuntos artísticos del país— estrena *Cúcara y Mácara* en Jalapa pese a veladas amenazas —que después fueron más directas— contra una obra atentadora de las creencias más caras al pueblo mexicano. No obstante las presiones, se verificó el estreno sin mayores consecuencias.

La obra parodia la manipulación clerical en torno a la “milagrosa” aparición de la imagen de la Virgen de Siquitibum en un rebozo. Las agraciadas con la santa aparición llevan por nombre *Cúcara y Mácara*. Una bomba destruye el divino rebozo y la crisis terrible que puede ocasionar tal suceso empuja a los jerarcas católicos a fraguar una necesaria sustitución. A partir de la referencia clara de un atentado real ocurrido en los años veinte o treinta contra la tilma de Juan Diego en

la Basílica de Guadalupe, Oscar Liera pretende el desenmascaramiento mordaz de los enjuagues tradicionales de la iglesia.

La puesta en escena de Pineda se torna éxito de público. El Opus Dey y un brazo armado de la derecha conocido como El Muro comenzaron entonces una sistemáticamente vigilancia en torno a la Infantería Teatral; sobre todo después de anunciarse el arribo de la compañía a la ciudad de México para presentarse en ámbitos universitarios. Corría un 1981 cuando el tablado del Teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM acoge en breve temporada a *Cúcara y Mácara*. Sin embargo las funciones programadas se vieron interrumpidas abruptamente por uno de los sucesos censores más negros y salvajes consignados en la historia reciente del teatro mexicano.

Un grupo de fanáticos asiste al Centro Cultural Universitario e introduce a la sala teatral palos, botellas, tubos y cadenas. La función da inicio con la normalidad hasta un punto en el cual los agresores se arrojan sobre el escenario y sus ocupantes al grito emblemático de "¡Viva Cristo Rey!" Los demás espectadores toman por unos instantes el hecho como parte del espectáculo antes de tomar conciencia y salir despavoridos ante la brutalidad con que eran golpeados los actores. La mayoría tuvo que ser hospitalizada y los cuerpos



Cúcara y mácara: cada montaje, víctima de la intolerancia.

de seguridad de la UNAM brillaron por su ausencia. Se levantaron las denuncias correspondientes y, pese a haberse ubicado al posible grupo responsable, las investigaciones policíacas se frenaron misteriosamente. La impunidad ganó otra vez la partida a la tolerancia y la libre expresión de las ideas.

La justicia en México, como la verdad, siempre han sido sospechosas. La vigencia del clásico de Juan Ruíz de Alarcón *La verdad sospechosa* es montada por el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa en el teatro del IMSS de Culiacán en 1983. Al estreno asiste la hija del gobernador Toledo

Corro que había sido nombrada por su progenitor encargada de DICOFUR organismo estatal de cultura. La escenificación estremece a la funcionaria que, indignada, expresa que esa obra "estaba hecha especialmente para burlarse de su papá" (sic). Al tercer día de funciones la reacción no se hizo esperar. El suministro de energía eléctrica fue suspendido por órdenes expresas del señor gobernador. Ningún reclamo fructificó ante las autoridades federales del IMSS. El silencio dio cómplice carpetazo al asunto. *La verdad sospechosa*, sin embargo, logró mostrarse el mismo año en otros foros como la Muestra Nacional de Teatro realizada en Morelia, Michoacán, y en el Festival Cervantino de Guanajuato.

Al siguiente año, 1984, Héctor Mendoza invita al dramaturgo a escribir una obra para sus alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras. El resultado se llamó Repaso de indulgencias y significó de alguna manera la revancha de Liera, al criticar a los grupos de derecha que se han otorgado el derecho de fungir como nueva inquisición encargada de los comportamientos. El marco que ellos crean es el. Todo aquel que tiene una opinión puede muy fácilmente ser usado para el beneficio propio. El espíritu de la cosa es parecer el mandamiento.

matarás" suele aplicarse con bastante liberalidad tal y como con las leyes de este país. Las armas esgrimidas por Liera contra los que más tarde conoceríamos suscritos al grupo PROVIDA son, no obstante, muy distintas a las de los buenos samaritanos. Sus armas son las ideas, un espacio escénico habitado y las palabras: "Tristes armas si no son las palabras, tristes, tristes."

Poco después de que los médicos lo desahucien por una leucemia a la cual ganaría aún dos años, Oscar Liera escribe la carta pública al general

inmisericorde aplicada más allá de lo pensable. Denuncia fosas comunes convertidas en: "un cementerio de hombres desconocidos porque son tantos los horrores que les hacen que nunca es posible identificarlos..." La Carta al Tigre impacta a quien la lee no sólo por su doloroso e indignante contenido, por la ironía o por una prosa que no renuncia a la belleza. Es más, no sólo representa la evocación de un hombre valiente de teatro que mantiene una congruencia vertical entre su hacer estético y su ideología, traducida en acciones concretas; sino también nos impresiona por el complejo universo que involucra directamente a todo el teatro y dramaturgia que Liera había realizado e incluso —lo cual es aún más sorprendente, casi increíble— aparecen ideas embrionarias de obras no escritas sino después de ese invierno de 1985. Ejemplo significativo de esto: *Camino rojo a Saibaiba* (se estrenó en 1987) que metaforiza claramente —entre otros aspectos— el fructífero negocio que Toledo y sus esbirros concretaron con la construcción de la carretera "costera".

En una entrevista aparecida en el semanario *Proceso* (No.689 del 15 de enero de 1990), el actual director del TATUAS y compañero cercanísimo de Liera, Rodolfo "Fito" Arriaga, hizo una afirmación que hemos podido constatar en su autenticidad. Menciona que "aquí en Sinaloa durante el gobierno de Antonio Toledo Corro (1981-1986), el propio Oscar Liera fue golpeado y encarcelado debido a las críticas constantes que hizo a la política cultural." De ser cierto, nos parece todavía más valeroso de su parte la escritura de la "Carta del Tigre" porque ante su virulencia la reacción podría haber resultado de graves consecuencias para su integridad.

En 1986, Liera vive un acto más de represión y censura. La obra *Cúcara y Mácara* es dirigida por Rodolfo Arriaga con el TATUAS y emprende el grupo una gira por todo el noroeste como una participación más que contribuya al sueño de Oscar de crear un sólido movimiento regional que genere

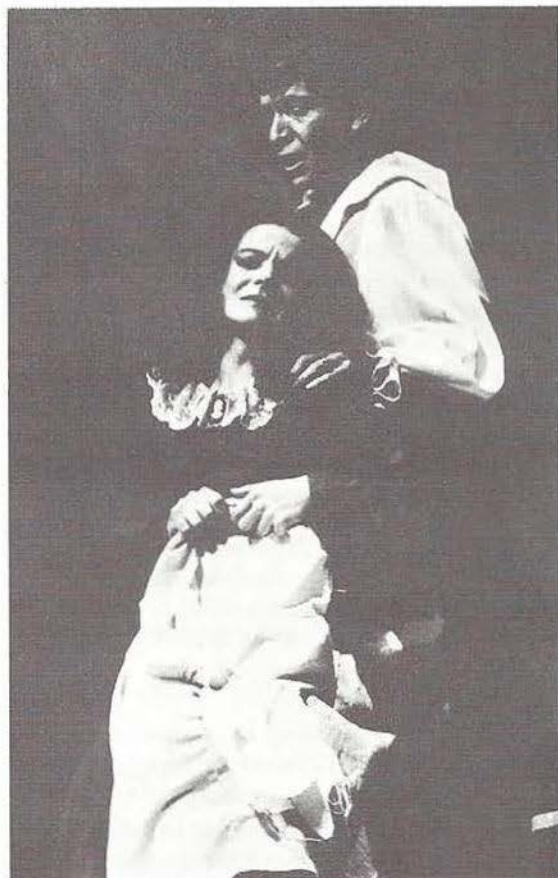


Función con golpes y macanazos, cortesía de los "guadalupanos".

Toledo Corro. La misiva fue publicada —como ya mencionamos— por el diario *El Noreste* de circulación regional: Baja California, Baja Sur, Sonora, Nayarit, a ratos Chihuahua, Durango y, por supuesto, Sinaloa. Se publicó el martes 17 y miércoles 18 de diciembre de 1985. En el texto desnuda con inteligencia, sarcasmo y hasta poesía al régimen corrupto y criminal de Antonio Toledo a quien se conocía también por el apodo de "El Tigre", porque "es el hambre atroz aunque sea viejo, es la codicia insaciable, la necesidad feroz..." Por ese alias, Oscar deseaba que "algún día llamen así a esta carta y la conozcan con ese nombre: "Carta al Tigre"..."

Este documento representa un grito furioso y un "yo acuso" en contra de una maquinaria del Estado cada vez más represiva y de una violencia

además una dramaturgia propia. Entre las ciudades dan función en Tijuana ante un público advertido de heréticos contenidos de la obra. Al parecer, el obispo de esa localidad alertó a sus feligreses para que rechazaran tajantemente un atentado tan flagrante contra las instituciones religiosas. Otras versiones señalaban a supuestos porros de la facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Baja California. Así pues, a media representación una primero tenue y luego copiosa lluvia de insultos y monedas comenzó a golpear a los actores. Por



Herejía, centrada en los procesos inquisitoriales

supuesto, se suspendió el evento teniendo casi que huir dado el agresivo ambiente. Al salir con el camión de la UAS, éste fue perseguido y apedreado por un grupo de hijos del señor obispo de Tijuana o algo similar.

Otro acontecimiento que se distingue por lo absurdo de la situación y la estupidez con la cual participaron varias agentes de la policía judicial del estado de Sinaloa ocurre en 1987. Oscar Liera fue detenido por poco más de 24 horas bajo la acusación de tráfico de armas de uso exclusivo del ejército. El TATUAS estaba preparando una versión "narco" sumamente divertida del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Para tan lúdico propósito se consiguieron elementos de utilería característicos de la cultura del narcotráfico, entre ellos varias ametralladoras de juguete tipo USI, de vil plástico. Liera viajaba en su auto cuando lo interceptaron agentes judiciales que al descubrir las "armas" remitieron al dramaturgo a los separos de la corporación. El cargo de risa loca por el cual se le deseaba consignar, validaba sin quererlo la irreverente traslación del clásico *Tenorio* al inverosímil contexto sinaloense. Oscar Liera nunca necesitó de más armas que su oficio artístico.

La intransigencia de Liera ante los gobiernos de su estado le imposibilitaron por cerca de tres sexenios la entrada de su grupo y montajes a los espacios oficiales que administra el DIFOCUR. Sus obsesiones en torno a la religión y el abuso de poder no únicamente brindaron enriquecedores materiales para la escena nacional sino que además lo enfrentaron a las oligarquías. No fue profeta en su tierra aunque formó un público agradecido por contemplar su cultura regional dramatizada. Quería convertirse en ángel vengador de injusticias, enmendador de entuertos, defensor de los desprotegidos e impulsor de teatro comprometido con las causas de su espectador. En una época a la que ya no pertenecen los héroes ni los santos, Oscar Liera estuvo cerca de cumplir sus cometidos, aun en contra de su tiempo. ■

LAS BATALLAS DE RETES

Jovita Millán

*La censura no daña al teatro. Daña a toda la sociedad.
Es la manifestación más clara de un gobierno totalitario.*

IGNACIO RETES

El 12 de agosto de 1937 en el teatro de la Paz de San Luis Potosí, con *La sirena varada* de Alejandro Casona, se presentó por primera vez el grupo de teatro de la Universidad Potosina. Con este acontecimiento se iniciaba también la carrera teatral de un joven cuyo nombre, a lo largo de los años, habría de asociarse a conceptos tales como libertad de expresión, lucha, compromiso, tenacidad y constancia: Ignacio Retes.

Encabezado por Retes y Agustín Vera, la creación del grupo de teatro universitario era producto de un trabajo y una convicción que mucho tenía que ver con la convulsión que causó en los jóvenes de entonces la situación política de España y los ideales libertarios de Federico García Lorca. Ambos factores despertaron en Retes dos de sus vocaciones: La política y el teatro, y definieron su posición respecto de los problemas sociales. Ésta se fortaleció aún más cuando en 1945 conoció y entabló amistad con José Revueltas, quien le ayudaría a superar la idea "romántica" que hasta entonces tenía de las ideas políticas.

Luego de tener como maestros a Rodolfo Usigli y Seki Sano, Retes formó en 1946 su propio grupo. La Linterna Mágica:

[El objetivo era] hacer teatro y por medio del teatro responderle a la sociedad donde yo vivía por lo que hace a sus problemas, por lo que hace a su cultura, a sensibilizar a mi gente. Dar a entender que el teatro era un oficio que nos permitía expresarnos en todos los órdenes, en todos los aspectos. Era un reflejo de mi posición política, de ahí que la primera obra tuviera que ver con un problema típicamente mexicano... Esa fue *Los que vuelven*, de ahí se deriva, allí se plantea mi posición para todo el teatro que he hecho en mi vida.¹

Fiel a este propósito, Retes montaría otras obras como *Mariana Pineda* de Federico García Lorca (1946); *La máquina de sumar* de Elmer Rice e *Israel* de José Revueltas, (ambas en 1948) con el auspicio del Sindicato Mexicano de Electricistas, organismo que pretendía crear un teatro para obreros.

En 1950, con *El cuadrante de la Soledad* incursiona en el teatro profesional y tiene un primer encuentro —aunque de manera indirecta— con los conflictos que acarrea una puesta en escena que aborda los problemas reales de nuestra sociedad. Revueltas se defendió, víctima del descomunal ataque por el supuestamente confuso contenido ideológico de la obra en perjuicio de los ideales socialistas.

Al principio el escritor se defendió de los ataques de Santiago Ramírez, que aparecieron en el periódico *El Nacional*, pero después de varias discusiones con Lombardo Toledano y Enrique Ramírez y Ramírez, cedió ante sus camaradas, primero haciendo modificaciones al texto de la obra y finalmente solicitando a la Compañía Mexicana de Comedia la clausura de la temporada, justamente el día que se celebraban las cien representaciones.²

Fue una obra muy importante en el teatro mexicano, consolidó y renovó la relación de nosotros, de mi grupo, mía en particular con Revueltas y su participación en la política y su posición ideológica, estábamos de acuerdo con él y pusimos esa obra con el criterio de que el mensaje político era el que quería decir José Revueltas y así lo hicimos incluso cambiando escenas, frases o suprimiendo, cosa que complicó el desenvolvimiento de la obra; pero así se fue, así funcionó.

Hacia 1953 a raíz de su presentación como autor con *El aria de la locura*, en el programa de mano, Retes explicita fehacientemente su objetivo:

El aria de la locura quiere ser una protesta contra el orden social existente. No propone soluciones ni inventa esperanzas. El argumento, los accidentes que relata no tienen importancia. Yo veía un mundo desgarrado —la obra fue escrita en 1949—, y los años transcurridos hasta la fecha no han mejorado el mundo que contemplo. Creo que el hombre necesita vivir de acuerdo con una moral social y creo que ésta no existe más que en teoría—allí, en la teoría, la vida es una hermosa sucesión de actos regidos por una religión o doctrina política, o escuela filosófica—.

Pero la obra habla de la vida cotidiana: En mi país, en mi ciudad, es sucia y dolorosa.³

La obra generaría una serie de comentarios tanto a favor como en contra. En este sentido cabe destacar la crítica desde luego negativa, del Con-suetu Pica-Pica que en su columna Teatricidios del 30 de septiembre fustiga a la Oficina de Espectáculos a censurarla:

El drama no tiene argumento, son escenas de nuestro bajo mundo, cuadros de la procacidad ambiente, llenos de vulgaridad, sin ninguna altura, ni escénica ni literaria; no es más que trasladar los diálogos que cotidianamente se pueden oír en los distintos barrios bajos de nuestra ciudad. Para molestarse los oídos y el ánimo, no es necesario ir al teatro, que debe tener otra trayectoria, es otra su misión en la vida social y artística; esto no es teatro, no es arte ni tiene objeto alguno, debe proscribirse de nuestros escenarios, grandes o pequeños, pero quien tiene la obligación de dar la pauta a seguir, quien debe señalar el camino permitido es el Departamento de Espectáculos, parece que no nos quiere oír; ojalá que ahora tengamos suerte.

Este comentario parecía profético, pues si bien en esta ocasión Retes no fue víctima de la censura, sí marcaba de manera contundente la vía por la que el teatrista habría de transitar en relación a su posición política y social y sus posteriores enfrentamientos con la Oficina de Espectáculos del Departamento Central por la defensa de sus ideales.

Cuando en 1960 Retes es nombrado director artístico de los Teatros del IMSS no abandona su propuesta original. Empeñado en ofrecer al pueblo mexicano un repertorio universal que redunde en un conocimiento de la realidad actual monta obras de dramaturgos mundialmente conocidos, pero también pone otras, como *Juan Pérez Jolote* y *Los hombres del cielo*, que remiten directamente a una problemática particular de nuestro país. De su puesta en escena de *Juan Pérez Jolote*, de la que además fue adaptador, recuerda respecto de los censores:



Ignacio Retes, director censurado.



Los albañiles, éxito y escándalo.



Lenguaje censurado.

¿Juan Pérez Jolote? ni se la olían. Ni siquiera la habían leído.—Es de un antropólogo y le van a poner su obra, órale— Y los hizo rechinar.

—¡Cómo, esto no!, ¡Qué van a decir los gringos, yo creía que era folclor!... Era México. El público se adhirió a la obra, a los personajes y sí, tenía implícita una crítica social que les pasó de noche.⁴

Pero donde evidentemente su propuesta empieza a tener enfrentamientos directos con la censura es en 1969, cuando luego de asociarse con Ignacio López Tarso y habiendo arrendado por dos años los teatros 5 de mayo y Antonio Caso de la Unidad Tlatelolco presenta en este último *Los albañiles*, original de Vicente Leñero, la obra se apegaba estrictamente a los objetivos de esta nueva empresa.

...queremos simplemente, hacer un teatro no enajenado, no alienado. Queremos que las palabras que se escuchen en estos escenarios acerca del amor, de la política, del sexo, de la religión, de la guerra, etcétera, adquieran su verdadera significación. Queremos hablar sin eufemismos de la tremenda crisis espiritual y material en que se debate el hombre de nuestro tiempo, el joven de nuestro tiempo. Para nosotros, eso es el teatro. Intentarlo, tal vez conseguirlo, colmaría abiertamente nuestras esperanzas.⁵

Superadas las dificultades de integrar un buen elenco y algunas vicisitudes en los ensayos (actores que renunciaban y eran sustituidos por otros) habrían de enfentar un problema más grave aún: La autorización para representarla por la Oficina de Espectáculos del Distrito Federal.

...La Oficina de Espectáculos del Distrito Federal se resistía a dar su imprescindible autorización a *Los albañiles* porque el lenguaje de la obra era "obsceno y procaz", porque se abusaba de las palabrotas, de los alburas. En el regateo con las autoridades de Espectáculos, Retes y yo estuvimos de acuerdo en limpiar los diálogos hasta donde nos fuera posible y sustituir unos cuantos "chingaos" por otros tantos "malditos". Con esa condición y a reserva de que un

supervisor de esa oficina confirmara nuestra promesa la noche del ensayo general, se nos dio una autorización provisional. Retes nunca tuvo intenciones de someterse. Aceptó y prometió los cambios, pero ya con la autorización provisional en las manos, dejó a los actores pronunciar sus parlamentos tal cual e incluso agregar *ad libitum*, durante los ensayos, las palabrotas y los ademanes obscenos que consideraban necesarios para subrayar actitudes.

-¿Qué va a decir Espectáculos?

- Nada

-¿Usted cree?

- Son incapaces de prohibir la obra la víspera del estreno, se les armaría un escándalo. No van a decir nada.

Sí, dijeron. La noche del ensayo general, Víctor Moya, el supervisor de Espectáculos, puso el grito en el cielo. Se encaró con Retes:

- Oigame, maestro, qué pasa; se siguen oyendo muchísimas leperadas.

- Exigencias del realismo.

- Pero no quedamos en eso. Usted se comprometió a limpiar los diálogos.

- Los limpiamos. Sólo se dicen las palabrotas estrictamente indispensables.

- Yo oí muchísimas.

- Las indispensables nada más.⁶

A raíz de los comentarios de los invitados al ensayo, en favor de la obra, el funcionario concedió la autorización definitiva, no sin antes suplicar a Retes:

-Pero quítele algunas groserías, maestro Retes, por favor; unas cuantas.

- Se las voy a quitar, no se apure —mintió Retes con una hipocresía impresionante.⁷

Retes agrega al respecto:

Yo le dije —Las vamos a quitar—. Estrenamos y el día del estreno las dijimos, todas las mentadas de madre que estaban en el texto y muchas más. Las dijimos con toda intención no para molestar sino pa-

ra abrir caminos. Antes de *Los albañiles* no se había oído una mentada de madre en el teatro, en el espectáculo, ¡no, no, Dios nos libre!, gritarían las beatas. Una posición dizque púdica del gobierno, de las autoridades, pues contra todo eso se tuvo que luchar y yo participé en esas batallas y creo que no inútilmente.⁸

En el mismo año dirigiendo *Los incendiarios* de Max Frisch que se representaría en el teatro 5 de mayo tuvo un enfrentamiento con Octavio Sentíez, jefe del Departamento Central en aquel entonces, que tuvo gran resonancia en la prensa. Mientras éste acusaba a Retes de comunista, aquel lo acusaba de ser el culpable de que la autorización no se expidiera.

No me asusta que me llamen comunista, soy de izquierda y de la extrema; lo que me preocupa es que una persona totalmente descalificada para ejercer la censura teatral, sea quien juzgue la obra que dirijé. Moya es el principal promotor del *vodevil* en México. Es indecoroso que un colega director que ha propiciado el teatro pornográfico más sucio, se ponga a juzgar mi trabajo. No le doy validez al juicio de Moya.⁹

El día del estreno, estaban los policías en la puerta sin dejar entrar a los actores ni al público. Esa era una situación que no se podía admitir.¹⁰

¿La razón? El título considerado como provocador, pues recientemente había pasado la tragedia de Tlatelolco ¿Cómo autorizar la representación de una obra con tal título justamente en la Unidad Tlateloco? Se inició un *via crucis* por lograr la autorización. Eugenio Cobo escribe:

...jamás nos dejaban estrenar obra alguna. Todas eran polémicas. Todas afectaban intereses, políticos fundamentalmente... Compartí con el maestro muchas horas de antesala en oficinas de gobierno en espera del fallo favorable a las puestas en escena. *Incendiarios* costó más de un año de lucha cotidiana y se puso un año después de que el día del estreno fuera prohibida por las autoridades.¹¹

Pero Retes seguía echando leña al fuego y nuevamente con Vicente Leñero como compañero, emprendió la lucha. Esta vez con *El juicio*. Prevenido por Leopoldo Duarte y el mismo Retes sobre la probable censura a su obra, Leñero no cesó en su escritura y una vez terminada la puso en manos del director. En espera de la aprobación de la Oficina de Espectáculos se avocaron a la búsqueda de un teatro y a la integración del reparto. En agosto de 1971 todo estaba listo...menos la autorización.

Espectáculos encargó *El juicio* al mismo empleado que había supervisado *Los albañiles* dos años atrás: Víctor Moya. Retes visitaba a Moya cada tercer día para reclamarle por el retraso inexplicable de la autorización, para averiguar si Espectáculos pensaba en serio censurar la obra.

El término hacía fruncir el entrecejo del supervisor. En un régimen de libertades como el nuestro —decía— la palabra censura era totalmente inadecuada:

-La autorización se ha retrasado porque se tiene que examinar si la obra afecta o no la vida privada de terceras personas.

- ¡Pero cuál vida privada de nadie!—gritaba Retes—. Es un hecho histórico que fue público.

- Eso es lo que se está ponderando —respondía Moya—.

Como de ahí nadie sacaba al supervisor —se está ponderando, se está ponderando—, Retes y yo solicitamos tratar el asunto con el jefe máximo de la oficina: el licenciado Luis del Toro Calero. Se aceptó en principio nuestra petición, pero Del Toro Calero nos castigó durante semanas con citas en falso o antecitas infinitas que terminaban resolviéndose con el pretexto majadero proferido por un empleado:

- El licenciado no los va a poder recibir. Tuvo que salir urgentemente al Departamento...Dejó dicho que mañana.

Del Toro Calero recibió por fin a Retes, sólo para argumentarle en el mismo tenor de Moya: no existe la censura, la obra está en proceso de revisión, deben tener un poco de calma.

-¿Nos pide calma?, después de tres meses? —Retes se exaltó como nunca—: Diga mejor que va a prohibirla y aténgase a las consecuencias.

-No está prohibida.

-Aténgase a las consecuencias, licenciado. Armaremos un escándalo en los periódicos.¹²

Y así fue. Contando con el apoyo de periodistas y críticos teatrales, Retes y Leñero emprendieron la lucha a través de la prensa. Una entrevista que Luis del Toro Calero concedió a Ignacio Solares para el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre*, dio pie a Retes para acendrar más su lucha. En la entrevista aludida, el jefe de la Oficina de Espectáculos aducía un malentendido, toda vez que al someterse la obra a su aprobación no se contaba con un teatro para montarla. Debiendo presentar una nueva solicitud Retes y Leñero, la aprobación no se expedía por la protesta de personas a cuyos intereses lesionaba y finalmente, agregó, el problema no era de censura sino de orden jurisdiccional.

Retes contestó a cada una de las observaciones:

Respecto del teatro: El licenciado Del Toro miente. Ha perdido la cabeza, ha perdido la documentación o ha perdido la vergüenza. Desde abril de este año cuento con un teatro.

En relación con las lesiones a intereses de terceros: Idénticas razones podrían argüir los cristeros, pero ¿le corresponde a Espectáculos el papel de pilma, alcahueta o cómplice de obregonistas o cristeros?

Y en relación a que la obra no estaba prohibida: Si la obra no está prohibida, ¿por qué no ha sido autorizada en cuatro meses? La demagogia y la burocracia se dan la mano para atentar contra la libertad de expresión.¹³

Luego de entablar una demanda contra la Oficina de Espectáculos en el tribunal de lo contencioso y la intermediación de Ricardo Garibay con Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, el mismo Sentíez les anunció la autorización de la

obra que se estrenó el 29 de octubre en el teatro Orientación.

La lucha de Retes en aras de la libertad de expresión no tenía límites...

Uno debe debatir, provocar, insultar y ofender con tal de salvar principios éticos de comportamiento del ser humano. Ellos no lo permitían.¹⁴

Y a propósito de la censura ejercida sobre *Octubre*, terminó hace mucho tiempo y la defensa fue "feroz":

Tuve problemas por lo del dos de octubre al poner una obra de Pilar Campesino que se refería exactamente a ese suceso. No nos dejaron abrir el teatro y al secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, le echamos la bronca, y él se defendía por medio de la Oficina de Espectáculos. Con la Oficina de Espectáculos fueron broncas pesadas y difíciles, un desgaste fuerte para mí, no para ellos, pues desde su escritorio nada más te cierran la puerta o te cuelgan el teléfono.¹⁵

Agrega:

El día del ensayo llegaron los representantes de las autoridades y me dijeron que no podía abrir la temporada.

Esa vez conseguí que se representara: —No la pongo profesionalmente. Mañana vienen mis invitados— Fue una función relativamente tranquila aunque había gente de Gobernación en los camerinos. Los actores la hicieron muy presionados, muy tensos.¹⁶

Un año después (1972) la mancuerna Retes-Leñero emprendería una nueva campaña primero contra la actitud censora del IMSS, que a través de su Consejo Consultivo había rechazado su solicitud del teatro Hidalgo para el montaje de *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis-Vicente Leñero y después, conseguido el teatro Jorge Negrete, contra la Oficina de Espectáculos que no daba la autorización.

En entrevista con Mario Álvarez, jefe de esta oficina —Del Toro Calero ya no ocupaba el cargo— éste les hizo saber inconvenientes para concederles la autorización:

—Yo lo sé, claro [que se trataba de un estudio antropológico], conozco muy bien el libro. Sin embargo, tomen en cuenta que es un estudio hecho hace diez años. Las cosas han cambiado mucho de entonces para acá. El país ha progresado. Ya no se ve esa pobreza que describe el señor Lewis. La gente vive mejor. Han desaparecido esas vecindades. Se ha abatido mucho el desempleo. Hay más educación, más atención médica, más trabajo, más optimismo. Les podría dar mil ejemplos, pero en fin, saben, ése no es el verdadero problema...

—El verdadero problema, lo que preocupa a esta oficina encargada de cuidar la calidad de los espectáculos, es que la obra es una obra obscena, tremendamente grosera.

—Es realista— dijo Retes.

—Yo sé que es realista, pero el realismo no tiene por qué caer en las exageraciones.

No hay ninguna necesidad de que se digan tantísimas palabrotas. A mí no me asustan. Lo que pasa es que en teatro se oyen mal, molestan, demeritan a la misma obra, creanme...

—Bueno, existe otro punto. Hay por ahí, creo que en el segundo acto, o en el tercero, o en los dos, a cada rato, unas escenas verdaderamente insoportables, obscenas en grado máximo. Tampoco puede ser. De veras, no puede ser. Yo me pregunto, ¿qué necesidad hay de presentar con esa crudeza el erotismo? ¿Cuál es la razón? Casi estamos viendo un acto sexual. ¿Para qué? ¿Qué sentido tiene?

—No, no, señor Álvarez, por favor.—Retes se echó a reír como si le hubieran contado un chiste. En ese punto, permítame decirle, está equivocado. Una cosa es el texto literario y otra muy distinta la puesta en escena. Hay momentos en que el escritor siente la necesidad de subrayar una situación, de exagerarla digamos en sus acotaciones, para sugerir la fuerza con que debe ser representada. Para sugerirla, señor Álvarez, no para describirla...¿No es así, Vicente?

- Así es, maestro Retes.

- Pero eso es en el texto, como una simple acotación. El montaje es otra cosa muy distinta y ahí es donde yo entro. Las escenas eróticas son muy fuertes, de acuerdo. Inevitables además, porque de otro modo estaríamos haciendo Caperucita roja. Pero con todo y que son fuertes yo las he trabajado con muchísima delicadeza. No tiene porque preocuparse en absoluto, señor Alvérez. He puesto el mayor de los cuidados para que la obra no caiga en ningún momento, ninguno, ninguno, en la pornografía.

-¿Me lo garantiza, señor Retes?

-Se lo garantizo categóricamente. El supervisor que usted envíe podrá confirmarlo en el ensayo general.

- Me gustaría ir yo mismo a supervisar la obra.

-Nosotros estaríamos encantados.¹⁷

Así, comprometido a cuidar que la obra no cayera en la "pornografía" Retes consiguió la autorización provisional. Cuando Alvérez llegó al ensayo general y antes de que hiciera comentario alguno Retes le espetó:

-Le tenemos una gran noticia, señor Alvérez. Rodolfo Echeverría aceptó ser nuestro invitado de honor, mañana en el estreno.¹⁸

La autorización fue otorgada y la obra se presentó el 21 de julio de 1972.



Programa de mano que se distribuyó entre el público.

Estos años duros no fueron para mí. Fueron para el gobierno, para el Estado, para la censura. Fueron años decisivos en que planteamos rigurosamente que requiéramos libertad para hacer el teatro que se nos antojaba hacer. En todas esas obras hubo conflictos con las autoridades, conflictos con el gobierno, conflictos con el presidente, con el secretario de Estado, con la Oficina de Espectáculos. No nos dejaban estrenar y estrenábamos; que le quitáramos palabras y no las quitábamos... No señor.¹⁹

Once años después, Retes —ahora en calidad de actor— enfrentaría una lucha más. Con Luis de Tavira, Juan José Gurrola, Claudio Brook, José de Santiago, Ludwik Margules, Vicente Leñero y Gabriel Pascal formó la comisión que se entrevistó con Alfonso de María y Campos, para defender la puesta de *El martirio de Morelos* que había sido prohibida por las autoridades universitarias.

Vicente Leñero recuerda una entrevista con Rodolfo Coeto Mota, secretario administrativo de la UNAM y Luis F. Aguilar Villanueva, secretario de Rectoría entre otros, en la que este último condicionó la autorización a una función privada para miembros prominentes de la comunidad universitaria de cuyo visto bueno dependería el inicio de la temporada normal de la obra:

-Eso es censura —dijo Retes.

-No es censura —dijo Coeto—. Es democracia. Dados los antecedentes problemáticos de la obra, conviene que sea la comunidad universitaria, no nosotros, ni ustedes, ni el rector, la que emita democráticamente su juicio.

-Es censura— insistió Retes.

-No— insistió Coeto—. No.²⁰

Puesto en situación de aceptar o no, Leñero se debatía en la duda. Por una parte estaba tentado a aceptar la condición, pero por otro Retes le insistía.



Martirio de Morelos, la censura presidencial intentó impedir su estreno.

-La aceptación es un acto de censura.

-Yeso es intolerable, Vicente, intolerable —me susurraba Ignacio Retes mientras yo cambiaba impresiones con Margules, con José de Santiago, con Tavira, en un *team-back* parecido a los de un equipo de fútbol americano. Por simple cuestión de principios no podemos aceptar la censura, por muy velada que nos la presenten. Es censura —insistía Retes—. No tiene otro nombre: censura

-Sea lo que sea, lo importante es que la obra se presente —argumentaba yo.

-¡No! —brincaba Retes—. Lo importante es no ceder a un acto de censura. Los que tienen que ceder son ellos, no nosotros. Los tenemos agarrados. Vicente, acuérdate lo que nos pasó con otras obras. No hay que ceder. Que autoricen la obra y punto, sin condiciones.²¹

Pese a la oposición de Retes, el resto de la comisión aceptó la condición y la obra autorizada fue estrenada el 24 de septiembre en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de Ciudad Universitaria.

Las obras que en este artículo se abordan:

Son un ejemplo de teatro libre, de teatro independiente, de teatro sin concesiones, de teatro que no quiere ser más ni menos de lo que es. Esa libertad que asumimos y ganamos es concomitante con la calidad, la belleza, la importancia de los textos. Son importantes en sí y son importantes porque abrieron nuestra sociedad a la libertad de expresión.²²

De acuerdo con Retes, la censura no es sino la mejor muestra de que se hace un teatro vivo. Un

teatro que causa problemas aun antes de montarse lo convierte en un teatro interesante.

Esta etapa de la vida teatral de Retes (1968-1972) es un parteaguas en la historia del teatro mexicano. Antes existía la práctica que obligaba a los teatristas a mandar a la Oficina de Espectáculos dos copias del texto de la obra y a esperar el visto bueno para su representación. Contra ésta luchó y ganó y contando para ello con el apoyo de sus compañeros, logró que esta práctica se erradicara

El arte teatral en México ha evolucionado notablemente en todos los órdenes. Si recordamos aquella época en que estaba prohibido decir "malas palabras" es seguro que ahora nos causaría risa. Sería injusto olvidar el esfuerzo, la lucha por la libertad de expresión de Ignacio Retes. Hombre de teatro, teatrista de México para quien política y teatro son dos pasiones que van de la mano en el trabajo, pasiones que ha defendido hasta las últimas consecuencias, ¿por qué?

Vivo en un país, en una sociedad, estoy inscrito en ella, participo de sus problemas, de sus luchas, de sus fracasos, de sus injusticias, de sus desesperanzas, ése es mi país. Soy un producto de ese país, no puedo diferenciar mi posición en el terreno del teatro de mi posición en el terreno ideológico. Es una misma persona con dos ámbitos imbricados...²³

Los más de cincuenta años de hacer teatro que tiene Retes han fortalecido su posición, la cual no ha cambiado ni un ápice desde aquel 12 de agosto de 1937 en que se presentó con el grupo de teatro universitario en el teatro de la Paz, de San Luis Potosí, cuando nuestro teatro ganó para sí a Ignacio Retes: teatrista de México

Mi propia obra siempre está marcada por el impulso de abrir el camino, establecer o renovar valores. Es un teatro combativo, bronco, que no se conforma con que la gente se divierta. No. La gente se puede divertir en el teatro, pero un teatro más sólido, más con-

gruente, homogéneo con la propia historia del teatro. No es un simple instrumento de diversión, trae aparejado muchas otras virtudes...o defectos, pero no es para divertir.²⁴

Notas

¹ Entrevista personal con Ignacio Retes, 14 de junio de 1995

² Josefina Brun, "Ignacio Retes 40 años en escena", *Escénica*, núms. 6-7, mayo, 1984, p. 29

³ Programa de mano de *El aria de la locura*, México, 1953

⁴ Entrevista personal con Ignacio Retes, 14 de agosto de 1995

⁵ Programa de mano de *Los albañiles*, México, 1969

⁶ Vicente Leñero, *Vivir del teatro*, Joaquín Mortiz, México, 1982. P.47-48

⁷ *Idem*.

⁸ Entrevista personal concedida a José Alberto Castro, 20 de abril de 1995

⁹ Josefina Brun, *Op. Cit.* p. 44

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Carta inédita de Eugenio Cobo, escrita con motivo de la Exposición-Homenaje a Ignacio Retes. Abril de 1995

¹² Vicente Leñero, *Op. Cit.* p. 113

¹³ *Idem*, p. 114-115

¹⁴ Entrevista ...José Alberto Castro

¹⁵ *Idem*

¹⁶ Entrevista personal...14 de agosto

¹⁷ Vicente Leñero, *Op. Cit.* p. 157-159

¹⁸ *Idem*, p. 159

¹⁹ Entrevista personal...14 de junio de 1995

²⁰ Vicente Leñero, *Op. Cit.* p.47, Tomo II

²¹ *Idem*, p. 48

²² Entrevista ...14 de junio de 1995

²³ Entrevista de José Alberto Castro

²⁴ "Ignacio Retes: cincuenta años de hacer un teatro combativo, bronco". *El Día*, 24 de enero de 1995



INTOLERANCIA, CENSURA y problemas

Víctor Hugo Rascón Banda

La censura tiene muchos rostros. A veces se muestra como simple intolerancia o como hostigamiento, también como represión, como amenaza, pero su más grave efecto, es cuando produce autocensura.

La censura pertenece al poder público, llámese gobierno, Estado, autoridad, Ayuntamiento o simple oficina administrativa. La intolerancia es de ciertos grupos o personas.

La intolerancia tiene la cara de doña Eme, el personaje de Rius o el rostro encapuchado de un inquisidor, pero a veces tiene cara de papel oficio,

o es una orden verbal, una puerta cerrada, la negación de un apoyo económico o el acceso a un espacio.

He aquí algunas experiencias mías como dramaturgo, cuando me topé una vez con la censura propiamente dicha y cuando conocí la intolerancia, a través de una presión, una amenaza, una demanda, y lo más raro, una tolerancia.

1. El baile de los montañeses o la censura

Fue un caso de auténtica censura doble, una leve y una grave.

Sucedió a principios de los años ochenta, cuando yo era un joven y desconocido dramaturgo y cuando el Décimo Festival Internacional Cervantino convocó a un concurso de dramaturgia para seleccionar su producción especial.

Cuando me avisaron por teléfono, una noche que el jurado integrado por Luis de Tavira, Juan José Gurrola, Pablo de Ballester y José Solé, entre otros, había seleccionado mi texto, no lo podía creer. No imaginaba que al festival Cervantino pudiera interesarle una obra que sucedía la noche de un baile donde tocaban Los Montañeses del



El baile de los montañeses, doblemente censurada.

Álamo, en un pueblo de la sierra tarahumara al que llegaba a esconderse un guerrillero, mientras los soldados que lo seguían, obligaban a la gente a bailar noche y día, hasta que entregara al fugitivo.

Propuse a Martha Luna como directora —en esos años asombraba al mundo con sus montajes—, y ella convocó a las tres compañías de Teatro de la Universidad Veracruzana para integrar el numeroso reparto.

Una funcionaria del festival, muy sutilmente, después de leer la obra y asombrarse de que la hubieran premiado, me pidió que sustituyera la palabra guerrillero por revoltoso o alzado, que la ubicara en un país imaginario y que le cambiara la música norteña por salsa. Lo discutí mucho con Martha y con amigos comunes y todos me aconsejaron aceptar la censura. La obra no perdería con esos cambios su capacidad de denuncia, su valor y vigencia.

Aparte de eso, Martha fue más allá. El día del estreno me sorprendí viendo a los militares como soldados de la Primera Guerra Mundial y a las mujeres de mi pueblo vestidas como campesinas checoslovacas.

La obra gustó y recibió buenas críticas. Fue seleccionada por el propio festival y el DIF para una larga gira por varios estados de la República, que incluía por supuesto a Chihuahua, mi lugar de origen.

Yo estaba feliz. Por fin una obra mía se representaría en mi estado. Yo había estrenado antes en el Distrito Federal. *Los Ilegales*, dirigida por la misma Martha Luna y *Armas Blancas*, en aquella memorable puesta en escena de Julio Castillo, pero ningún texto mío se había representado en Chihuahua.

El baile de los montañeses estuvo en el teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM y luego inició su gira, coordinada por el festival Cervantino y por el Sistema Nacional del DIF, ya que en cada estado la taquilla sería para esta institución.

Una noche recibí un telefonazo de Martha Luna. Hablaba de Coahuila y decía que la obra tendría que brincarse el estado de Chihuahua y representarse en

Sonora, porque el gobernador de Chihuahua ponía obstáculos para su representación.

Mario Arras, entonces director del Centro Cultural Chihuahua, propiedad de Eloy Vallina, el conocido banquero chihuahuense, de Comermex, se movió rápido para ayudarnos y se topó con pared. Las razones de la prohibición eran que el gobernador Oscar Ornelas, que había sido rector de la Universidad de Chihuahua, tenía conocimiento de que la obra trataba de la guerrilla de Madera, aquel famoso asalto a un cuartel de la sierra, efectuado por mis compañeros de la Escuela Normal del estado, y pensaba que yo era uno de los sobrevivientes. Incluso, llegaron a confundirme con Marco Antonio Rascón Córdoba, quien no

soñaba todavía en convertirse en Super Barrio, pero que tenía un pasado valiente, de auténtico guerrillero, más valiente que el mío.

Mario Arras intentó convencer al hermano del gobernador, pero nada logró, a pesar de ser su amigo. Habló con Francisco Rodríguez Pérez, jefe de la diputación priista, que había sido mi maestro en la Preparatoria de El Chamizal, en Ciudad Juárez. Mario organizó una comida en el restaurante Los Parados de Chihuahua con el diputado y con el secretario particular del gobernador, para



Víctor Hugo Rascón Banda:
su teatro "del delito",
entre controversias legales.



La fiera del Ajusco, alegato jurídico.

que yo explicara el contenido de la obra producida por el Festival que comandaba la esposa del Presidente López Portillo.

Llegó un momento de la discusión, en que el diputado priísta le dijo al secretario del gobernador: ¿cómo es posible que Mario Arras, quien representa a la empresa privada, a la que consideramos reaccionaria, sea quien abogue por una obra revolucionaria, mientras que el gobernador que surgió de un partido que se llama Revolucionario, se muestre más reaccionario?

La explicación acerca de la prohibición era algo surrealista.

—Es que hay mucha sequía en la sierra de

Chihuahua —decía el funcionario.

—¿Y? —preguntaba yo.

—Es que el gobernador y todos sus funcionarios tienen mucho trabajo y andan en gira por la sierra.

—¿Haciendo llover o consiguiendo agua para las vacas? —contestaba yo.

Martha Anaya, reportera de *Excelsior* y antigua amiga publicó la denuncia. Por ella y por las gestiones de Mario se logró que mi obra, de regreso de la gira, volviera a pasar por Chihuahua y se presentara.

Del Distrito Federal llamé a mi familia para que fuera a ver mi obra. Yo no podía hacerlo. Eran dos mil kilómetros de distancia y no podía viajar. A medianoche me llamaron para darme sus comentarios de la función, anunciada profusamente en los periódicos de Chihuahua, por parte del Festival Cervantino.

El teatro de Los Héroes, con dos mil localidades, estuvo vacío. Había más actores en el escenario que público en la sala, unas cuantas filas ocupadas por mis familiares y los amigos de Mario Arras, que habían entrado por la puerta de los actores.

Afuera, en la taquilla del teatro, había un letrero colocado días antes, que decía: "Localidades agotadas".

Finalmente, la censura se salió con la suya.

2. La fiera del Ajusco o la presión

Todos los periódicos dieron la noticia. Una mujer pobre, llamada Elvira Luz Cruz había matado a sus cuatro hijos, había intentado suicidarse, su hermana la había salvado y ahora estaba en la cárcel, acusada de infanticidio múltiple. Salieron varios reportajes que hablaban de su precaria condición, de su vida difícil y de las circunstancias en que se suscitaron los hechos.

Conmovido, escribí una obra que primero se llamó *La razón de Elvira*, en la que daba mi punto de vista. Elvira había perdido la razón al no encontrar solución ni apoyo a sus problemas, todos le cerraban las puertas y por su locura, era inimputable, por lo que debería ser internada en un hospital, no en la cárcel. Sin embargo, la justicia ciega de una mujer juez, la condenaba al final a la pena máxima.

La Revista *Repertorio* de Querétaro que dirigía Leonardo Kosta, publicó el texto. Un día me llamó la actriz Martha Serret que había trabajado en *Los Ilegales* y me pidió una cita, porque unas amigas suyas querían conocerme cierta noche, en una colonia lejana. Llovía esa noche, fui y Martha nunca apareció. Entré a la casa y me encontré con un cuarto grande en el que las paredes estaban llenas de fotografías y recortes sobre el caso de Elvira. Había un gran letrero que decía Comité de Defensa de Elvira Luz Cruz. Luego llegó un camión con hombres y mujeres traídos del cerro del Ajusco, entre ellos, la hermana y la comadre de Elvira, quienes me reclamaron indignados por lo que yo había escrito.

—¿Y cómo se enteraron? —pregunté.

Me dijeron que una de las mujeres ahí presente, con tipo de estudiante feminista, se las había leído por micrófono, a toda la colonia reunida en la calle. Todos dijeron que mi texto estaba afectando a Elvira, porque como yo la condenaba a cuarenta años de prisión, la Juez que llevaba el caso, influiría por mi obra, haría lo mismo.

La abogada defensora del caso les había dicho que Elvira no había tocado a los niños, que alguien los había matado mientras ella estaba desmayada por un golpe y que luego la habían colgado de una viga.

Ésta, les decía yo, podía ser la defensa jurídica asumida, pero quizá no era la verdad histórica, pero ¿quién puede discutir con un grupo enorme de personas furiosas, gritando, insultando, reclamando, que no sabe de leyes, ni de teatro, ni de ficción

literaria? Me intimidaron, me presionaron y firmé un papel donde me comprometía a destruir todas las revistas que retiraría de inmediato de las librerías y a quemar mi manuscrito.

Pasó el tiempo y la obra fue estrenada con el título *La Fiera del Ajusco* y con cambios de nombre: Elvira se llamaba Rosario, en el teatro Santa Catarina de la UNAM, para la clausura del Festival Latinoamericano de Teatro, organizado por Ramiro Osorio cuando era coordinador de teatro de la UNAM. La abogada del caso fue a ver la obra y declaró a la televisión lo mismo que me habían dicho en aquella ocasión. Las dos psicólogas que atendieron a Elvira durante todo el tiempo que estuvo presa, me dijeron que yo tenía razón en mi punto de vista, pero que la defensa había asumido otra tesis.

Tal como pasaba en la obra, extraña predicción, Elvira fue sentenciada y condenada a la pena máxima, gracias a la pésima defensa que tuvo. Después de purgar su pena, Elvira salió rehabilitada del Reclusorio de Mujeres. Sigo creyendo que los jueces no leen la Constitución, menos las obras teatrales publicadas en Querétaro, como le decía aquella noche a aquel gentío que me gritaba, y que no tuve nada que ver con la condena.

3. Alucinada o la amenaza

El poeta José Vicente Anaya me pidió una obra para la Tucita, ahora mujer adulta, quien quería hacer teatro, y me dio la biografía y los poemas de la poeta Concha Urquiza, que acababa de publicar.

Aquello era apasionante. Era la historia de una mujer de los años cuarenta que había abandonado un convento, había sido luchadora comunista, había sufrido el desamor varias veces y escrito poemas místicos a la altura de Santa Teresa de Jesús, suicidándose muy joven en una playa de Ensenada, con un amigo.



Alucinada, escándalo familiar.

Escribí la obra y se la mandé a la Tucita. Creo que no le gustó, porque ni acusó recibo. Después, la directora de cine Alejandra Islas me pidió un guión sobre otra poeta de Tlacotalpan llamada Josefa no sé qué y la convencí de cambiar de poeta y de que ella hiciera la investigación. Consiguió valiosas entrevistas con personas que la conocieron, entre ellas un *cuando* de la poeta, el cineasta Alejandro Galindo y el poeta estridentista List Arzubide. Encontramos algunos textos de Ricardo Garibay y Martha Robles y el libro del

padre Méndez Plancarte, con otra versión de su vida, una visión sólo religiosa.

Hicimos el guión, que luego fue rechazado por el Fondo de Fomento a la calidad del cine y el manuscrito fue a dar a un cajón.

Tiempo después, el director Bruno Bert me pidió una obra de teatro. Me comprometí y él consiguió la producción en la UNAM. Se llegó la fecha de los ensayos y yo no tenía el texto. Le propuse el guión sobre Concha Urquiza y empezó a montarlo en el Teatro Santa Catarina. Escribí varias escenas

que hacían falta, me fui a Alemania a la Feria del Libro en Frankfurt y regresé la víspera del estreno. Vi el ensayo y propuse al director reescribir la obra, pero ya no era posible, porque se le reducirían las funciones con el retraso.

El día del estreno, apareció en el *Uno más uno* y en *La Jornada* una carta firmada por una asociación llamada, algo así como Peña Literaria Concha Urquiza, en la que decía que sus miembros irían esa noche al teatro a ver la obra y que si ésta ofendía la moral o dañaba la imagen de la poetisa, el autor sería demandado ante los tribunales correspondientes.

Le pedí a Bruno que incluyera en el programa de mano la bibliografía que había utilizado como fuente de la biografía. La noche del estreno y los días siguientes, estuve muy pendiente en el teatro y en mi casa, esperando la posible demanda que nunca llegó.

El pasado mes de julio, la revista *Proceso* publicó varios reportajes sobre Concha, con motivo del cincuentenario de su muerte. En uno de ellos, una sobrina de la poeta declaraba que le había gustado mi obra y que mi punto de vista sobre su tía era correcto. Respiré aliviado. Sin embargo, en el siguiente número, apareció una carta de la abogada Rosario Oyarzun, personaje de la obra, que había sido compañera de Concha en San Luis Potosí, en la que me reclamaba por las insinuaciones sexuales que yo había puesto entre ellas y daba a entender que eso era difamación y que tendría consecuencias.

Lamenté públicamente el error de haber utilizado la información de terceras personas que afirmaban eso y di una disculpa como respuesta.

4. El criminal de Tacuba o la demanda penal

En la Facultad de Derecho, cuando yo era estudiante, se analizaba el caso de Goyo Cárdenas, un

joven de los años cuarenta que había matado a su novia y a varias prostitutas enterrándolas en su jardín de su casa. Estuvo encerrado en La Castañeda y en Lecumberri cerca de 37 años, se casó en la cárcel, salió, estudió Derecho, recibió un homenaje en el Congreso de la Unión y se convirtió en un respetable ciudadano con hijos y nietos.

El CONACULTA, a través del fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio, organizó una serie de actos sobre el México de los cincuenta y me pidieron una obra de teatro. Vicente Leñero me regaló el libro del criminólogo Alfonso Quiroz Cuarón *El caso de un estrangulador*, que contiene documentos, pruebas médicas y psiquiátricas y el dictamen del caso, en el que el criminólogo demuestra que Goyo era un loco furioso y recomienda que se le encierre de por vida en un lugar seguro.

Pensando que había muerto, al igual que Quiroz Cuarón, escribí la obra. Otra vez, Alejandra Islas me ayudó en la investigación y encontró en un archivo abandonado del Departamento del Distrito Federal el expediente judicial, así me dio copia de todos los periódicos de la época que daban santo y seña del caso.

Leí la obra en el taller de Vicente Leñero, luego, Raúl Quintanilla la dirigió en el Teatro Helénico. Semanas antes del estreno, apareció el propio Goyo con otro abogado, ambos de edad avanzada. Estaba vivo. El productor negoció con ellos y a cambio de un cheque obtuvo una carta donde Goyo me autorizaba a escribir una obra sobre su vida, siempre que yo no dañara la moral ni las buenas costumbres.

Cabe aclarar que lo que yo escribí, fue una obra estrictamente documental. Ninguna palabra era mía. Todo estaba tomado del proceso. Sólo ordené el material dramáticamente.

La noche del ensayo general, se apareció Goyo Cárdenas en el teatro con su familia y vio la obra, al lado de una periodista que había caído por ahí y de Vicente Leñero, invitado al ensayo. Por supuesto que a Goyo no le gustó la obra.

—Eso no es cierto —decía a su familia, en ciertas escenas— No fue así.

Las escenas de los asesinatos no las veía, cerraba los ojos.

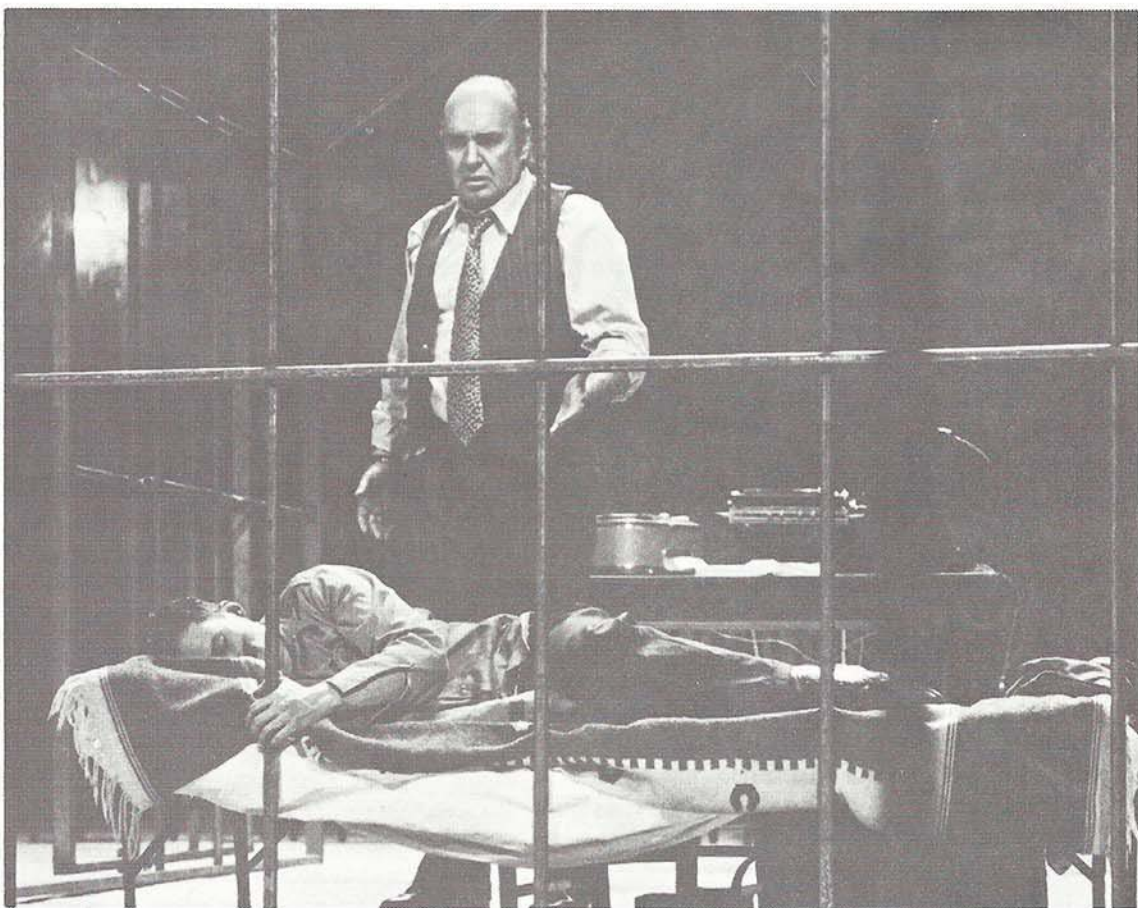
Al día siguiente pidió que la obra se suspendiera. Le mostraron su carta de autorización y dijo que él pensaba que era una obra sobre su inocencia o algo como un homenaje. Después declaró a Radio Red, a *Proceso* y a varios periódicos que me demandaría por difamación. La obra terminó su temporada y la placa fue develada por el periodista

Miguel Angel Granados Chapa y la escritora Guadalupe Loaeza.

Dos años después, el día que regresé de la Feria del Libro de Frankfurt, me encontré a las ocho de la mañana con dos agentes de la Procuraduría General de la República, en mi oficina del piso 14 del banco donde trabajo en el Paseo de la Reforma.

—Acompáñenos —me ordenaron, sin querer explicarme la detención.

Yo estaba seguro que se trataba de algo relacionado con mi obra *Contrabando* que acababa de es-



El criminal de Tacuba, intolerancia de los protagonistas.

trenar en el teatro Benito Juárez. Con los narcos no se juega, pensaba, ni con los judiciales que ahí exhibía.

En la Procu, supe luego, que se trataba de *El Criminal de Tacuba*. Después de rendir mi declaración y gracias a diversas llamadas de personas influyentes al procurador, pude regresar a mi casa esa noche. El asunto duró casi dos años ahí, en tiempos del procurador Ignacio Morales Lechuga, que se portó muy bien conmigo. El doctor Jorge Carpizo, siguiente procurador, a quien también pedí ayuda; porque yo lo había conocido en la Facultad de Derecho, reaccionó en forma diferente.

—Lo siento, se procederá conforme a Derecho —me contestó fríamente y me dio la espalda.

Lo que pasó aquel día en que fui detenido y en los siguientes dos años, lo contaré en otra ocasión, porque la denuncia no era por difamación, ni por daños a la moral y a las buenas costumbres. Ni era de Goyo Cárdenas. Era de su abogado, el mismo que por tantos años lo defendió y logró sacarlo del Reclusorio, quien me acusaba de que yo le había robado su obra, háganme el favor, y quería dinero por el daño patrimonial y moral que le había ocasionado con el estreno.

En qué terminó todo y cómo se dieron las cosas, casi como en una película fantástica, lo narraré algún día.

5. El caso Santos o la tolerancia

En 1974, unos policías de la ciudad de Dallas torturaron una madrugada a dos niños de origen mexicano, que sacaron de su casa y mataron a uno de ellos, jugando a la ruleta rusa. Su madre estaba en la cárcel, purgando una pena por haber asesinado al padrastro de los niños, a quienes cuidaba su abuelo. El asesino fue juzgado en Austin, en un juicio parcial y racista y condenado a la ridícula pena de tres años de cárcel y cinco dólares de multa.

Cora Cardona, directora del Teatro Dallas, me comisionó para que escribiera la obra, veinte años después del hecho, y me dio el material que su esposo Jeff Hurst había ido reuniendo para una película, el expediente del proceso, entrevistas, testimonios, periódicos de la época.

Yo escribía la obra en el Distrito Federal, Carlos Morton la traducía en Los Angeles y Cora ensayaba en Dallas. Utilicé los textos del proceso y escribí varias escenas utilizando sólo mi imaginación.

El día del estreno, me sentaron al lado de la madre del niño, que ya había salido de la cárcel y del hermano sobreviviente, ahora joven. Tuve temor de que la señora se sintiera ofendida con las escenas donde ella aparecía, sobre todo por los diálogos entre ella y su padre, el abuelo de los niños, que yo imaginé. También tenía temor de no haber interpretado el sentimiento chicano y de que se ofendieran las personas que todavía vivían, el Juez, el abogado Mulder, el fiscal Burleson y Rubén Sandoval, el Abogado de Derechos Civiles, todos ellos convertidos ahora en importantes personajes de Texas.

La obra fue vista también por los otros policías que participaron en los hechos, menos por el asesino Darrell Caín, que vive fuera de Dallas.

Yo estaba seguro que lloverían las demandas contra mí y contra el teatro Dallas, en un país como Estados Unidos, donde la gente demanda por quítame estas pajas, para obtener indemnizaciones. Pero no pasó nada. A todos les gustó la obra e incluso regresaron varias veces a verla.

La noche del estreno, la madre del niño se acercó a mí durante el coctel.

—¿Cómo supo usted —me preguntó— lo que hablamos mi padre y yo, si usted no estuvo ahí?

Iba a pedirle perdón pero ella se me adelantó.

—Fue exactamente así, —dijo pensativa.

Y volvió muchas noches al teatro, acompañada de familiares y amigos a ver cómo el teatro la volvía a su pasado. ■

HECHOS VERIFICABLES

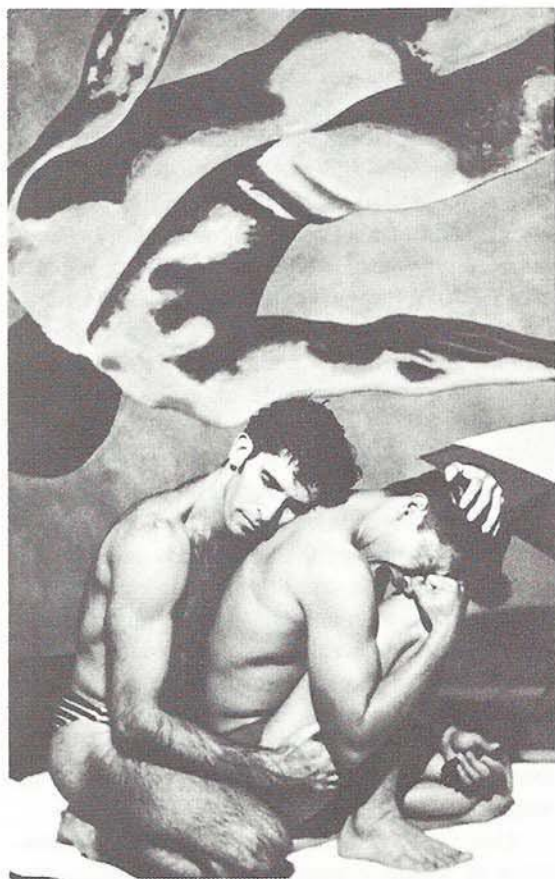
(APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO CON TEMÁTICA GAY)

Fernando del Collado

Cada quien con su cada cual

Un hecho verificable: El 5 de agosto de 1955, el Teatro Lírico da espacio a un fenómeno escénico tan diverso como original, tan escandaloso como realista. Se estrena *Cada quien su vida*. Los amantes del hecho teatral esperan, ávidos, aquella puesta que se anuncia como “¡no apta para menores ni para señoritas!”. Su autor, Luis G. Basurto, bajo la dirección de Fernando Wagner, llevan a escena “un amplio mural del barrio mexicano”. El espacio es una cantina cualquiera de los cincuenta. Es el último día del año. Catorce hombres y diez mujeres, algunas “de la vida galante”, se asoman a un “cabaret de rompe y rasga”. Todos, personajes y atmósfera, contribuyen al melodrama. Sus nombres son también un reflejo que observa el ambiente y el lenguaje popular predominante: La Tacón Dorado, La Siempreviva, La Coca Cola, El Diputado, El Ojito, El Alka Seltzer...

Y entre ese caleidoscopio urbano, dos personajes sobresalen por su ambigüedad: El Bobby y Cristal. Del segundo, su propio autor se encarga de dibujarlo: “No podría definirse si Cristal es una mujer vestida de hombre o un hombre con apariencia de mujer. Su edad es indefinida, como el sexo”.



A tu intocable persona, el sida diez años después.

A Bobby, tanto el autor como el director le brindan mayor espacio para defenderse. En el segundo acto de los tres que componen la obra sólo quince intervenciones breves y un monólogo igualmente corto, marcan su presencia en el escenario. Joven, "bien vestido", con corbata inglesa y camisa suave, el Bobby le vocifera a un teatro lleno que "el amor no puede ser tan angustioso ni tan sucio". Lo que no quiere decir que no busque culpables: "¿Tendrá él la culpa de todo esto... o acaso ella será la culpable? ¡No, ella no! ¡Mi madre no! ¡Mi padre es el culpable! Pero, ¡Dios mío!... ¿culpable de qué? Porque a pesar de todo... esto... esto parece amor...". El melodrama dará, aún, mayor material para llorar.

Días después del estreno, la crítica inicia la consagración de *Cada quien su vida*. Los calificativos se agrupan ordenadamente: "dominio de la técnica teatral", "fidelidad frente a la realidad", "brutal, crudo, soez". A Basurto no le faltan las comparaciones con Camus, Sartre o Saroyan. *Cada quien su vida* se vuelve un clásico y llega, según el crítico Bruno Bert, a las siete mil representaciones. En tanto que Bobby queda en la memoria como uno de los primeros personajes "ambiguos" e "inmorales" que asciende al escenario teatral nacional.

Hoy, a cuarenta años, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda ofrece una versión libre del texto de Basurto. Pensada especialmente para el Salón México y con un reparto estelar, *Cada quien su vida* parece identificarse con otras realidades. La nueva picardía política, la aceptación de las diferencias y una menor carga moralista marcan su nuevo acento, aunque no el tono melodramático. En esta reciente aventura, dirigida por Enrique Pineda, Bobby se encuentra y de paso, halla a su madre: La Tacón Dorado (María Rojo). Ahora, al parecer, a las mamás cuervos no les importan los hijos gay.

Con el Bobby de los cincuenta, no sólo se identifica el tímido e inseguro anhelo de reconocer nuevas formas de vida, sino que es, también, el

reflejo de un década que empieza a fastidiarse de los estereotipos costumbristas y postrevolucionarios. En el ámbito cultural, el exacerbado nacionalismo pierde énfasis, aunque no se procura una atmósfera propicia para el exceso universalista.

En los cincuenta: El muralismo aburre. Hay 30 millones de habitantes, cerca de cuarenta mil automóviles en circulación, el tequila pierde clientes, se habla de whisky y ron. Las Tongoleles, las Ninón Sevilla y las Pons sugieren lo "exótico". El mambo reina y el cha-cha-cha nace. Pedro Infante domina el escenario cinematográfico y el Indio Fernández recrea todo lo que de surrealista tiene México.

En teatro, todo parece indicar el resurgimiento de un nuevo espíritu capaz de recrear la fantasía, lo abstracto, lo nacional pero sin caer en el costumbrismo. En la postguerra, autores jóvenes inician su glorificación y otros más dominan la esfera cultural. Se habla de Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Emilio Carballido, Ignacio Retes, Rafael Solana y muchos otros. El machismo, arraigado en toda expresión nacional continúa adornando esquemas de conducta petrificadas como un rasgo definitivo y definitorio de lo mexicano.

En ese entorno, lo homosexual no tiene mayor cabida sino para el chiste gratuito, el estereotipo burlón y la compasión involuntaria. Ante el agobio de una sociedad normada por la censura, los aventureros se arriesgan a leer, traducir y montar obras "inmorales" de autores extranjeros. Llega Genet, Roussin, Anderson, Goddman, Wilde. Pero censuradas, en la clandestinidad, entre amigos o en el ghetto, las piezas se desmoronan. Sólo sobreviven aquellas que dejan a las buenas conciencias un espacio de tranquilidad. Aquellas que tienen siempre una buena moraleja o receta para curar la "perversión". Aquellas donde el suicidio es una salida permisible para el protagonista homosexual.

Un año ilustrativo es 1954. Tres obras pueblan los escenarios capitalinos. En la Sala Gante se monta *Les oeufs de Laustruche* de André Roussin.

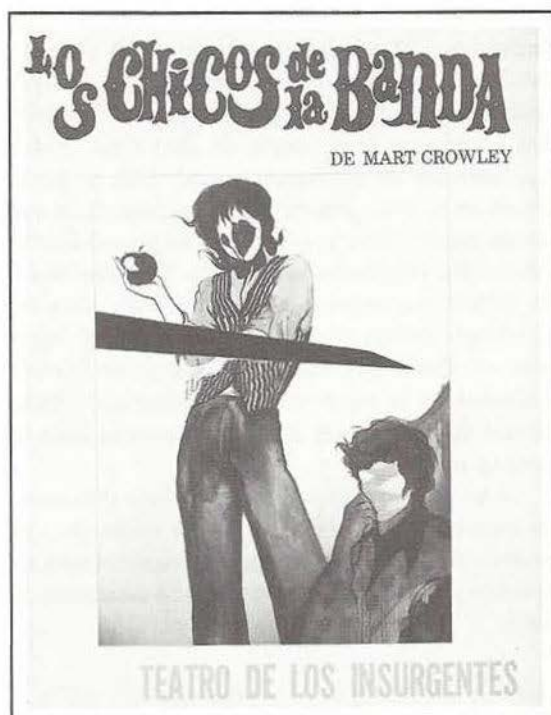
La puesta no llega a las 25 representaciones. En el Foro Ródano *La hora de los niños* (*The Children's Hour*) de Lillian Hellman, es seriamente censurada por la crítica. Según el testimonio del escritor y crítico teatral, Armando de María y Campos, *La hora...* "es un poderoso drama que describe la tragedia de la murmuración y la sospecha que ensombrece la amistad de dos mujeres, profesoras en un internado de señoritas".

Una más fue representada en el teatro Sala 5 de diciembre. Se trataba de *Té y Simpatía* de Robert Anderson. Dirigida por Francisco Petrone, la pieza, apunta De María y Campos, "desarrolla un tema en un internado de varones, y exhibe cuatro casos de... inclinaciones descarriadas. El personaje central es Tom Lee (Raúl Ferrer), muchacho de temperamento fino, sensible, que está a punto de creer que es un 'raro' —y lleva a atentar contra su vida cuando sospecha de sí mismo— y al que salva una mujer que le da té. Comprende su caso, y lo trata con simpatía, tornándolo a la normalidad..."

El mismo año, pero el 6 de junio, dentro del marco del II Concurso de Teatro Experimental, el grupo Xavier Villaurrutia monta la obra *La Casa de las ventanas* de la dramaturga mexicana Julia Guzmán. El segundo acto, en opinión de De María y Campos "está manchado con varias escenas entre homosexuales y con la defensa que uno de ellos hace de este fenómeno". La crítica es también parte, irremediable, del linchamiento moral.

Esa banda de chicos revoltosos

Otro hecho verificable: el miércoles 22 de mayo de 1974, la dramaturga mexicana Nancy Cárdenas lleva al teatro de los Insurgentes *Los Chicos de la banda* de Mart Crowley. Nancy, la activista feminista, la luchadora incansable por los derechos de las minorías sexuales, irrumpe en el escenario con una obra que a la postre será recordada como un acontecimiento histórico de "destape". Empresa que



Los chicos de la banda, escándalo y cuchicheos.

requirió librar algunas batallas contra el delegado político Delfín Sánchez Juárez. Célebre como censor y defensor a ultranza de "la moral y las buenas costumbres". La tarea de Nancy obligó a "cerrar filas" y promover una defensa organizada de la inteligencia artística nacional.

Con *Los Chicos de la banda*, Nancy llama la atención sobre lo gay de manera tan estrepitosa que sugiere e invita a los nacientes hacedores teatrales a producir sus propios textos, a construir personajes que surjan de escenarios locales y sobre todo, a promover otro tipo de reflexión sobre la homosexualidad. En *Los chicos de la banda*, siete maricones, con estereotipada manía, alteran el orden y llaman a la reivindicación.

Con dicho montaje, Nancy logra escandalizar a una sociedad, por demás, puritana. Los sesenta no

fueron del todo liberadores. En el recuerdo aún permanece la intolerancia, el silencio, la clandestinidad, el ghetto, el linchamiento y hasta la burla sistemática emprendida por los medios masivos hacia todo lo que surgía de las obras y los movimientos de liberación sexual. Una pregunta queda en el aire, ¿Nancy fue consciente de lo que desencadenó? Nancy, como bien lo apuntó Carlos Monsiváis, pregonaba la conducta "Hoy me daré a mi mismo una lección de audacia". Más adelante, su trilogía lésbica en el teatro: *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, de Fassbinder (1980), *Claudine en la escalera* (1979), adaptación de la novela de Colette y *El día que pisamos la luna*, la consagran.

A tal osadía, sólo podría responderle otra puesta igualmente reivindicativa: *Y sin embargo... se mueven* de José Antonio Alcaraz, representada en el teatro Arcos Caracol de la UNAM en diciembre de 1980.

Tito, tito salió del clóset y pegó un grito

Si con *Y sin embargo... se mueven* de Alcaraz los adjetivos se agolpan como "teatro para homosexuales", con Tito Vasconcelos, el "teatro homosexual" crea su propia leyenda. Si José Antonio Alcaraz le abre espacio a un discurso de mayor alcance militante a la liberación homosexual, Tito Vasconcelos lo transfiere al escenario en rumor, exageración, asombro, admiración, burla, desprecio, curiosidad recelosa. Uno, el maestro; otro, el alumno.

Tito es lo que se dice de él y lo que uno imagina que se dice de él. Salió del clóset y ha decidido pegar de gritos. En los ochenta, Tito dirige, traduce, escribe guiones, artículos, participa en radio. Es testigo de la apertura de nuevos foros "alternativos" y siempre se mantiene solidario. Y sirva de paso, Tito con su travestismo invita a levantar la pancarta, afiliarse a la causa y defender los dere-

chos del sector. *Mariposas-maricosas* (1984), *Una canción apasionada* (1986), y *A otra cosa mariposa* (1989) son algunos ejemplos. En los noventa seguirá la ruta con *Plastic Surgery* (1990), escrita en mancuerna con Luis Zapata.

La misma década observa un abanico sin precedentes. Interesado fundamentalmente en contextualizar el ámbito social inmediato, Oscar Liera llega a los escenarios con un teatro profundamente realista y contestatario. A veces declarados, en otras de manera tímida, los personajes homosexua-



Nancy Cárdenas, reto a la intolerancia.

les en sus obras, se suceden y se entremezclan. En *La Ñonga* hay un travesti y la madrona del lugar es un hombre vestido de mujer. En *El Lazarillo*, Oscar Liera también utiliza a un travesti. Tanto en *Las Juramentaciones* como en *Gente de teatro, gente horrible* se hablan de personajes gays.

Pero en *Los camaleones* y en *Las Ubarry* todo el planteamiento es de carácter homosexual. Sobre la primera, Oscar Liera afirmó: "*Los camaleones* es una obra completamente gay. Es el monólogo de una lesbiana que necesita hacer una confesión a su padre acerca de su homosexualidad, pero que dada la situación represiva de esta sociedad, no se atreve. Acaba por contarle todo a su muñeca de trapo".

Con su humor negro, Hugo Argüelles cuya consolidación arrastra desde los setenta, también es

ALARME...Y SIN EMBARGO SE MUEVEN %...*

Así engañan a los incautos que noche a noche llegan al TEATRO DE LA UNAM. El pueblo clama justicia.

MEXICO, D.F. — Un Espectáculo de JOSE ANTONIO ALCARAZ. Director Artístico: GUSTAVO VASCONCELOS. Música: JORGE RENE GONZALEZ, CONSUELO LUNA, JAVIER TORRES, JOSE ANTONIO ALCARAZ y FEDERICO IHARRA. Coreografía: ARCELIA DE LA PESA. Producción: FERNANDO LOPEZ-ARRIAGA

Reparto: DELIA CASANOVA, FERNANDO LOPEZ-ARRIAGA, GUSTAVO TORRES CUENTA, GUSTAVO VASCONCELOS, CARLOTA VILLAGRAN, HOMERO WIMER

Martes a Viernes 8:30, Sábados 8:00, Domingos 7:00. \$80.00
TEATRO DE LA UNIVERSIDAD, AV. CHAPULTEPEC, No. 409.
Tel. 525-46-60

Avanzada de un teatro contra la intolerancia.

partícipe de escenas que recrean ambientes de jaranga y homosexualidad. *Escarabajos*, *Los gallos salvajes*, *Los cuervos están de luto*, *Los amores criminales de las vampiras Morales*, etcétera, etcétera. La legendaria directora y dramaturga teatral Jesusa Rodríguez hace lo suyo. Su vida misma es un ejemplo de teatralidad. Sobre otros rieles, Jesús González Dávila ve montadas sus obras *Amsterdam Boulevard* (1986) y *Pastel de zarzamora* (1988). Si en la primera el autor aborda el problema de la prostitución homosexual, en la segunda, el dramaturgo ahonda más en los conflictos padre-hijos, represión-preferencia, machismo-tolerancia. En *De la Calle* (1987) su histórica obra dirigida por Julio Castillo recrea del mismo modo, un personaje gay. ¿Recuerdan a la Chíchara?

Pero también los ochenta son los años en que se monta *Todos los Novos*, el *Novo* bajo la dirección

de Gonzalo Valdés Medellín (en 1990, volvería con *De Novo amante o El tercer Novo*), así como *Ni a tontas ni a locas*, de José Antonio Alcaraz, estrenada en el LUCC el 31 de agosto de 1989.

Son años en que se ve *La Pasarela*, homenaje a *Copi* (1989) de José Ramón Enríquez, *Masculino singular* (1989) de Guillermo Orea, *Los ojos del hombre* (1986) de John Herbert, *Lesbos 85 y Lesbos 86* de Ramón Valdiosera, *Machos* (1987) de Rodolfo Rodríguez, y *La fuerza del amor* (1989) de Luis Zapata. Son muchas, tan libres y verificables como los tonos en que fueron abordadas. Desde lo fársico a la tragedia. Desde la comedia al melodrama. Desde la reivindicación a la muerte del homosexual por su propia mano o por el destino. Bueno, hasta el actor Francis deleita con sus espectáculos travesti a todos los públicos, homofobos y no tanto, desde el Fru-Fru o el teatro Lírico.

La fuerza del sida

Si en la década de los ochenta el sida irrumpe de manera contundente en el discurso de liberación sexual, en el primer lustro de los noventa, el tema hizo posible que la "insolencia subversiva" buscara nuevas brechas para elevar la exigencia hacia espectáculos teatrales de mayor calidad.

En los ochenta los grupos de liberación homosexual se fortalecen frente a espectáculos profundamente sexistas y homofobos. Nancy Cárdenas, por ejemplo, vuelve a marcar otro hito escénico al montar *Sida... así es la vida* (1988), y no sólo se constituye en la primera puesta que sobre el tema es abordado en México, sino que es también un primer intento de desestigmatizar a los afectados por el virus. Pese incluso, a que los prototipos del "mariconazo" no se hayan desquebrajado.

A tamaña libertad expresiva, los noventa no se repliegan. Le corresponden con una liberación aún mayor de prejuicios y costumbres. Tanto las obras

con temática gay como aquellas que abordan la pandemia del siglo, se convierten en un *boom*. Sólo en 1994, diez obras con temática gay fueron representadas en el Distrito Federal y cuatro más trataron del sida.

Patrocinadas unas y sin apoyo las más, casi todas las obras han propuesto un activismo que sugiere una nueva forma de pensar sobre la sexualidad y sobre la enfermedad en nuestra sociedad. Lo que no quiere decir que en el imaginario y las actitudes colectivas ya se haya desvanecido la estigmatización.

En esa lucha, es de importancia resaltar las lecturas dramatizadas hechas en los festivales gay-lésbicos del Museo del Chopo y los montajes ejecutados por Tito Vasconcelos, Xabier Lizárraga, Armando Lamadrid o Jesús Calzada en distintos foros y bares de la capital. La dramaturga Luisa Josefina Hernández también hizo lo suyo con sus alumnos. Durante 1992 fueron posibles algunos montajes realizados a propósito del sida.

En 1993, dos obras de dramaturgos nacionales acceden a los escenarios: ¡*Arriba el telón!* de Luis Eduardo Reyes y *Pasajero de medianoche* de Leonor Azcárate. Las dos se apegan al realismo cotidiano, inmediato, para construir una propuesta que va del melodrama al más exacerbado sentido de lo trágico. En las dos, subyace la idea de ofrecer un servicio didáctico e informativo sobre la enfermedad.

Durante 1994, dos obras de teatro abordaron el sida desde la óptica de una pareja homosexual: *A tu intocable persona*, de Gonzalo Valdés Medellín y *Un día nublado en la casa del sol*, de Antonio Algarra. Para los dos, constituyen sus óperas primas. En las dos, fueron ellos mismos los directores. Y en las dos obras el acento fundamental está sobre lo humano y no sobre la defensa de la minoría.

Más controvertida que exitosa, *A tu intocable persona*, escrita en 1986 y defendida por su autor como la primera obra de un dramaturgo nacional que aborda el sida, la sobrepasó la declarada voluntad de hacer una llamada de atención a las institu-

ciones médicas frente a la deshumanización hacia los seropositivos. Con *Un día nublado en la casa del sol*, la crítica y el público respondieron de forma unánime. Para muchos es la mejor obra teatral que ha tocado el tema. Su éxito parece radicar en dejar a un lado los prejuicios sobre la homosexualidad. En ella, las relaciones "diferentes" ya no constituyen un drama en sí mismo.

En el año que corre, otras dos obras con temática del sida fueron estrenadas. Se trata de *A los cuatro vientos*, de Guido Rosas y *La corte dirá: el príncipe tiene sida*, de José Enrique Mambié. Dirigida por Mario Ficachi, *A los cuatro vientos* no se entretiene justificando ni discutiendo sobre una pareja homosexual, sencillamente, la da como un hecho. No así, su reflexión sobre la infidelidad, cuya revisión se antoja moralista. Preocupa, sin embargo, la relación homosexualismo-sida.

Pero el primer lustro de los noventa también es un ejemplo rico en propuestas y aventuras teatrales sobre el tema gay. *El Eclipse* de Carlos Olmos y dirigida por Xavier Rojas más tardó en montarse que en convertirse en un clásico. *La vela de la luna loca* de Adrián Sotomayor, bajo la dirección de José Ramón Enríquez sugirió un ambiente onírico y mágico, aunque sin desprenderse de una realidad cruda y travestida.

En otro tono, la comedia musical, *La jaula de las locas* bajo la dirección de José Luis Ibañez, también se volvió éxito taquillero. Otras, con menos difusión, lograron acumular sus propios públicos. Son los casos de *Árame como hombre* y *Tres arpías y un abanico* de Julio Sergio Alazcuaga, *Una noche en casa de Mary Kass* de Elio Eramy, *Arcángel* de José Dimayuga, *La sirena del marinero nocturno* de Alberto Cabrera, *Vértigo*, *Safo en las alturas* con textos de Marguerite Yourcenar bajo la dirección de Enrique Gorlero. Y *Mishima* de Susana Robles y Abraham Oceransky, entre tantas otras. El recuento sigue. ■



DEL TEATRO, LA CENSURA Y LOS GENITALES EN LAS NARICES

José Ramón Enríquez

No se necesita ser profeta para asegurar que muchos de los horrores que habrán de marcar este fin del segundo milenio, así como el inicio del tercero, corresponderán a fantasmas que creíamos ya por completo superados.

Basta leer los encabezados de los diarios no sólo para probar tal aseveración sino perder el apetito durante todo el lustro que le resta a este milenio. El más brutal rostro del racismo recorre a la misma Europa que devastó durante la primera mitad del siglo, al grado de que el olor espantoso de Auschwitz vuelve a percibirse cincuenta años después de que la humanidad creyó terminada para siempre esa muestra brutal de intolerancia. El sentido que animó a las Ligas de las Naciones para formar la ONU se ha perdido, al grado de remontarnos a los albores de la Primera Guerra Mundial cuando nadie pudo reunirse a dialogar con nadie y evitar así la que se anunciaba como última guerra. Inclusive el recuerdo de Hiroshima retorna a nuestras pesadillas y, si el miedo a la bomba ha decrecido, no lo ha hecho absoluta falta de piedad de quienes están dispuestos a masacrar una ciudad con tal de dar lecciones a sus enemigos.

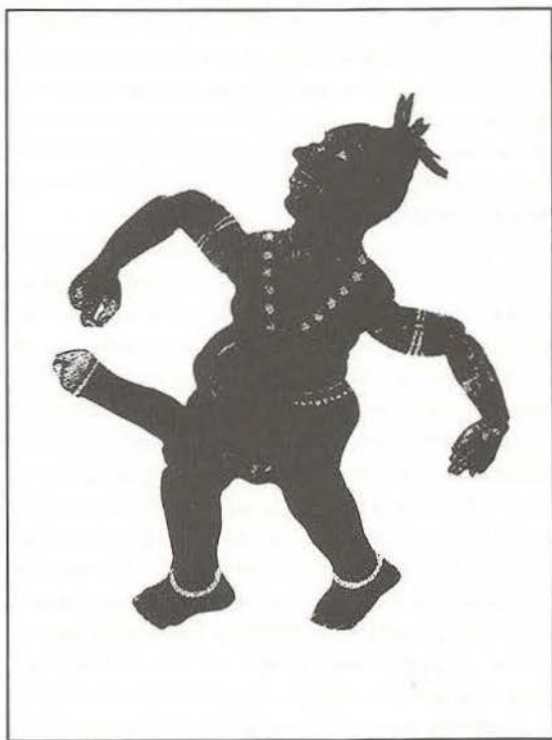


Figura erótica (títere) de Tholu Bomalatta, India.

Nosotros en nuestra crisis vernácula participamos en muchos de estos horrores. Y no exagero. La intolerancia, que parecía vencida al menos en los discursos, recupera los espacios y, en nuestra patria de lengua prosapia intolerante, viene a resurgir en formas ridículas aunque no por ello menos peligrosas. Formas que atentan muy especialmente contra un gremio tradicionalmente censurable y continuamente censurado como lo es el teatral.

¿Pensábamos que las batallas de las últimas décadas habían asustado, por lo menos, a los inquisidores? Puede que los priístas, pero, hoy, a la sombra de un anhelo democrático que llevó en buena hora al poder a los panistas, estos atizan las hogueras de sus ancestros inquisidores y, con toda desvergüenza, un señor Garza Sada amenaza con censurar a la comunidad teatral nacional, próxima a reunirse en su fiesta regiomontana tradicional, pasando por encima de cualquier buena costumbre y enfrentando aun a Bellas Artes. Pero esta comunidad reacciona y la gente de teatro regiomontana, apoyada por la de todo el país sin excepción —no ha habido ni una sola voz, en ningún grupo teatral que no condene la censura—, consigue dar marca atrás a la medida.

Sin embargo, la letra de ciertos reglamentos subside, en franca oposición al mandato constitucional, habla de regular la moral y las buenas costumbres de los espectáculos y, a su amparo, se clausuran *table dances* y otras manifestaciones inmorales, con lo cual el peligro queda sólo diferido y la razón maltrecha, porque quien atenta contra el derecho de una persona a asistir a un *table dance* y contra el derecho de otra persona a exhibirse en él, atenta contra el derecho de todos los demás, así el derecho de todos es atacado cuando el cura de Techaluta, Jalisco, se asocia con el presidente municipal panista para prohibir minifaldas en las damas y pantalones cortos en los caballeros, aunque al leer la noticia nos doblemos de la risa.

Podemos reírnos a carcajadas, pero nuestra risa no resuelve el problema: la censura, en cualquier



Concilio de amor, teatro subversivo.

de sus formas, es una manifestación de la misma intolerancia que alimentó los hornos de Auschwitz y frente a ella no puede haber matices. La única posibilidad moral de impedir una expresión que coarte la libertad de otro o incurra en un delito lateral, de la misma manera en que lo único que puede impedir mi derecho a conocer lo que me venga en gana, es el derecho del otro a no mostrarlo. Pero, en un contrato de *table dance*, entre adultos conscientes de sus actos, nadie tiene derecho a inmiscuirse. A mí puede no gustarme, incluso vio-

lentarme —digo, es un decir—, el que me restringen unos genitales sobre las narices, desde encima de una mesa, pero nadie me obliga a soportar semejante violencia, es más, pagué por ella, de tal manera que sólo a mí corresponde decidir si la sublimo, si me entrego en sus efluvios o si me largo a mi casa a elaborar lacanianamente la experiencia en forma de éxtasis místico o en forma de puñeta. Ningún edil panista tiene el derecho a impedir este desarrollo de mi libertad ni esta elaboración de mi virtud o de mi pecado. Es más, nadie tiene el derecho a coartar mi libertad para pecar que es la fuente del mérito con que voy a ganarme la vida eterna, o el meritito infierno.

Es nuestro deber como gente de teatro, luchar en contra de cualquier forma de censura, así sea el *table dance*. Y lo que tiene que quedar perfectamente claro es que, si bien la moral se refiere a las costumbres, la manera de calificar las costumbres, en un Estado de derecho no tiene que ver con su bondad o con su maldad sino con su legalidad o su ilegalidad. El individuo que atenta contra el derecho de los demás por medio de sus costumbres, es un delincuente y cae dentro de los códigos respectivos, que no censuran sino que condenan de acuerdo a derecho. Pero cuando la costumbre está fuera de ese ámbito no puede ser censurada sin volver a su vez ilegal esa censura, por contravenir la norma suprema, que es la Constitución, donde se consagra el derecho inalienable de cada individuo a pensar lo que quiera, a expresarse libremente y aun a tener acceso a los bienes culturales —entendida la cultura en sentido amplio— que quiera. Quien, en nombre de la bondad de sus propias costumbres, atenta contra los derechos constitucionales de otro, se pone al margen de la ley, y no de cualquier ley, sino de la ley suprema.

Y cuando una sociedad acepta este tipo de prácticas de los censores se encuentra en una situación de enfermedad, ya sea por primitivismo o por descomposición. En el caso del censor de Monterrey y de la larga lista de atentados panistas,

hay de los dos elementos: un primitivismo lamentable que encuentra su caldo de cultivo en una descomposición social grave.

Y, para acabar de pintar un panorama tétrico, resulta que el teatro ha sido considerado por los censores de todos los tiempos como una mala costumbre. Y con razón, porque el teatro ha sido tradicionalmente una alternativa a las buenas costumbres, de tal forma que por simple defensa de nuestro medio de trabajo, debemos salir a luchar hasta sus últimas consecuencias por el derecho de expresión de unos y el derecho de recepción de los otros. Así sea el contrato entre *streakers* de *table dance* y sus parroquianos, o la extra; a relación entre los muslos de chavitas alivianadas o de *boys scout* con la libido nerviosísima de Octavio Navarro Prieto, presidente municipal, y Lucio Ávalos Álvarez, presidente, de Techaluta, Jalisco. ■

Epifanía del rebuzno

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

La censura:

Apoteosis de la estulticia
Epicentro de la moralina
Carnaval de ofidios
Decálogo del Inquisidor
Sambenito, hoguera y Auto de fe
Mueca estéril
Vómito refulgente
Piara autárquica
Antípoda del raciocinio
Novia de la sordidez
Aquelarre beatífico
Opulenta jitanjáfora de ratas
Insidia autocrática
Orgía pudibunda
Educastradora omnisciente
Epifanía de la mediocridad
Bacanal anafrodisiaca
Vocero de la sinrazón
Hedor mojigato
Naufragio del sentido común
Ramplonería ensoberbecida
Ruindad exaltada
Ditirambo de la emasculación
Fetichismo del puritano
Permanencia viscosa
Imperio de la ineptitud
Apogeo de la frustración
Pantomima y kermés de amibas
Superstición santurrón
Consagración parrandera
Monarquía de peluche
Folklore apócrifo
Absolutismo mentecato
Película del Santo, con presupuesto

Circo del esbirro
Morbo petulante
Tratado de lo innombrable
Brindis sanguinolento
Coloquio de la carroña
Sinodal cruento
Dolor sin parto
Señora decente en Las Vegas
Vals del sicario
Liturgia de la patraña
Pimpollo del pantano
Modelo para desarmar
Plegaria del delator
Onanismo del impotente
Torquemada en Disneylandia
Alcornoque barroco
Neurona decrepita
Eyaculación de dictador
Tiranía de necios
Gorila catedrático
Sandez crispada
Edicto caricatural
Flujo sanguíneo de la insidia
Alma llena de gis
Savia de la perversidad
Cucaracha arrogante
Sagacidad del perverso
Escuela de sapos
Emboscada senil
Obra infantil en la Carpa
Geodésica
Imbecilidad cosmopolita
Santa simplicidad
Terquedad de réprobos
Zancadilla grotesca
Maroma del despiste...

AGENDA DEL CITRU



Héctor Mendoza

Lech Hellwig-Górzynski

Héctor Quiroga Pérez

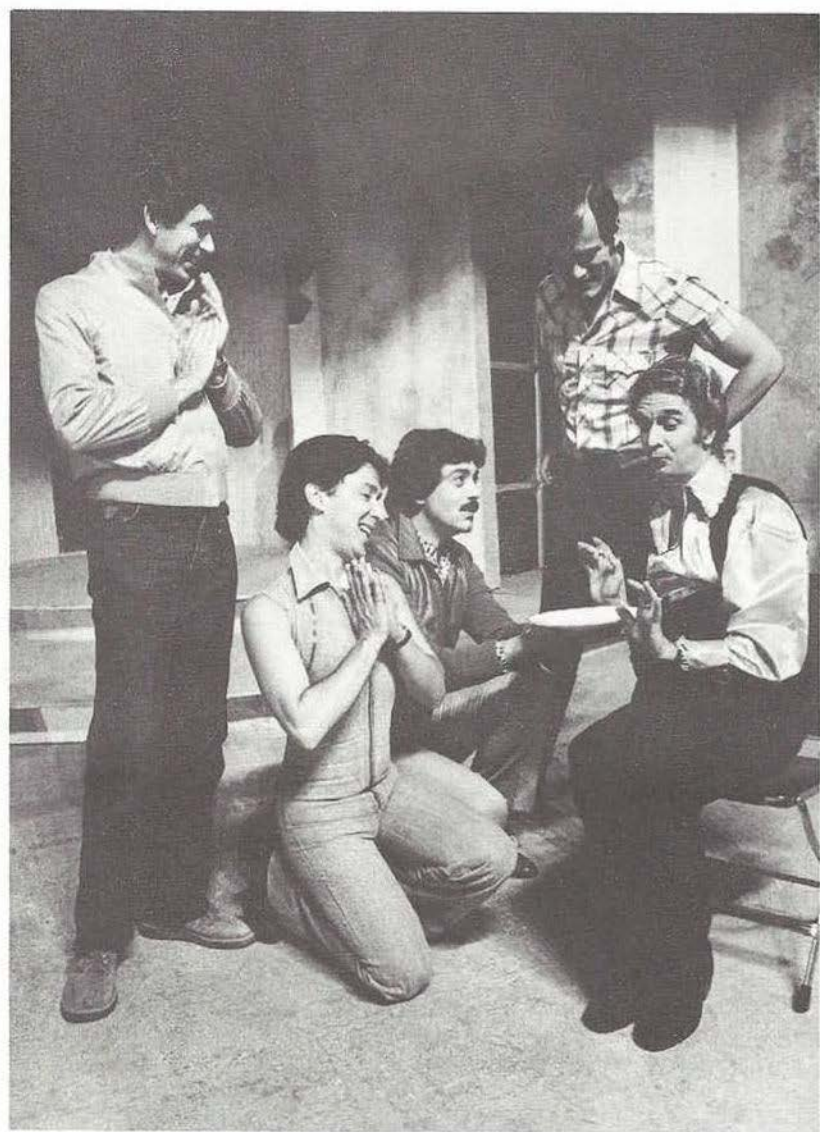
Octavio Rivera

Socorro Merlín

Giovanna Recchia

Patricia Chavero

Josefina Alcázar



Ante la sospecha, los actores obligados a hacer pública su "sana vida familiar".

DIFICULTADES AL ESCRIBIR UN TEXTO DE TEORÍA DE LA ACTUACIÓN

Héctor Mendoza

La actoralidad ha recorrido un largo, larguísimo camino, antes de convertirse en un arte digno de ser tomado en serio. No es realmente sino hasta que a Denis Diderot, en el siglo XVIII, se le ocurre escribir su pequeño gran tratado sobre técnica actoral *Paradoxe sur le comédien*, que el viejísimo arte de la actuación comienza a tener alguna validez académica. Antes de este documento sólo se había contado con breves y esporádicas declaraciones que actores, filósofos y dramaturgos de distintas épocas dejaron por escrito: consejos a los actores de tipo genral, consejos aislados, fragmentarios; nada verdaderamente sistemático, en fin.

Es pues el arte del actor, tan viejo en su ejercicio, un arte que no viene a ser tomado teóricamente en serio hasta hacer realmente poco, por haber carecido en su larguísima gestación de la documentación necesaria para legitimarlo debidamente.

Sin embargo desde el siglo pasado —pero en éste muy en particular, ya que no se seguirán tanto las huellas dejadas por Diderot, como las más recientes dejadas por Stanislavski— el número de libros sobre teoría de la actuación que se ha escrito, resulta casi excesivo.

Como entrenador de actores, me declaro, me he declarado desde hace años, tan ferviente seguidor de Stanislavski como de Diderot. Y no es que no me parezca interesante las teorías expuestas por otros autores, sino sencillamente que el fondo de cada teoría termino por encontrar a uno o al otro, o a ambos en forma ineluctable. Porque aunque debo confesar que es cierto que por temporadas han llegado a deslumbrarme teóricos como Brecht y Grotowski, también es cierto que pasado el primer entusiasmo regreso siempre a las fuentes primigenias.

En mi calidad de apasionado entrenador de actores que soy por tantos años ya, tampoco he pretendido originalidad alguna. Lo que sucedió es que aquí y allá me fui permitiendo disertar en pequeñas cosas, cuestión de grados tal vez, de sutilezas en la apreciación de algún concepto en los contenidos fundamentales de los dos clásicos de la teoría actoral. Y es que el estudio comparativo que fue necesario emprender entre ambas posiciones, me facultó para disentir. Básicamente nada. Básicamente he estado, sigo estando, perfectamente de acuerdo en que existen los dos tipos primordiales de actores; que tanto Diderot como Stanislavski establecen preceptivas coherentes, como la única



salvedad de que lo hacen partiendo de predilecciones opuestas.

Mis pequeñas discrepancias, sin embargo, se han ido acumulando a través de los años, de tal manera que comenzó a hablarse en el medio teatral, con gran vergüenza por mi parte, de una *técnica mendocina*. No hay tal. Debería, en todo caso, hablarse de las *discrepancias mendocinas*, o de las *observaciones mendocinas* al estudio comparativo de las posiciones Diderot-Stanislavski. Y ya.

Mis exalumnos, tanto como mis alumnos del momento y mis seguidores, han insistido en la muy forzosa obligación que tengo ante la humanidad actuar de escribir algún tipo de texto difusorio de esta técnica *mendocina*. Por fin caigo ante tan terrible provocación y me decido a emprender la tarea, aceptando de inmediato la amable proposición del CITRU para financiar el proyecto.

Pero ya en el proceso mismo de su realización, me asalta de pronto la duda. Los que hablan de *técnica mendocina*, ¿se referirán a una cuestión de concepto o a una cuestión de forma? Porque de ser esto último, tendría que darles la razón cuando llaman *técnica mendocina* a la manera en que enfrente a mis alumnos en clase, ya que resulta imposible que nadie que se dedique a la labor pedagógica lo haga de la misma manera, así estén cubriendo exactamente el mismo programa. Cuestión de forma. Por tal razón resulta lógico que se le llame *mendocina* a mi particular manera de conducir una clase. Estoy totalmente convencido de que un *buen* profesor, como un buen cualquiera otra cosa, tiene que ser alguien eminentemente creativo y por lo tanto original, inimitable. Los seguidores tendrían que ser, pues, gente muchísimo menor. Resultaría tan problemático como infructuoso un intento por sistematizar el talento creativo de alguien. Aunque tal cosa fuera posible, cabría preguntarse: ¿y para qué?, ¿para lograr qué?, ¿una aterradora clonización? En cambio en lo relativo a las discrepancias al modelo original, el intento resulta no solo viable sino bastante más sano. La exposición

de divergencias conceptuales no entrañan ningún atentado a la libertad de expresión y sí, en cambio, amplía notablemente las posibilidades electivas.

Esta reflexión me coloca, al tomar la decisión de elaborar un documento informativo no en relación a mis rasgos de carácter magistral sino en relación a mis *discrepancias* conceptuales, en un terreno mucho más firme. A fin de cuentas, una exposición de conceptos sería lo único capaz de constituir un verdadero incremento al acervo de conocimientos sobre técnica actuarial.

Aceptando que esto sea así en principio, paso al siguiente gran problema para el logro de mi propósito: la mejor forma de hacerlo. Porque al exponer en forma escrita una serie determinada de discrepancias sobre algo, para que éstas sean comprensibles, habría que hacer previamente del conocimiento del lector ese algo de que constituyen discrepancia.

Desde luego destierro de mí la idea de publicar los textos de Diderot y Stanislavski acotados por mí, ya que tal cosa me impediría exponer a fondo mis discrepancias. Tampoco me parecería bueno remitir al lector principiante a la lectura previa de textos que podrían resultarle poco accesibles. Por lo tanto no tendré más remedio que aceptar que el texto a elaborar irá forzosamente dirigido a los ya iniciados y que será, por lo tanto, considerado un *texto difícil*.

Por otra parte, los documentos de técnica actuarial que ha dejado la historia, se han valido de tres posibilidades morfológicas para la elaboración de sus textos. El discurso directamente expositivo y monologal, el diálogo y la narración novelada. De los tres, me parece que el discurso monologal sería el menos apto para el propósito *didáctico* que persigo. Por lo tanto me he decidido a utilizar una combinación de los otros dos recursos y ver si de esta manera logro inducir en mis lectores o auditores una *cierta* comprensión de mis impertinentes discrepancias.

Aunque acepto ya que parto de un propósito

didáctico a un nivel más o menos alto de especialización: quisiera que el texto no resultara absolutamente impenetrable. Es por eso que se me ha ocurrido disentir también en cuanto a la forma de exponer las disenciones conceptuales. Diderot recurre, como lo había hecho ya otros, al diálogo. No se trata, sin embargo, de un diálogo tan herético como el platónico en que la exposición de las ideas está expuesta en forma casi monologal; pero tampoco llega a ser un verdadero diálogo teatral, a pesar de que entre los dos dialogantes casi llegamos a percibir alguna diferencia de carácter. Stanislavski, que recurre a la narrativa novelada, tampoco llega a escribir una verdadera novela.

Me he decidido por llevar las dos formas hasta sus últimas consecuencias. Pienso escribir —están ya casi completas— dos obras de teatro perfectamente representables y una novela perfectamente seguible en su trama; es decir que a pesar de la inclusión de teoría actoral, exista una historia lo suficientemente interesante como para hacer que el lector no suelte el libro. Tal vez —y esto es lo más probable—, tendré que hacer para la edición, a manera de epílogo, una guía que permita seguir los conceptos expuestos en un orden estrictamente didáctico, para satisfacer al lector impaciente o al posterior buscador de referencias. Esto todavía no sé en qué forma lo voy a solucionar; pero tendrá que ser un problema al que me enfrente en su momento. Por lo pronto me parece que tengo bastante con lo que ya tengo. ■



Manuel Castro Padilla,
víctima mortal de la intolerancia.

LOS PROBLEMAS DE LA ENSEÑANZA DE ACTORES Y DIRECTORES DE TEATRO*

Lech Hellwig-Górzynski

Hemos elaborado el documento *¿Hacia la búsqueda de una escuela mexicana de teatro...?* como una propuesta en torno a la formación de actores y directores de teatro, en el seno del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU) del INBA junto con los integrantes del equipo¹ con los cuales realizamos el proyecto institucional de investigación titulado: "Formación teatral en México".

La oportunidad que ahora presenta la publicación de la revista *Documenta-Citru* me permite compartir con los interesados en el tema, una serie de aspectos que forman parte del conjunto de los problemas nodales de la enseñanza teatral profesional para "centrar nuestras deliberaciones en torno de la compleja y muy delicada problemática de la formación de nuevos cuadros para el teatro".

Los problemas nodales nos permiten agrupar varios temas e incluso problemas subordinados a cada uno de ellos. Pero antes de tratar cualquier asunto es conveniente aclarar si al hablar del término enseñanza vamos a entender a ésta como un entrenamiento del educando para un modelo de teatro establecido o entenderla como un proceso de

descubrimiento en el educando de sus posibilidades dirigidas hacia la creación teatral. Para nuestra reflexión optamos por la segunda definición y, entonces, nos preguntamos: ¿Cuál será la finalidad de los estudios? En el documento del CITRU encontramos algunos puntos:

En el caso de la actuación:

- 1) Preparar teórica y prácticamente al profesional para su desempeño como creador consciente en el arte de la actuación escénica.
- 2) Formar un actor teatral ético y versátil capaz de expresarse artísticamente en la realidad escénica de cualquier tipo de teatro actual.

En el caso de la dirección:

- 1) Preparar teórica y prácticamente al profesional que, de manera autónoma aplique los conocimientos adquiridos durante su formación como director escénico a la creación artística teatral.
- 2) Formar un director teatral capaz de crear la realidad escénica sustentada con una visión propia del mundo.

En ambas respuestas observamos la necesidad de contemplar la preparación teórica y práctica.

* Versión modificada de la ponencia presentada durante el Primer Congreso de Investigación Teatral organizado por la Asociación Mexicana de Investigación Teatral A.C., en la Universidad de las Américas-Puebla del 11 al 13 de mayo de 1995.

EL INSTITUTO POTOSINO DE BELLAS ARTES

Escuela Julián Carrillo

PRESENTA AL GRUPO TEATRAL

"ASOCIACIÓN DE IDEAS"

con la Obra de Alejandro Jodorowsky

LA OPERA DEL ORDEN

PUESTA EN ESCENA: Fernando Botocourt ESCENOGRAFÍA: Alberto Martínez

GOBIERNO DEL ESTADO

I. N. B. A.

Aula de Teatro del I. P. B. A.

18.30 HORAS LOS DÍAS 6 AL 11 DE DICIEMBRE DE 1971 - AV. UNIVERSIDAD Y CONSTITUCIÓN - SAN LUIS POTOSÍ, S. L. P.



Obra censurada.

Ambas consideran la capacidad creativa como elemento indispensable en los estudios para los actores y directores teatrales.

Observamos también que la diferencia radica en que se espera que el director sea "capaz de crear la realidad escénica" y que el actor sea "capaz de expresarse en la realidad escénica". Así de entrada queda establecida la interrelación entre las creaciones del actor y del director.

Pero esta interrelación no es igual, porque mientras el director crea la realidad escénica sustentada con una visión propia del mundo, el actor como creador consciente se expresa (principalmente) en la realidad entendida como realidad creada por el director; lo que en consecuencia significa la dependencia de la creación actoral de la del director.²

Esta dependencia forma el **primer problema nodal** de la enseñanza, pues se debería de contestar la pregunta general: ¿Es posible realizar la enseñanza separando los procesos formativos: el de actor y el de director?

Preguntaremos de manera más específica: ¿Es posible iniciar los procesos llevados hacia la formación actoral sin sumergirlos en la visión del mundo propia del director? y, a su vez, ¿es posible impulsar al aspirante a director para que construya su visión propia del mundo sin la participación creativa del actor?

La separación de ambos procesos domina en la práctica cotidiana de escuelas, tanto en México como en otras regiones del mundo. El acercamiento de ambos constituye una cuestión a resolver por la práctica educativa.

El **segundo problema nodal**, que se desprende del primero, se relaciona con las características del estado inicial de los aspirantes a ambas carreras. La edad de dieciséis o diecisiete años es considerada, casi por unanimidad por escuelas profesionales, como la más idónea para la incursión a los procesos por los cuales transitarán los aspirantes a cursar la carrera del arte de la actuación teatral; en el caso de los aspirantes a cursar la carrera del estudio del arte de la dirección teatral observamos una dis-



crepancia en los puntos de vista que manifiestan los responsables de esta carrera en varias escuelas. Unos consideran que el aspirante a director puede empezar a la misma edad que la de los aspirantes a ser actores y, otros opinan que es indispensable que el aspirante a director, además de poseer conocimientos y experiencia en actividades propias del teatro, cuente con madurez como ser humano. En otras palabras los partidarios de la segunda alternativa opinan que es deseable que el aspirante a director contenga en su *curriculum vitae* estudios a nivel superior, de preferencia humanísticos o artísticos.

Parece que los partidarios de la última postura se acercan más a nuestra opinión, pues si del director se espera la creación de la realidad escénica, es conveniente que éste pueda tener un punto de referencia en la construcción propia de la visión del mundo que vive, antes de enfrentar el reto de la creación del nuevo universo escénico.

Cuando hace unas cuantas líneas nos preguntamos cuál sería la finalidad de los estudios, y respondimos —en los casos de actuación y dirección— diciendo: “preparar teórica y prácticamente al profesional”, pareciera entonces que no hay nada especial en este pronunciamiento. Pareciera... aunque si bien todavía varios centros formativos no objetan la presencia de los aspectos teóricos incluidos en los procesos educativos, en la realidad cuestionan las proporciones entre la parte teórica y práctica que componen la totalidad de la enseñanza. Encontrar o demarcar el equilibrio entre el saber teórico y práctico, incluidos en los procesos de aprendizaje, indica el **tercer problema nodal** a solucionar.³

Paso a paso nos hemos acercado al **cuarto problema nodal** que lo constituyen los conocimientos de los cuales sería conveniente dotar a los egresados de las carreras de actuación y de dirección. Cabe señalar que en este punto las opiniones de los que programan la organización de estudios, manifiestan mayores diferencias respecto a la información o el manejo y dominio de ella por los actores y directores teatrales.

Nosotros, en el caso de la formación de actores, proponemos “dotar al egresado de suficiente información histórica, filosófica, estética, ética, psicológica, literaria, del arte y de la cultura en general, incluyendo los acontecimientos de su tiempo”. A la vez sugerimos que el director sea “poseedor de amplios conocimientos” que correspondan a las mismas disciplinas que hemos nombrado en el caso de la formación de actores, aunando a ello aspectos mitológicos y sociológicos.

En general en la formación del actor proponemos “conocimientos de carácter informativo y conceptual” y, en la formación del director “conocimientos teórico-intelectuales”. Esta diferencia tiene su fundamento en las distintas tareas que desempeñará cada uno de estos profesionales. Lo que también implica que sus estudios varían en los niveles del saber referente a cada una de las disciplinas antes mencionadas.

No hemos olvidado, ni pusimos al margen del estudio, el cuerpo de conocimientos teóricos y prácticos del teatro mismo. Solamente, a semejanza de los anteriores planteamientos, estos conocimientos se diversifican en los niveles para cada una de las carreras. Según nuestro criterio, cuando para los actores “la evolución del teatro y de la producción teatral en distintas épocas” serán orientadoras, para los directores “el desarrollo y evolución del teatro y de la representación”, además “de los medios y recursos técnicos de la producción teatral”, serán esenciales.

Hasta este momento hemos podido, inclusive marcando las variantes, guiar nuestra atención a los problemas de la enseñanza de actores y directores conjuntamente. A continuación los procesos formativos específicos para cada uno de estos oficios se desarrollarán por sus propios caminos. Y así, los educandos pasarán a realizar una cantidad de actividades para su entrenamiento y desarrollo como actores, mientras que los aspirantes a directores seguirán ampliando sus conocimientos prácticos. A cada uno de estos caminos podemos identificarlo

como otro **problema nodal: quinto actoral⁴ y quinto direccional.⁵**

En la división del quinto problema en dos rutas simultáneas, la ruta actoral conduce a un problema modular de la formación del actor, que corresponde a las experiencias prácticas unidas al desarrollo técnico y creativo del actor: por su complejidad constituye en sí un **sexto problema nodal**. Estas experiencias son relacionadas con la expresión e interpretación actoral y abarcan un conjunto muy complejo de elementos que serán contemplados para el proceso formativo del actor.⁶

Los procedimientos, marcados por los seis problemas nodales de la formación de actores y los cinco de la formación de directores de teatro, nos conducen al **séptimo problema nodal** conjunto que, de alguna manera, nos remite al primero, sólo que ahora de otro modo porque el primer problema nos invitaba a razonar respecto a la fusión de los procesos formativos de actores y directores, sin embargo el séptimo gira en torno a las experiencias prácticas del director teatral en la unión de los elementos que intervienen en la puesta en escena donde la creación del actor dentro de la creación del espectáculo representa el punto central.

En resumen, hemos propuesto para la discusión siete unidades llamándolas: problemas nodales, que en su conjunto tratan el problema del conocimiento considerado como soporte de la formación de los actores y directores profesionales. Centrando nuestra atención "en toda la gama de aspectos teórico conceptuales que el sujeto elabora con base en referentes aparentemente externos a él; y, los que partiendo de la experiencia vital del propio sujeto conducen al conocimiento sobre sí mismo", esperamos obtener observaciones pertinentes que nos permitan desarrollar y precisar una de las partes del documento que trata sobre la formación de actores y directores de teatro. ■

Notas

¹ En distintos momentos y con diferentes tipos de participación los integrantes del equipo fueron: licenciado Gabriel Frago, licenciado Víctor Grovas Háj, Israel Martínez Valdés, licenciada Alejandra Medellín de la Piedra, licenciado Julio César López Cabrera y José de Jesús Vargas Escobedo. Para los fines de este artículo utilizaré la forma de la primera persona en plural, lo que no significa que los demás integrantes del equipo comparten los mismos puntos de vista.

² Para esta ocasión dejamos de lado la interrelación entre otros co-actantes de la creación escénica y, también aplazamos aclaraciones sobre los términos "arte" y "artístico", referentes al quehacer del actor y del director.

³ A nivel de estudios superiores, este problema parece inexistente, pues sus programas dividen los tiempos destinados a la teoría y a la práctica, pero en la realidad no se puede considerar que el problema quedó solucionado. Inclusive, podemos arriesgarnos a dudar si es posible resolverlo cuando tantos educadores a nivel superior e inferiores se aferran a su personal convicción sobre la primacía de la práctica y se niegan a oír la argumentación de los que valoran la significancia de la teoría.

* Las notas siguientes (4, 5, y 6) contienen los aspectos mencionados en el documento elaborado en el CITRU.

⁴ El material para la discusión sobre este problema constituye: el bloque de las actividades teórico-prácticas, tales como: lectura, comprensión y análisis de textos; análisis actoral de textos dramáticos; psicología general y psicología de los personajes literarios; el cuerpo y su funcionamiento; foniatría y ortofonía; el habla escénica relacionada con: narrativa oral, prosa y verso en el diálogo escénico; entre otros; y, el bloque de las actividades del entrenamiento y del desarrollo del actor, donde unas serán relacionadas con el movimiento y otras con el canto y el habla escénica. Ambas actividades desarrolladas con la conciencia de que la división entre el cuerpo y la voz es artificial y de que el entrenamiento debe unir los dos aspectos.

⁵ Los conocimientos prácticos del director teatral constituyen un conjunto de aspectos a tratar, donde algunos de ellos son: terminología teatral; análisis del texto seleccionado para la creación del espectáculo; componentes de la creación de la visión de la puesta en escena; elaboración del libreto de dirección; relacionados con el trabajo del actor, y con el lenguaje teatral; entre otros.

⁶ A partir de la exploración y empleo de la imaginación, en los procesos creativos; concientización de los procesos relacionados con el uso de los sentidos y de las emociones; reconocimiento de sus capacidades y medios expresivos propios e impuestos; coordinación de los procesos creativos de la construcción de seres humanos ficticios congruentes y verosímiles; entre otros.



HERNÁN CORTÉS ANTE UN DESFILE TRIUNFAL EN NUEVA ESPAÑA

Héctor Quiroga Pérez

Bernal Díaz del Castillo refiere el nombre de Luis de León, a lo que parece el inventor de los festejos virreinales de 1539, con las palabras siguientes:

... para las muchas invenciones de otros juegos, como solían hacer en Roma cuando entraban triunfantes los cónsules y capitanes que habían vencido batallas, y los petafios y carteles que sobre cada cosa había. Y el inventor de hacer aquellas cosas fue un caballero romano que se decía Luis de León, persona que decía que era de linaje de los patricios, natural de Roma.¹

El fragmento de Díaz del Castillo evidencia que los festejos virreinales en celebración de las paces de Aguas Muertas, coincidentes con el regreso de Hernán Cortés de las Hibueras (en búsqueda del fabuloso reino de Quivira en las Californias) y su “reconciliación” pecuniaria con Nuño de Guzmán fueron en la idea de Díaz del Castillo, escenificaciones del estilo de las realizadas en Europa por la misma época, derivadas de la pompa imperial romana.

De esta manera es necesario revisar, en *Historia del teatro universal* de Sivio D’Amico, la forma de los triunfos y el primitivo drama sacro italiano, *Lauda o Devoción*, cuyo producto terminal en

España es el *Auto Sacramental*, del que parten los *Autos* misioneros novohispanos —a nuestro juicio— arrancan las primeras formas dramáticas novohispanas:

1

Los *triunfos* o *desfiles triunfales* pertenecen a las representaciones mudas de moda en Florencia en el siglo xv: “eran unas grandes composiciones plásticas (de muñecos) o más a menudo de personas humanas inmóviles (cuadros vivos)”.

Los *triunfos*, a base de personas humanas inmóviles, concedían mayor importancia a la coreografía y al aparato escénico:

... y los cuadros vivos, sagrados y mitológicos, alegóricos y simbólicos, al estilo del Renacimiento, y de características cada vez más fastuosas, que se paseaban sobre carros en ocasión de fiestas religiosas y profanas, de procesiones y cortejos, de celebraciones nupciales, recepciones de grandes personajes, y en general, festejos públicos de cualquier clase.²

La *Rappresentazione mute* sólo influyó en la escenografía de la *Sacra Rappresentazione* florentina; o de las *Laudas* dramáticas³ del siglo xvi y, en su forma más compleja, en la “*Devozione*” de

D'Ancona, pero independiente del drama litúrgico eclesiástico y obra de laicos. La disposición escénica de estos primitivos dramas sagrados pertenecía a la técnica medieval: *casillitas* de representación simultánea, inclusive divididas en varios planos (cielo, tierra, infierno) que, en la tesis de la señora GalanteGarrone (1935), citada por D'Amico :

... el primitivo drama sacro italiano (*Lauda, Devoción*) tenía una escenografía modestísima, un muro de fondo desnudo, sin construcciones, y que su acción se centraba en torno de un elemento que muy a menudo se encuentra en el arte pictórico del siglo XIII, el "Monte". Ya sea como una altura o una gruta, el "Monte" se presenta para infinitas escenas: Crucifixión, Transfiguración, Ascensión, Pesebre, Infierno, Limbo, Paraíso terrestre.⁴

Concluye D'Amico que, indicada o sugerida, "la escena fue siempre múltiple". Las *casillitas* de los actores iban alineadas material (horizontalmente) o de manera ideal (verticalmente).

2

Los *ingenios* mecánicos de Brunellesco y Vasari transformaron el primitivo aparato escénico del drama sacro. Hállanse testimonios en escritos del mil cuatrocientos y del mil quinientos:

... paisajes que se cambiaban en otros ante la vista del público, llamas, animales feroces, dragones, etcétera, además de dispositivos y trucos para representar personajes ultraterrenos, como los diablos, los ángeles, el mismo Dios; o bien personajes simbólicos como el Alma, la Naturaleza, la Paz, la Verdad, el Carnaval, la Cuaresma (D'Amico, p. 366 s.)

El drama sacro italiano se concibió como una fábula representada, no como el "drama construido dentro de la severa economía clásica". El carácter de "libreto" volvió tácita, al dramaturgo medieval

italiano, la narración del mensajero del drama clásico:

...con una indicación psicológica, que confía al actor, o con una indicación escénica, cuyo desarrollo encomienda el escenógrafo, p. ej., en lugar de describir una batalla, Lorenzo de Médicis escribe entre paréntesis: "Se enfrenta a los enemigos, y todo su ejército es destruido" (D'Amico, p. 374).

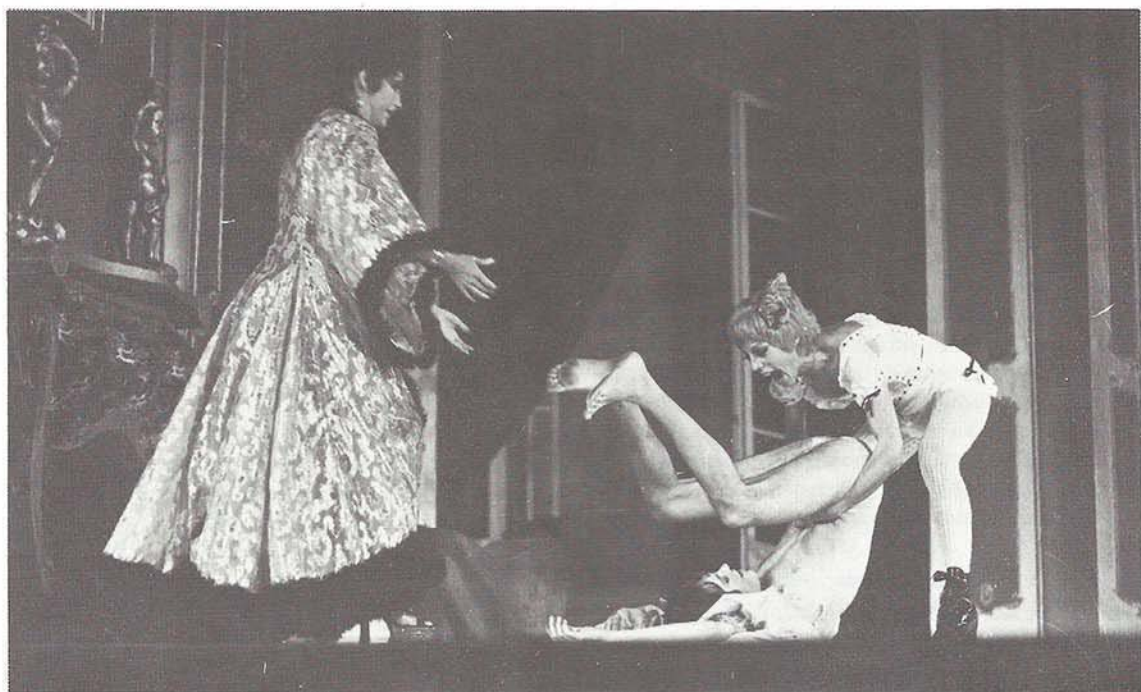
3

El espectáculo de origen italiano en la Edad Media inglesa perteneció a los *pageants*, cuyo sentido inicial "indicaba los cuadros de los dramas sacros"⁶, extendiéndose al escenario, fijo o móvil, con ruedas. Las corporaciones de artesanos tenían *pageants*, inclusive en dos planos. La influencia de los *triumfos* italianos, alegóricos o mitológicos, sustituyó aquellos escenarios por:

...una especie de procesión triunfal, que entre fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento se hizo cada vez más frecuente en ocasión de fiestas públicas, bodas reales, recepciones solemnes, etcétera. Estos cuadros vivos y representaciones mudas de hechos históricos, o míticos, o alegóricos, tomaron poco a poco, al calor de la plaza pública, un carácter de pantomima, o bien de breves escenas dialogadas. (D'Amico, p.383).

4

En España, en los últimos siglos de la Edad Media, florecen las *moralidades*, composiciones escénicas edificantes o devotas con personajes alegóricos. Cronológicamente, las últimas *moralidades* se denominan *Autos Sacramentales*, cuyo nombre deriva de las grandes procesiones en boga en el siglo XIV y después, para la fiesta del *Corpus Christi*. D'Amico menciona una descripción de la época barroca:



Naná, obra de escándalo que intentó ser censurada.

... veíanse allí la Tarasca (monstruo espantoso, especie de dragón) y los Gigantones (gigantes de mimbre), de acuerdo a una costumbre que todavía sobrevive en el Sur de Francia. También formaban parte de la procesión carros, con "cuadros vivos", encarnados por actores que representaban inmóviles, algún tema religioso. El cortejo se cerraba con el Rey en persona y con todos los gentileshombres de su corte, que seguían a pie el sacramento, la cabeza descubierta y un cirio en la mano.

Esta procesión hacía etapas frente a los "palacios señoriales"; allí, en altares adornados con profusión de flores y lámparas, el Santísimo Sacramento se detenía para bendecir a la multitud. De allí surgió la costumbre de que los cuadros vivos se detuvieran en estas estaciones, o en la última, mientras los actores representaban una escena muda, como si fuera un breve drama edificante, que tomó por eso el nombre de auto sacramental (D'Amico, p. 393 s.).

A partir de estos datos hallamos una tradición europea en la versión novohispana del *monte o bosque*, elemento que aparece en diversos dramas litúrgicos en náhuatl posteriores, que Horcasitas atribuye conjeturalmente a la tradición prehispánica.⁷

La batalla de los salvajes, primera pieza presentada en la Plaza Mayor de la ciudad de México en 1539 celebraba, con *La Conquista de Rodas*, los festejos por las paces entre el Emperador Carlos V de España y el Rey Francisco I de Francia, tregua pactada en el puerto de Aguas Muertas en 1538. El virrey don Antonio de Mendoza, con el marqués del Valle de Oaxaca, Hernán Cortés, la Real Audiencia y caballeros conquistadores realizaron los grandes festejos públicos.

La fiesta virreinal incluyó juegos de destreza, banquetes y dos días a base de “invenciones” de diferente índole: inició el primer día con los cuadros de *La batalla de los salvajes* y *La batalla entre los salvajes y los negros*.

La crónica de estas “batallas” pertenece a Díaz del Castillo, pues Las Casas adjudica la decoración de la plaza a *La conquista de Rodas*, efectuada en el segundo día. Un extracto de la crónica, transcrita por Horcasitas, dice:

Y volviendo a nuestra fiesta, amaneció hecho un bosque en la Plaza Mayor de México.

...Y había otras arboledas muy espesas algo apartadas del bosque, y en cada una de ellas un escuadrón de salvajes con sus garrotes añudados y retuertos, y otros salvajes con arcos y flechas, y vanse a la caza, de animales y aves, porque en aquel instante las soltaron de los corrales, y corren tras de ellas por el bosque, y salen a la plaza mayor, y, sobre matallos, los unos salvajes con los otros revuelven una quistión soberbia entre ellos, que fue harto de ver cómo batallaban a pie unos con otros; y desde hubieron peleado un rato se volvieron a su arboleda.

Dejemos esto, que no fue nada para la invención que hubo de jinetes y de negros y negras con su rey y reina, y todos a caballo, que eran más de cincuenta, y de las grandes riquezas que traían sobre sí de oro y piedras ricas y aljófar y argentería; y luego van contra los salvajes, y tienen otra quistión sobre la caza, que cosa era de ver la diversidad de rostros que llevaban las máscaras que traían, y cómo las negras daban de mamar a sus negritos, y cómo hacían fiestas a la reina (Díaz del Castillo, Vol. II: pp. 486-488.

Nota de F. H.).

Para Horcasitas la forma del escenario es “reminiscente de los bosques artificiales prehispánicos y de la época de la evangelización en Tlaxcala, desde los ritos semidramáticos en honor de Xochiquetzal hasta *La caída de nuestros primeros padres*”.⁸ Y, en relación al lenguaje, cita Horcasitas la descripción de Las Casas sobre los primeros dramas tlaxcaltecas, de la que extraemos lo siguiente:

... y porque no faltase nada para contrahacer al natural, estaban en las montañas unos cazadores muy encubiertos, con sus arcos y flechas, que comúnmente los que usan este oficio son de otra lengua que llaman otomitli, y como moran cuasi todos hacia los montes, viven muchos de caza, que para verlos había menester aguzar la vista; tan disimulados estaban y tan llenos de rama y de vello, que fácilmente la caza se les venía hasta los pies. Estos cazadores estaban haciendo mil ademanes antes que soltasen el tiro.⁹

En opinión de Horcasitas *La batalla de los salvajes* es de origen prehispánico: un hecho mitológico emparentado con: “algún rito en honor de Camaxtli, Dios de la Caza” entre los nahuas. El tema es rudimentario, un enfrentamiento entre dos bandas o “coros”, posiblemente chichimecas u otomíes y sus antagónicos nahuas que, diferenciados por la técnica de sus armas, entablan una “quistión soberbia”, un prólogo dialógico “con palabras altivas”, en náhuatl o en otra lengua indígena, preámbulo de una acción de lucha cuyo término significa el regreso de los cazadores-guerreros al bosque.

Esta “reliquia de la antigüedad”, “incipiente teatro precolombino” del que se desconoce si el final lo decide la “quistión soberbia” o la riña física —dice Horcasitas—, parecía un espectáculo agradable para españoles civiles y misioneros, pues carecía de “aspectos religiosos paganos obvios”.¹⁰

Sobre el segundo cuadro, *La batalla entre los salvajes y los negros*, el comentario liminar de Horcasitas explica:

... parece haber sido un espectáculo para divertir y que podría ser un prototipo de las numerosas danzas indígenas modernas en que los “negros” tienen un papel importante.¹¹

En la *Apologética historia sumaria* (I: 334) del Padre Las Casas se halla la descripción de los preparativos del festejo de *La conquista de Rodas*, de la que extractamos:

... hobo grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la plaza de México, con muchos apartamentos y distinciones, unos sobre otros, y en cada uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuces y dulzafnas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales, que creo yo que se juntaron para aquel día de toda la provincia más de mill indios tañedores y cantores de canto de órgano. Hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra... Los edificios, montañas y peñascos y campos o prados y bosques que hicieron y animales que pusieron vivos en ellos en las casas reales donde suelen venir los visorreyes y el audiencia real, todo encima de los corredores y cenaderos y vergeles postizos para sólo aquel día, y los adornamientos de escudos de flores dellos...¹²

En la tesis de Horcasitas "*La conquista de Rodas* (1538) y *La conquista de Jerusalén* (1539) forman parte de un nuevo género teatral franciscano, más parecido tal vez al tormento medieval que al drama tradicional". Ésto lo explica Horcasitas a través de considerar "una nueva y utópica era", que articularon los misioneros con la unión de "europeos e indígenas bajo el Papa, el Emperador y el Virrey, y derrotado el enemigo..." La historia que simboliza al Rey de España como Emperador Universal, coronado Rey de Jerusalén, cuyo representante es el Virrey, en el concepto de un "imperio apocalíptico" de frailes e indios en América, inicia cuatro años antes, en 1535, cuando Carlos V conquistaba Túnez y los franciscanos "custodios de los Santos Lugares, creyeron que esta victoria era sólo un paso hacia el Oriente cercano". La recuperación de las islas griegas precedería la entrada del Emperador a Jerusalén: en el caso de la isla de Rodas, ubicada en el Mediterráneo oriental, al sur de la costa de Turquía —dice Horcasitas—, había permanecido custodiada desde 1309 por los caballeros hospitalarios de San Juan de Jerusalén, perteneciendo posteriormente a los turcos desde 1522.¹³

La crónica de Bernal Díaz del Castillo describe la acción de *La conquista de Rodas*, efectuada el segundo día:

Después de esto, amaneció otro día en mitad de la misma plaza mayor hecha la ciudad de Rodas con sus torres e almenas y troneras y cubos, y alrededor cercada, y tan al natural como es Rodas, y con cien comendadores con sus ricas encomiendas todas de oro y perlas, muchos de ellos a caballo a la jineta, con sus lanzas y adargas, y otros a pie con sus arcabuces, y por capitán general dellos y gran maestro de Rodas era el Marqués Cortés, y traían cuatro navíos con sus mástiles y trinquetes y mesanas y velas, y tan al natural, que se quedaban admiradas algunas personas de los ver ir a la vela por mitad de la plaza, y dar tres vueltas, y soltar tanta de la artillería que de los navíos tiraban; y venían allí unos indios al bordo, vestidos al parecer como frailes dominicos, que es como cuando vienen de Castilla, pelando unas gallinas, y otros frailes venían pescando.

Dejemos los navíos y su artillería y trompetería, y quiero decir cómo estaban en una emboscada metidas dos capitanías de turcos muy al natural a la turquesa, con riquísimos vestidos de seda de carmesí, y grana con mucho oro y ricas caperuzas, como ellos los traen en su tierra, y todos a caballo, y estaban en celada para hacer un salto y llevar ciertos pastores con sus ganados que pacían cabe una fuente, y él un pastor de los que los guardaban se huyó y dio aviso al gran maestro de Rodas. Ya que llevaban los turcos los ganados y pastores, salen los comendadores y tienen una batalla entre los unos y los otros, que les quitaron la presa del ganado; y prendieron muchos de los turcos; y sobre esto, luego sueltan toros bravos para los despartir (Díaz del Castillo, Vol. II: p.488 s. Nota de F. H.).

Otra referencia del simulacro pertenece a la inscripción de una figura del Códice Aubin "folio 47, bajo la fecha 7 tochtli (1538)", que en la paleografía y modernización de Horcasitas dice: "Nican moquetz in cuauhteocalli icuac motlatique in acalco tenochca", texto traducido como: "Aquí

se levantó el edificio de madera cuando los tenochca se ocultaron en el lugar de los barcos".¹⁴

Rojas Garcidueñas agrega que dio "la ciudad la suma de ciento cuatro pesos y medio de oro común, que se gastaron en telas, adornos y demás cosas que la obra requería".¹⁵

Este festejo, celebración de la tregua de Niza, proseguía la tradición de "un teatro ya existente, el teatro español"; a diferencia de otros países en que el teatro de autores profanos inicia tardíamente, en relación del teatro religioso, pues comúnmente aquél deriva de éste; en la Nueva España "las primeras representaciones profanas y religiosas son contemporáneas".¹⁶

Conclusión

El interés de emitir una conclusión viene de la conjetura de Horcasitas sobre una tradición prehispánica legada a los misioneros: el escenario basado en la naturaleza, el *bosque* y el *monte* o *peñón artificial*, que enfrentan la tesis de la señora Galante-Garrone, citada por D'Amico: la escenografía del primitivo drama sacro italiano era "un muro de fondo desnudo" en torno de un elemento común del arte del siglo XVIII, el *monte*, inclusive en forma de gruta.

¿Un *monte* de origen prehispánico o un *monte* de la tradición medieval europea?

La solución parece indicada por Rojas Garcidueñas, para quien los festejos de 1539 implicaron la continuación de "un teatro ya existente, el teatro español" que, en su proceso de síncretismo religiosa en Nueva España, hace contingentes y todavía no disociadas las escenificaciones profanas de las religiosas.

En efecto, apreciamos como un fenómeno de sincronía histórica el que en ambas culturas el

monte sirviera, en forma escenográfica, para festejos multitudinarios.

Si Horcasitas conjetura sobre los orígenes de ambas batallas que el espectáculo "haya formado parte de algún rito en honor de Camaxtli, Dios de la Caza"¹⁷, dicha observación proviene de lecturas sugeridas por las descripciones de Durán y Sahagún.

En el *Diccionario de mitología náhuatl*, Robelo compendia, bajo el artículo *Veintena*, las descripciones de los diferentes diez y ocho rituales teocráticos del calendario mexicano del año 1 *Tochtli*, primero del siglo. Allí encontramos la decimocuarta veintena, *Quecholli*, dedicada a *Camaxtli*. Esta fiesta religiosa era propiedad de los huexotzinca y los tlaxcalteca, a quienes pertenecía el ídolo; en cambio, en el Valle de México, el festejo era meramente propiciatorio de los cazadores: sucedía en un monte, a base de la cacería de animales y aves, la invocación a los elementos naturales y a las piezas de caza, concluyendo con una procesión de los cazadores, del monte a la ciudad, y con el premio de nombrar *amiztlatoque* y *amiztequihaque* a los mejores festejantes.¹⁸

Esta forma de fiesta no religiosa carecía del sacrificio humano pues, como se ha dicho, el templo e ídolo de *Camaxtli* perteneció a los huexotzinca y tlaxcalteca; ello nos explica un importantísimo filón, dentro del festejo azteca, que allanó a los misioneros franciscanos y a los propios conquistadores, el recurso de adicionar a la iconografía votiva del *monte* europeo la materialización del *monte* prehispánico, a resultas de un eficaz elemento teatral y didáctico en la composición de los dramas litúrgicos del siglo XVI en la Nueva España. ■

Notas

¹ *Historia verdadera...*, II: p. 486.

² *Historia...*, t.I, cap. IV: p. 365.

³ Las *Lauda* aparecen como fuentes del teatro sagrado o litúrgico de las iglesias italianas. Estos dramas sacros iniciaron "al aire libre, en las plazas y los campos... un típico fenómeno de exaltación religiosa popular, que en el 1200 se propagó desde Umbría hacia la mayor parte de la península", cuyo paso fue rápido de la invocación lírica a la forma dramática dialogada, y que recuerda la versión aristotélica del Dítirrambo como origen de la Tragedia. Monaci y D'Ancona relacionan para ello la mística ebriedad de Raniero Rasani y sus discípulos que, "con las compañías de los Disciplinati (o Flagellanti) se dieron a recorrer las regiones de Umbría, vestidos con bolsas, y flagelándose hasta hacerse sangre, mientras predicaban paz y penitencia", en un país de guerras y luchas feroces. D'Amico precisa que la *Lauda* existía antes de la aparición de los flagelantes. Era obra de sacerdotes o frailes, inclusive basadas en los esquemas del drama antiguo grecorromano. Cf. D'Amico, p.343. —Cf. Monaci, E. *Appunti per la Storia del Teatro italiano*. En "Rivista di filología romana", Vols. I y II, año 1874. —Cf. D'Ancona, A. *Origini del Teatro italiano*. Tres tomos con dos apéndices, segunda edición. Torino, Loescher, 1891.

⁴ Op. cit., p. 353. —Cf. Galante-Garrone, V. L'Apparato scenico del dramma sacro in Italia. Torino, 1935.

⁵ D'Amico, p.374.

⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁷ Por ejemplo, los Autos, que conformaron la tetralogía del Corpus Christi en Tlaxcala (1538), mencionados por Motolinía: *La caña de nuestros primeros padres, La tentación de Cristo, El sacrificio de Isaac, San Jerónimo en el desierto y La predicación a las aves*. —Cf. Horcasitas, Fernando: *El teatro náhuatl*. Épocas novohispana y moderna. Pról. de Miguel León Portilla. T. 1, México, UNAM, 1974, p. 110-112, donde el autor explica: "La escenificación basada en la naturaleza fue un legado prehispánico que pudieron utilizar los misioneros".

⁸ Horcasitas, p. 502.

⁹ Las Casas, Fray Bartolomé de. *Apologética historia sumaria*. México, UNAM, 1967. Vol. II, p. 331. Nota de F. H.

¹⁰ Cf. Horcasitas, p. 512 s. —Y Cf. *Ibid.*, p. 503 s., para el tema de una conexión entre *La batalla de los salvajes* y la interpretación de los frisos policromos (ca. 1580) de la iglesia del convento agustino de Ixmiquilpan, Hidalgo, en Carrillo y Gariel, Alejandro. *Ixmiquilpan*. Dirección de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología. México, 1961, p. 24. Nota de F. H.

¹¹ Horcasitas, p. 504.

¹² Cf. Motolinía (Fray Toribio de Benavente) *Historia de los indios de la Nueva España*. Editorial Chávez Hayhoe, México, 1941, p. 97. Menciona que estos preparativos pertenecen a la representación de *La conquista de Rodas*. —Cf. Horcasitas

p. 499.—Cf. De Maria y Campos, Armando. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España*. Siglos XVI al XVIII. México Costa Amic, 1959. En pág. 40 halla *La conquista de Rodas* mencionada en *Actas del Cabildo de la ciudad de México*.

¹³ Cf. El concepto de "imperio apocalíptico" en Phelan, John L. *El reino milenar de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. Trad. J.V. de Knauth. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1972. Citado por Horcasitas, p. 500.

¹⁴ Horcasitas p. 501.—El dibujo, que concuerda con la descripción de Las Casas, ilustra la cabeza de un hombre que se asoma de un barco que lleva un cañón humeante. Arriba aparece un edificio de tres pisos, con una sola entrada en la parte baja y dos ventanas en cada uno de los pisos superiores.

¹⁵ Rojas Garcidueñas, José: *El teatro de Nueva España en el siglo XVI* México, SEP, 1973, P. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷ Horcasitas, p. 503.

¹⁸ Robelo, Cecilio A. *Diccionario de mitología náhuatl*. Vol. II. México, Ed., Innovación, 1980, pp. 743-46.



NOTAS SOBRE ESCRITURA, ACCIÓN Y DECORADO ESCÉNICOS EN NUEVA ESPAÑA EN EL S. XVI

Octavio Rivera

I. Introducción

Las primeras noticias sobre representaciones teatrales en el territorio de Nueva España se encuentran fechadas hacia 1531. Se trata de representaciones organizadas por misioneros españoles que emprenden, también a través del teatro, las tareas de evangelización de los pueblos conquistados.

Para los fines específicos de estas breves notas asumo la idea de que el teatro llega a América con los europeos y que es a partir de sus formas y objetivos que podemos hablar del desarrollo del teatro en América, lo cual no elimina, por supuesto, la posible presencia de teatralidades indígenas en la producción teatral que surge en el siglo XVI, tema que no trataré de momento.

No obstante las limitaciones en cuanto a textos dramáticos, documentos y la, aparente, carencia de imágenes gráficas en lo relativo a la producción teatral novohispana del XVI, es posible intentar un acercamiento a ciertos aspectos de la representación teatral, a algunas características del decorado escénico de acuerdo con las sugerencias del texto. El trabajo podría iniciarse, entonces, con el análisis de textos dramáticos del XVI, tratados con

las reservas que les imponen las circunstancias textuales de las que provienen: manuscritos del XVIII o ediciones del XIX, que pueden haber sido sujeto de modificaciones, de acuerdo con los criterios editoriales o de copia manuscrita del momento.

Creo en la importancia de este primer acercamiento y en la discusión del tema, sobre todo porque, en general, los estudios que se han ocupado del asunto han apuntado, no sin razón, pero sin la verificación suficiente, el lazo de los aspectos representacionales con los modos en uso en Europa, con España específicamente, trasladándolos sin mayor examen y dejando espacios vacíos o dejando volar la imaginación en cuestiones de difícil documentación.

II. Circunstancias de la obra dramática de González de Eslava

La obra dramática de Fernán González de Eslava, sus Coloquios Espirituales y Sacramentales, destaca, dentro del panorama del teatro novohispano, como uno de los pocos frutos de una forma teatral que en la península gozaba, en aquellos momentos, de gran efervescencia.¹ Dicha actividad, sin em-

bargo, hasta ahora, en Nueva España, sólo se asoma en las líneas de documentos oficiales, en tanto escasean los textos dramáticos.²

Durante el siglo XVI no era lo común que el poeta escribiera con el fin de ver publicada su obra. Ésta tenía un fin inmediato y práctico: servir para el lucimiento de un festejo religioso o cívico. El poeta componía por encargo y entregaba el producto de su inspiración al consumidor, quizá a la monja que celebraba sus disporios espirituales con Cristo, para que los versos y la música que los acompañan hicieran más memorable el festejo. Con las piezas teatrales sucedía una cosa parecida, o bien el poeta entregaba el texto de la representación al encargado

de la producción y puesta en escena de la obra, o acaso, el mismo escritor tomaba las funciones de productor y director del espectáculo.

No hay noticia de que Eslava haya desempeñado esta última tarea, aunque quizá pudo intervenir de algún modo en la representación, en la loa, por ejemplo, costumbre que no fue ajena a la época. El escritor, pues debaja su obra en manos del ejecutante, quien, por qué no, en su trabajo de puesta en escena podía hacer cambios al texto, o bien, como señala Vello de Bustamante, el primer editor de Eslava, corregir para la publicación los "vicios" producto de las circunstancias de transmisión: una copia que generaba otra y así sucesivamente.



El grupo Zopilote hostigado por la policía municipal de Mérida.

En el análisis de las piezas dramáticas de Eslava hay que tomar en cuenta que sufrieron la “corrección de vicios” de Vello de Bustamante y que, tal vez —un elemento importante para el análisis de las condiciones de representación—, las instrucciones escénicas o acotaciones, también hayan sido objeto de modificaciones y adiciones. Por otra parte, si consideramos las circunstancias de elaboración del texto dramático en donde el autor era el director: o donde el autor podía ser consultado en cualquier momento: o porque había convenciones para la puesta en escena —que eran de sobra conocidas para quien se encargaba del espectáculo— o, simplemente, las acotaciones no solían ser amplias ni detalladas.

La publicación de una pieza, sin embargo, puede necesitar la introducción de este texto secundario —según la terminología de Ingaroen— a fin de que el lector oriente la lectura. Sencillamente, saber si un personaje entra a, o sale de escena, es requisito para la comprensión de un texto dramático.

En la edición de Vello es imposible saber hasta qué punto las acotaciones vienen de su mano o se eliminaron “vicios” que, acaso, arrojarían más luz sobre las condiciones de representación de los textos. Un rasgo llama la atención. Hay ciertos coloquios que insiten más que otros en la apariencia de personajes y escenario —el Primero, por ejemplo—, y ello no precisamente porque sean piezas que exijan mayor espectáculo: pues hay algunas, como el Coloquio Séptimo, que sugieren, por el diálogo, recursos espectaculares que, sin embargo, no se describen mediante acotaciones.

Por lo anterior, pudiera ser que aquellas piezas en donde el uso de acotaciones es, digamos, generoso, se debiera a que el original de estos textos las contenía, que fuera un “cuaderno del director”: o bien porque Vello pudo haber presenciado la representación e incluyó los datos en el momento de la publicación, a fin de guiar al lector o incluso a compañías de actores que desearan hacer un montaje.

Ante lo escueto de las acotaciones, el texto

principal, remitiéndonos nuevamente a Ingarde —el cuerpo de la obra, el diálogo—, ofrece indicios que cuentan para la reconstrucción del espacio y el aspecto visual de la puesta en escena de las piezas. En cualquier texto dramático, por lo general, se propone una acción que se lleva a cabo en el presente, en un espacio determinado, entre individuos que dialogan tomando en cuenta el espacio que los rodea, considerando las relaciones que ese mismo espacio les propone. No importa que, como en el caso de las piezas de Eslava, se esté frente a figuras alegóricas, en un espacio que, a veces, parece diluirse en el texto. La escena, al menos, tiene un arriba y un abajo, atrás y adelante, izquierda y derecha, direcciones que intervienen en el desarrollo de lo que ocurre sobre el escenario.

Los Coloquios de Eslava, por otra parte, podrían asimilarse al tipo de acción física en escena que Raymond Williams ha llamado “acted speech”, es decir a aquella especie de acción en escena en donde la palabra corresponde a la acción que el personaje dice que realiza. Los movimientos, las actividades de los personajes, coinciden con lo que el discurso expresa y el desarrollo mismo de la pieza confirma que el personaje ha ejecutado lo que dijo, o lo que se le pidió que hiciera. Estas dos características, el “acted speech” y un espacio con direcciones definidas, pueden ser de utilidad al intentar sugerir algunos aspectos de la representación de los Coloquios de Eslava.

III. Mensaje doctrinal, vehículo representación teatral

Los Coloquios de Eslava son piezas breves de estructura sencilla que se basan por lo regular, en la exposición de ideas de carácter religioso, en especial, por un lado, las de la necesidad del cultivo de la virtud ascética de la penitencia, y, por otro, las de la insistencia en el sacrificio de Cristo para salvar al hombre, a lo cual debe responder el ser

humano trabajando para evitar y/o lavar su pecado y acceder, así, al reino en donde lo espera Dios.

La exposición de la doctrina tiene el carácter de un sermón. Este puede repetirse varias veces a lo largo de la pieza y ser emitido por distintos interlocutores, en situaciones ligeramente distintas, que son portadores de una misma voz autoritaria, sagrada, la voz de un cuerpo de doctrina religiosa bien delimitado e inquebrantable, desde su propio punto de vista.

En un mundo planteado de este modo, en donde no hay lugar para una fuerza que ponga en crisis el discurso monológico y absoluto, no se da cabida real, por lo tanto, a una acción, a un conflicto capaz por sí solo de mantener la atención del público. La atención se sostendrá, en parte, mediante recursos exteriores, podríamos decir, espectaculares. Recursos propios de la representación teatral, elegidos cuidadosamente por el autor que sabe que su pieza tiene como destinatario un público al cual hay que mantener entretenido, y si es posible, pasmado, con lo que ocurre en escena.

Para la exposición del asunto doctrinal, los Coloquios de Eslava escogen, normalmente, como recurso, un vehículo que funcionará como el soporte sobre el cual se pueda montar el discurso teológico y las normas de conducta cristiana adecuada. El vehículo por lo regular, procede de asuntos que formaban parte de la vida cotidiana del espectador: sucesos notables, como la entrada de un virrey: actividades y oficios, juegos o habilidades comunes y corrientes: las labores en una fábrica de telas, las peripecias de un viaje por mar o por tierra, la celebración de un banquete, jugar a las cartas, dominar la espada, labrar la tierra, recibir una herecía. Como vehículo pueden funcionar incluso las variedades de dulces o los nombres de los maestros de la universidad.

El vehículo sirve para concretar la abstracción religiosa y suele ser, por supuesto, un atractivo para los "más leídos" que disfrutaban la exégesis montada en un asunto de todos los días. El vehículo puede

emplearse para sostener y crear las imágenes de la doctrina a lo largo de todo el coloquio, o constituir un arsenal de objetos o labores para animar las escenas de una pieza que ha elegido otro asunto como fuente principal de elaboración de la alegoría.

Este recurso permite, al mismo tiempo, el movimiento físico sobre el escenario, algo que me atrevería a sumar a lo que Fleckniakoska llama "movimiento puramente externo".⁶ Es decir, de manera general, toda aquella acción en escena que no surge de un choque de fuerzas en conflicto: escenas cómicas a cargo de pastores, de "vicios" menores o de soldados fanfarrones, de bailes, cantos y de todas aquellas tareas escénicas que el vehículo elegido permite trabajar sobre el escenario.⁷

El vehículo tiene también otra función en el sentido propiamente teatral, sirve para dar forma visual a la escena; proporciona, en muchos casos, la idea sobre la cual se ha de elaborar el decorado y el aspecto del vestuario de algunas figuras alegóricas. Un taller en donde se tejen y tiñen lienzos, un alcázar, una alhóndiga o varios fuertes, un jardín y, quizá, hasta el cielo, como sugiere el Coloquio Doce, son sitios sugeridos por el vehículo. Puede servir, además, como el puente en la escena hacia lo maravilloso, desde la perspectiva cristiana.

Evidentemente, los decorados simbolizan las abstracciones. El alcázar del Coloquio Tercero no es un palacio cualquiera, sino el castillo de perfección en donde Pedro se prepara para sus desposorios espirituales con la Iglesia Mexicana: los siete fuertes del Coloquio Quinto materializan los siete sacramentos que señalan el viaje del alma hacia Cristo. El decorado es un elemento esencial, desde el punto de vista del espectáculo, para la representación de la pieza, está ligado a ella y da la oportunidad de nutrir los ojos, ávidos de magia, del espectador.

De esta manera, el vehículo elegido para montar la doctrina tiene, al menos, tres propósitos de primera importancia. Ofrece, en general, un medio

para comunicar el mensaje religioso y hacerlo más accesible al público; en lo que hace a la representación, permite el desarrollo de ciertas tareas escénicas y provee, en ocasiones, del marco escenográfico conveniente. No en todos los Coloquios de Eslava hay un vehículo en los términos en que se ha indicado. Algunos (el Séptimo y el Once) se elaboran a partir de historias bíblicas. Los sitios propuestos por los relatos bíblicos son los que Eslava emplea como espacios de sus Coloquios: un muelle y un barco, en el primer caso; una viña, una cerca, un lagar y una torre en lo que toca al Coloquio Once.⁸

En tanto el coloquio carece de vehículo o de argumento, la forma discursiva domina el texto. La pieza pierde fuerza en el sentido de espectáculo y sólo la intervención de los simples, alguna canción o un decorado, aligeran la oratoria. Esto se puede observar en los coloquios Cuarto, Doce y Quince. Estos dos últimos destacan por la intención laudatoria, más que religiosa.

A través del análisis de algunas características de lo que he llamado el vehículo, los Coloquios de González de Eslava, muestran vías de acceso al decorado teatral del XVI novohispano. Las piezas revelan el contacto entre texto y realización escénica en una relación coherente y necesaria dirigida a exponer un conjunto de ideas doctrinales, sin que pierda la calidad de espectáculo.

La manera de ser de los Coloquios apunta hacia pautas generales originadas por un género dramático preciso. La tarea del coloquio no radica en salirse de ellas, sino en realizarse con los elementos que permite el conjunto. Cada pieza posee sus particularidades, pero es coherente con los recursos de creatividad del autor —consciente del arte escénico de su momento—, lo que es decir, el coloquio se atiene a una línea de la escritura para la escena de su tiempo, apegada a sus propias posibilidades de representación teatral. ■

Notas

¹ Flecniakoska afirma que hay cientos de ellos. Jean Louis Flecniakoska, *La formation del' "auto religieux en Espagne" avant Calderón (1550-1635)*, Imprimerie Paul Déhann, Montpellier, 1961, p. 120.

² Véase la recopilación de documentos de Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España*. Imprenta Universitaria, México, 1958.

³ Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, trad. del alemán e intr. de George G. Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 208.

⁴ Ingarden, *op. cit.*, p. 209.

⁵ Raymond Williams, *Drama in Performance*, Penguin Books, 1972, p. 171.

⁶ Flecniakoska. *Ibid.*, p. 311.

⁷ Tareas escénicas que además son mencionadas por los interlocutores y que corresponderían al "acted speech" sugerido por Williams, *op. cit.*, p. 171.

⁸ Véase el excelente estudio de Angel Rama sobre estos coloquios titulado "La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano". *Escritura*, v. 10, julio-diciembre (1980).

Bibliografía

—FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation del' "auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Imprimerie Paul Déhan, Montpellier, 1961.

—INGARDEN, Roman, *The Literary Work of Art*, trad. del alemán e intr. de George Grabowicz, Northwestwert University Press, Evanston, 1973.

—RAMA, Angel, "La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano", *Escritura*, V. 10, julio-diciembre, 1980.

—SHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, Imprenta Universitaria, México, 1958.

—WILLIAMS, Raymond, *Drama in Performance*, Penguin Books, 1972.



NACIONALISMO Y COMEDIA MEXICANA: *El corrido de Juan Saavedra* DE MARÍA LUISA OCAMPO

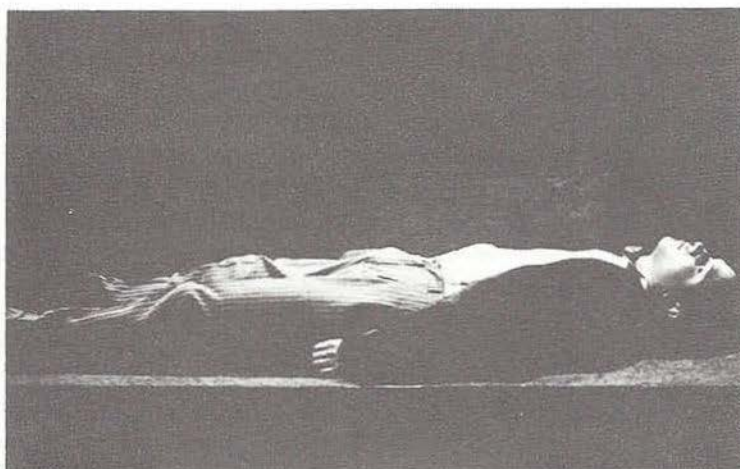
Socorro Merlín

En un ambiente de teatro popular, de Revista mexicana, -obras ligeras en las que la relación público-escena, marcaba el tiempo de los bailes y de los diálogos de las primeras y segundas tipes, se comienza a difundir el teatro que los autores dramáticos escriben a principios del siglo XX; obras con personajes mexicanos, situadas en la ciudad de México o en ciudades pequeñas del interior de la República y hasta en zonas indígenas; lo que no sucedió en el siglo XIX. El teatro de este siglo había sido de corte y contenido europeos: opera italiana, zarzuelas, revistas, dramas y comedias españoles; lo que había de producción nacional, y aunque se empezaban a esbozar los tipos mexicanos, no lograba superar el éxito de aquel, ni imponerse en el gusto de los mexicanos. Es hasta el siglo XX que los tipos y lenguaje mexicano suben a escena con *La sargenta* de Aurelio González Carrasco (1903) y *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo (1904); después, indios, rancheros aculturados y sirvientas dialogarán en la escena de la Revista mexicana, con gendarmes, prostitutas, pordioseros y borrachos, mostrando sus costumbres y su español mal hablado y esgrimirán, como arma filosa el doble sentido, en los cuadros cómicos y en el *sketch* carpero. Géneros que dominaban el campo teatral.

Ante la aridez de otro género teatral que no fuera la revista o la comedia ligera, los jóvenes autores dramáticos de esa época entre los que estaban: Amalia González Caballero de Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Julio Jiménez Rueda, Ricardo Parada León, Carlos y Lázaro Lozano García, Víctor Manuel Díez Barroso, entre otros, así como directores y actores se reunieron en grupos diversos a lo largo de la década (1920-1930), para impulsar el teatro "culto", es decir: dramaturgia con una estructura que correspondiera a la clasificación de dramas, comedias o farsas.

Estos grupos fueron: los Siete Autores, La Comedia Mexicana, Amigos del Teatro, Teatro Municipal, Teatro del Murciélagos, Teatro Ulises, Teatro de Ahora y Teatro Orientación, quienes hicieron teatro independientemente o subvencionado por el Estado.

Terminada la lucha armada de 1910, el nuevo Estado busca reproducir signos que reconstruyan la imagen nacional, basándose en lo adquirido en esa lucha y en los planes a futuro del propio Estado; uno de los ejes por medio de los cuales se difundió su ideología fue la cultura, sus ejecutores: los artistas. La influencia de Vasconcelos en la Secretaría de Educación y como rector de la Universidad, provee de elementos a los intelectuales para



*El atentado,
prohibida en
México durante
más de diez
años.*

realizar tareas de misión, entre los obreros y los indios. Rescatar las culturas indígenas, buscar las raíces prehispánicas y darles coherencia en la representación plástica, escénica y escrita, fueron tareas de los artistas, que el Estado se encargó de difundir.

La reproducción de estos signos nacionalistas se refleja en el nuevo teatro que se escribe y que desea afirmarse en este nacionalismo, con signos de una cultura revolucionaria, pero además con signos de cultura romántica y burguesa. Un ejemplo es el grupo de la Comedia Mexicana, la que se hace llamar institución de carácter nacional por sus componentes y simpatizadores. Sus formadores, todos ellos de extracción burguesa o clase media, son escritores que tienen formación literaria y algunos como Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Guillermo Castillo (Júbilo), Julio Jiménez Rueda y María Luisa Ocampo, tenían espacios en periódicos y revistas o en las editoriales para publicar sus obras, sobre todo en La Asociación Nacional de Autores. Los intelectuales, con puestos públicos, se encargaron de que las obras fueran difundidas y que uno de los sectores atendidos fuera el popular. Es el caso de Amalia Gonzáles Caballero de Castillo Ledón, nombrada como responsable de Acción Recreativa y Popular de Acción Cívica en 1928.

El programa de Acción Cívica estaba principalmente dirigido a las clases populares, por eso Amalia dio a su vez, a su programa, un enfoque socialista de difusión del teatro entre los trabajadores, para llevarles cultura y para obtener de ellos el aplauso a sus acciones (ver opiniones de los trabajadores en el anexo). Así los autores dramáticos, amigos y conocidos de la señora Ledón, tuvieron un espacio para producir teatro que representara a los diversos personajes de la realidad mexicana y se aprestaron a dar cuerpo a la convocatoria de Amalia, con obras que fueron puestas en escena para público popular.

Para tal efecto se creó el grupo de la Comedia Mexicana formado por el grupo de Los Siete Autores, María Luisa Ocampo y naturalmente Amalia de Castillo Ledón. Este grupo representó obras dramáticas de los componentes y de otros autores en temporadas que se realizaron en los teatros Fábregas, Regis e Ideal. Es de suponer que Acción Cívica proveyó de fondos al programa de Amalia, porque el arquitecto Obregón Santacilia, construyó una carpa con el primer escenario giratorio de México, destinada a teatro popular. La elección de este espacio se debe probablemente a que en esta época, existían ya muchas carpas de variedades con éxito, a las que asistía un público

popular. Con un espacio como éste no sería difícil atraer al público de obreros y amas de casa, poco acostumbrados a un teatro, por razones económicas y culturales. Entre Acción Cívica y los autores se estableció una relación dinámica de cultura, y de política.

"Creo en el teatro mexicano como la expresión más fuerte de nuestra nacionalidad". Suscribió Amalia de Castillo Ledón en el programa de la primera temporada de la Comedia Mexicana. José Joaquín Gamboa ve realizados los sueños de su juventud y agrega: "... Es necesario convencer de que puede, de que debe existir el teatro dramático independiente del extranjero, por sí mismo, para sí mismo..." Federico Gamboa, miembro honorario de la Comedia Mexicana, dice que "También la Comedia Mexicana, como la patria de que es hija legítima, ha afianzado el mayor de los bienes: ya es independiente." y María Luisa Ocampo agrega: "Hemos luchado y vencido, la Comedia Mexicana no es ya una fantasía". En las palabras de los miembros de La Comedia Mexicana se nota el afán de afianzar un movimiento teatral en el nacionalismo de la época, como también la influencia vasconceliana de difusión de la cultura. La acción educativa de Vasconcelos estaba dirigida especialmente a la clases proletaria e indígena, emprendió una importante campaña de alfabetización y se propuso una obra de integración y mestizaje, impregnada de mesianismo con acento paternalista, en la que los maestros y los artistas jugaban un papel importante.

La primera obra que es puesta en escena por La Comedia Mexicana es *El corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo, secretaria del grupo. María Luisa Ocampo es, en estos años, una escritora joven que había empezado a escribir teatro en 1923. Nació en Chilpancingo, Guerrero en noviembre de 1899, pasó su infancia en un medio semiurbano, muy joven vino a la ciudad de México, pero ya la Revolución había dejado huella en sus vivencias, y marcaría con un sello particu-

lar en su obra dramática y novelística. María Luisa escribe obras dramáticas que sitúa en la ciudad de México, en provincia o en el campo. Sus personajes son diversos, seres cotidianos de las diferentes clases sociales con problemáticas que responden a situaciones contemporáneas. Ella escribió algunas obras sobre familias o mujeres burguesas, pero en su contenido manejó ideas que se refieren a la defensa de la mujer aplastada por el machismo y la dominancia materna y a la eutanasia; también escribió otras, que se refieren a temas campesinos y obreros. Varias constantes marcan la obra de María Luisa Ocampo: la defensa de la mujer, los obreros y los indios. En los puestos oficiales y no oficiales que ocupó, se preocupó por extender su acción a estos ámbitos, al fundar bibliotecas, escribir obras de teatro, novelas y artículos, así como al redactar bases de asociaciones defensoras y en su promoción del teatro. Entre sus obras está: *El corrido de Juan Saavedra*, el cual fue estrenado el 24 de mayo de 1928 e impreso por la Imprenta Mundial de México el 10 de octubre de 1934, con 104 páginas e ilustraciones de Julio Prieto, que plasman los momentos climáticos de la obra, con siete dibujos a línea. El contexto anecdótico se refiere a la circunstancia que llevó a Juan Saavedra a unirse a la Revolución en defensa de la gente del campo, maltratada por los amos de las haciendas y los políticos. Pasado el movimiento armado regresa a su casa, para reunirse con su mujer y su madre a disfrutar los logros de la Revolución.

La obra consta de un prólogo y un epílogo en los que se canta el corrido que resume la vida de Juan (ver anexo) y seis cuadros. Los personajes son: Pita-haya, la Mona (muchacho), Encarnación, Juan Saavedra, Chole, María, Pancho, El Tejón, además: el gendarme, borrachos y muchachas, un indio, el gritón de la lotería y de los gallos, doña Engracia, la tamalera, el teniente y los soldados, Refugio, paseantes, doña Romualda, Pepa, don Flavio, Benito, don Nicanor y el General. Además, el administrador de la hacienda, el presidente y el profesor.

Los personajes son campesinos y rancheros y los tres últimos característicos de todo pueblo. María Luisa pinta a Juan de 25 años "...Vestido como los rancheros de cierta posición en el sur. Pantalón de casimir ajustado, blusa blanca anudada al frente y mascada de color al cuello. Sombrero de fieltro ancho." A Chole su novia de 20 años "...Vestido color de rosa con grandes flores. Falda ceñida y blusa a la cintura. Moño y peinetas, zapatos de charol." El contexto ambiental lo sitúa Ocampo en Tixtla, Guerrero. Los escenarios son: una calle del pueblo, una placita, el corredor de una hacienda, una calle con dos puertas, una de las cuales es el ayuntamiento, un campamento revolucionario y el interior de la casa de Juan. Esta última ambientada con muebles de otatera y de petate zarapes y colcha tejida. En las paredes San Antonio con veladora y flores de papel, cromos de Hidalgo y Madero, calendarios y tarjetas.

La ambientación y los personajes son campiranos. Juan Saavedra no está tirado a la calle, antes y después de la Revolución tiene sus propiedades: casa, tierra y ganado, sabe leer. Juan no fue a la Revolución por él, sino por los demás. El contexto dramático se presenta en seis cuadros con momentos climáticos en cada uno de ellos: En el primer cuadro Juan llega a la ventana de su novia, para decirle que la quiere, momento en el que contiene con otro enamorado de Chole. En el cuadro segundo, en una fiesta, María y Chole se disputan su amor. En el tercero, el administrador de la hacienda paga lo que quiere a los campesinos, los acusa de robo y los maltrata, Juan sale en su defensa chocando con el administrador. En el cuarto cuadro el presidente municipal que quiere ser reelegido habla a los campesinos analfabetas para convencerlos, Juan quien sabe leer y se ha enterado de las trampas del gobernador, lo desenmascara. En ese momento aparece la leva. El quinto cuadro presenta lo que ocurre en un campamento revolucionario antes de entrar a la ciudad de México. Allí Juan ya es coronel y el único que sabe leer presen-

cia agresiones a los campesinos tanto o más sangrientas que en la hacienda, porque cuelgan a un inocente y vejan a unas mujeres. El sexto se desarrolla en la casa de Juan cuando éste ya ha regresado de la Revolución en la que presencié horrores, "...pero también gente de buena voluntad porque todos estábamos podridos." En la escena final Juan dice:

JUAN.—

Queda la tierra madrecita. La tierra espera ¡Vaya alegrémonos! todo se ha acabado. Empezamos una nueva vida. (La escena está alumbrada por el sol que ha comenzado a salir). Ahora todos podrán estar en paz. No serán como un ganado que se lleva al matadero sin saber porqué. ¡México! que gran ciudad. Y sin embargo me faltabas Chole, me faltaba mi pueblo mi rincón. No vía las horas de volverme (la abraza, la acaricia) ¡Ahora verá don Nica! En todas mis andanzas he aprendido mucho. ¡Al fin de tantas cosas los encuentro a todos! (mira en derredor) ¡El sol! ¡Ves el sol Chole? Así quería verlo como se ve en mi pueblo. Mientras veamos este sol podremos vivir, porque el hará que nuestra tierra nos de fruto.

De principio a fin *El corrido de Juan Saavedra* es ejemplo del nacionalismo de esta época, propiciado por múltiples factores y en el que las ideas de José Vasconcelos fueron importantes, como aquellas que pretendían cambiar la humillación de los oprimidos, propiciatoria de violencia, por el orgullo de la raza que estimulara a la producción y a la creación. Que los indios no se sintieran despreciados, sino miraran su imagen enaltecida en murales, grabados y obras de teatro, —que por otro lado era difícil que los propios indios vieran— que los usos y costumbres indígenas dieran lugar a una estética que les mostrara lo que eran. Así una preocupación de María Luisa en *El corrido...*, es mostrar, no a los campesinos sino a los ciudadanos, las costumbres regionales guerrerenses. En la fiesta del segundo cuadro hay loterías, gallos y bailes. Las imágenes que ofrece a lo largo del contexto dramático son de fiesta, plásticas, como un gran mural. El lenguaje

es el del campesino. Busca también ser auténtica en la ambientación, rescata el vestido, los accesorios y la lengua. Otra de sus preocupaciones son las vejaciones que sufren los campesinos y mujeres iletrados. Por eso muestra a Juan como prototipo del campesinado, como paradigma del indio: todos debieran ser como él, tener una casa, tierra y ganado para trabajar y ser felices. Ofrece también una mirada sobre las injusticias de la Revolución, pero abre posibilidades de comprensión para el cruento movimiento, que sin duda le tocó conocer.

Los rasgos románticos los ofrecen las escenas secundarias de ambientación, el idilio de Juan, la disputa de las mujeres por él y el final tranquilo y feliz.

Juan no es expuesto como héroe trágico, sino como paradigma campesino. No es agresivo, entra a la "bola", porque le disgustan las injusticias sufridas por la gente, para que el movimiento sirva con el fin de que todos mejoren y aprendan a leer como él. El sol de la justicia, la libertad, la fecundidad y aparece al final como un signo de protección y paternidad. *El corrido de Juan Saavedra* no es un corrido sangriento en el que el héroe se bate y muere, es la narración de una vida que se toma como ejemplar.

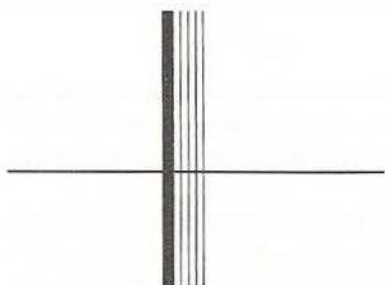
Este tipo de obras dramáticas no se producían en el tiempo en el que fue escrito. El tono de las obras era más bien de comedia psicológica, basten algunos títulos: *Al fin mujer* de los hermanos Lozano García, *Sin alas* de Parada León y María Luisa Ocampo, *Viviré para tí* de Francisco Monterde, *La señorita voluntad* de Carlos Noriega Hope, *La silueta del humo* de Julio Jiménez Rueda. Los autores de principios del siglo tienen una marcada influencia francesa y española, como ya se dijo, que se refleja no sólo en los ámbitos del teatro sino en los de la cultura y la política. Los creadores no pudieron sustraerse a ello. En el teatro se hacía y decía como en España o Francia. No fue sino hasta 1921, con la venida a México de la actriz argentina Emilia Quiroga —invitada por Vasconcelos—, quien

con su compañía de teatro pronunciaba el español de Argentina, que el medio teatral apreció que se podía tener una expresión propia y poner en escena temas y personajes de la vida del país. Los autores nacionalistas se convirtieron en los defensores del hablar mexicano y de su gente, frente a los experimentos extranjeristas del grupo "Ulises", encabezado por Antonieta Rivas Mercado.

El Corrido se identifica más con *La Regenta* de Aurelio González Carrasco y con la novela de la Revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y con obras posteriores, *Los alzados* de Luis Octavio Madero y los dramas de Mauricio Magdaleno y Bustillo Oro. *El corrido de Juan Saavedra* es una de las primeras obras de este tipo, en subir a la escena de un teatro para obreros y puede considerarse como una expresión del nacionalismo post-revolucionario en el teatro. ■

Bibliografía

- GOROSTIZA, Celestino. "Teatro experimental: apuntes para una historia". *México en el Arte* No 10-11. México 1950. Págs.39-46.
- HÍJAR, Alberto. "5 mitos sobre cultura y Revolución Mexicana". Filmoteca UNAM, noviembre 1979.
- HÍJAR, Alberto. "Las artes y la escuela: Dimensión estética y liberación nacional". *Artes Plásticas. Rev. Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM.* México, julio de 1987.
- HÍJAR, Alberto. "Conferencias". Diplomado: *Teoría del arte y la cultura en México.* México, INBA. 1993.
- JÜRGEN HARREN, Hans. 1910-1917. *Raíces económicas de la Revolución Mexicana.* Taller Abierto. México, 1983.
- MONTERDE, Francisco. "Autores de Teatro Mexicano 1900-1950". *México en el Arte.* No 10-11. México 1950. Págs.39-46.
- OCAMPO, María Luisa. *El corrido de Juan Saavedra.* Imprenta Mundial de México. México, 1934.
- OCAMPO, María Luisa. Fondo documental. CITRU/INBA. México, 1993.



ARQUITECTURA TEATRAL DEL S. XX EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Giovanna Recchia

La historia de la arquitectura teatral del siglo XX en la ciudad de México inicia paradójicamente con la demolición de un teatro. En enero de 1901, con pretextos de tipo higiénico-urbano sucumbe bajo las piquetas de los demolidores el Gran Teatro Nacional o Santa Anna, diseñado y construido por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, entre 1842 y 1844. Por poco más de medio siglo dicho recinto había representado, junto con el teatro Principal, el centro cultural, político y social de la sociedad capitalina.

Para ese entonces los teatros de la ciudad eran escasos. De los escenarios surgidos en la segunda mitad del siglo anterior no quedaban más que algunas pequeñas salas destartadas: el sombrío teatro Principal, el teatro del Nuevo Hidalgo, el teatro Arbeau, el teatro María Guerrero, en Peralvillo, para hablar de los más conocidos. Había también una gran cantidad de jacalones y carpas provisionales que se concentraban en el Zócalo, junto con el Circo Orrín, mismo que más tarde cambió su ubicación trasladándose a la Plaza de Villamil.

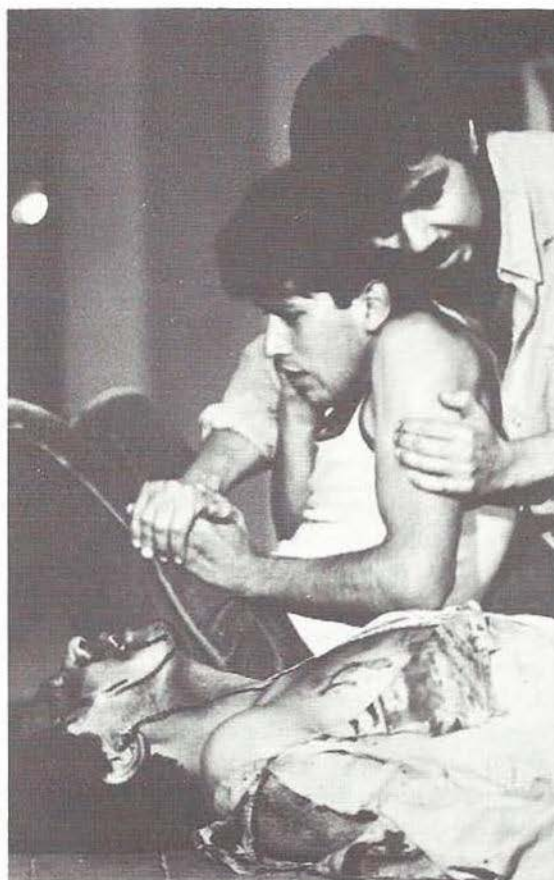
El viejo teatro Provisional o de los Gallos, descrito en las memorias de la marquesa de Calderón de la Barca, había desaparecido, consumido por un incendio. El teatro Iturbide había sido desplazado y transformado en cámara de diputa-

dos. Al mismo tiempo aparecían y desaparecían, a ritmo acelerado, salas, foros y carpas provisionales en muchas de las plazuelas y de los rincones de los barrios más populares de la ciudad.

Todos estos espacios teatrales repetían de una u otra manera el esquema tipológico de la sala teatral a la italiana, con planta en forma de herradura o rectangular, y con varios niveles de palcos o "palchetti". Su estructura por lo general era de madera, su construcción no del todo estable y, por lo tanto, eran presa fácil de incendios y derrumbes.

A pesar de los múltiples jacalones provisionales que surgieron en estos años y de la gran cantidad de pequeños foros que aparecieron hasta en casas particulares, esto no llegaba a satisfacer la inquietud y la necesidad de diversión de la sociedad capitalina. Se esperaba con ansia la construcción y conclusión del prometido Teatro Nacional de Bellas Artes, anunciada como inminente en el discurso en el que se le comunicó a la comunidad cultural de la ciudad de México la demolición del teatro Nacional de la calle de Vergara. Sin embargo la espera durará treinta y cuatro años.

Al empezar el nuevo siglo, en 1901, paralelamente a la desaparición del Gran Teatro Nacional y de la dolorosa memoria histórica en el presente,



*Y luego por qué las matan
o el teatro gay en pie de lucha.*

se anuncia públicamente la inauguración de un nuevo escenario, el teatro Renacimiento, cuya construcción había empezado en los últimos años del siglo anterior.

La memoria gráfica de todos estos espacios ha desaparecido casi por completo. A pesar de la búsqueda realizada en archivos, fondos particulares, bibliotecas, hemerotecas, en acervos hallados ocasionalmente, en entrevistas con personas y vecinos, hechas en el transcurso de la investigación sobre este tema que el CITRU está llevando a cabo, lo que hasta la fecha se ha podido localizar son algunas descripciones y datos sueltos que no permiten hilar una historia exhaustiva de dichos espacios.

A excepción hecha por el teatro Principal, el Gran Teatro Nacional y el teatro Colón, para los cuales la documentación obtenida ha permitido la realización de maquetas arquitectónicas en escala 1:100, para los demás foros el material documental cuenta, hasta la fecha, con unas cuantas fotos, con algunas descripciones hechas por los cronistas de la época y con unos cuantos testimonios orales de familiares o descendientes de vecinos de los lugares en donde se asentaron dichos foros.

En las primeras décadas del siglo xx, la introducción en México de las funciones de cine afectó y modificó rápidamente la fisonomía de las escasas salas de teatro existentes. La euforia cinematográfica afectó sensiblemente la evolución y desarrollo del espacio teatral. El interés por diseñar y construir teatros decayó rápidamente. Parecía no haber más función que las del cinematógrafo y, de esta manera, la gran mayoría de los teatros preexistentes se adaptó a la nueva situación.

La documentación gráfica correspondiente a este período, localizada hasta la fecha, consiste únicamente en la de los planos arquitectónicos del teatro Lírico (1906) y del teatro Colón (adaptado en el claustro del ex Colegio de Niñas y actualmente sede del Club de Banqueros), planos perdidos entre material documental todavía no clasificado en el Archivo Histórico de la ciudad de México.

Cabe aquí señalar la calidad gráfica y de información que revisten dichos planos. Por la lectura de dicho material, podemos deducir que, en la primera década del presente siglo la tipología arquitectónica sigue siendo, la del teatro de tipo italiano.

El esquema funcional-tipológico del desaparecido Teatro Nacional sigue vigente sobre todo en la ciudad de México. En provincia, donde los espacios teatrales se han reproducido al ritmo de las giras de las compañías europeas, prevalece el esquema tipológico del teatro a la francesa. Este tipo de espacio se caracteriza por sus amplias galerías, por la calidad de sus recintos, menos austeros, menos aristocráticos y más familiares y acogedores como las salas de las casas de provincia (teatro Calderón de Zacatecas, teatro Paula Toro de Campeche). Las ciudades importantes como Guanajuato, Guadalajara, San Luis Potosí y Querétaro siguen adoptando, con algunas variantes, el modelo tipológico de la capital de la República, establecido por la Academia de San Carlos.

La cantidad de salas y escenarios teatrales construidos en la primera mitad del siglo, a lo largo de todo el país, es impresionante; no hay ciudad de grande o mediana importancia que no tenga su teatro. A la fecha de muy pocos de ellos se conservan archivos o fondos documentales. Los proyectos y planos arquitectónicos por lo general han desaparecido (hay que tomar en cuenta la dificultad de reproducción del material gráfico de la época).

El primer diseño de espacio teatral que rompe con la tradición es el del teatro Esperanza Iris, debido a los conocimientos y a la experiencia que la actriz había logrado en sus giras.

De hecho el nuevo espacio teatral, destinado a las representaciones de ópera lírica y opereta vienesa, presenta una serie de mejoras. Éstas se concretan en la introducción de la instalación eléctrica, en el perfeccionamiento de la maquinaria del foro, en la adopción de un sistema contra incendios

y, sobre todo, en la posibilidad de transformar la sala en cabaret, una vez terminado el espectáculo. En el fondo, el esquema tipológico resulta un compromiso entre el teatro de tipo italiano y el de tipo francés.

Las nuevas ideas que se estaban gestando y experimentando, en estos mismos años, sobre los escenarios europeos no llegaban ni interesaban a un México involucrado en este particular momento, en la reafirmación de sus valores nacionales.

Todavía bien entrados los años veinte, la vida teatral mexicana se encontraba en franca decadencia. La producción teatral se encontraba monopolizada en las manos de los empresarios de teatro comercial, que ofrecían un repertorio barato, importado de España y con un tipo de actuación y puesta en escena viejo y anquilosado. Esta actividad teatral se llevaba a cabo en los viejos y destartados teatros de la ciudad, sin la posibilidad económica ni la voluntad o el interés de construir otros.

Es hasta 1928 que empieza el proceso de renovación del universo teatral de México. Debido a la iniciativa y mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado, nace el Teatro de Ulises con un pequeño foro adaptado en una casa habitación de la calle de Mesones, en el corazón del centro histórico de la ciudad de México. El objetivo principal del grupo que conforma el Teatro de Ulises, grupo formado por pintores y poetas, es la renovación del repertorio anquilosado y obsoleto que se ofrecía sobre los escenarios de la ciudad y de la cultura. Sin embargo, es sobre las tablas de este pequeñísimo escenario que se empieza a discutir toda la problemática del quehacer teatral del momento.

Como había pasado en Europa, serán los pintores y poetas los artífices de la renovación del teatro mexicano. En el pequeño cuarto de la casa de Mesones —al estilo del Vieux Colombier de Jean Copeau— Villaurrutia, Novo, Owen, Gorostiza, Jiménez Rueda y los pintores Montenegro, Rodríguez Lozano, y Julio Castellanos analizan y discuten sobre las propuestas escénicas de



Stanislavsky, Craig, Piscator, Reinhardt y Meyerhold y experimentan nuevas formas y conceptos de dirección escénica y de escenografía.

La inquietud teatral del momento se gesta en espacios alternativos, improvisados, que no encuentran cabida en los foros oficiales. Por otro lado, no se construyen teatros de ningún tipo; sólo espacios destinados al género chico.

En 1934 se inaugura por fin, después de 34 años de espera el Palacio de Bellas Artes diseñado por el arquitecto italiano Adamo Boari y terminado por el arquitecto Federico Mariscal. Este espacio tenía que representar, en las intenciones iniciales del proyecto, el máximo ejemplo de la cultura de la sociedad porfirista. De hecho Boari, a pesar de un estudio detallado de las principales salas europeas, no había logrado entender los cambios que se habían generado en el medio teatral de principio de siglo. Lo que propone en su proyecto es un ulterior perfeccionamiento del esquema tipológico del teatro a la italiana, matizado por la experiencia francesa, identificable en las amplias galerías y la eliminación de los palcos.

El concepto mas interesante del proyecto de Boari reside en reconocer una función más amplia al inmueble destinado al espectáculo, con la inclusión de espacios destinados al Museo de Artes Plásticas, de salas para conferencias, para exposiciones y para un Museo de Artes Populares, hecho que lo sitúa como precursor de los centros culturales actuales.

La producción de teatros sigue estancada; surge una que otra sala destinada al género chico, el teatro-salón Colonial, el teatro-cine Granat y muchas carpas provisionales, además del teatro Alvaro Obregón, del teatro-cine Alameda y los espacios sindicales que llevan el nombre de teatro (teatro del Sindicato de Electricistas - 1943, teatro del Sindicato de Telefonistas - 1946)

Hacia finales de los años cuarenta el fermento teatral del momento propicia la apertura de una gran cantidad de pequeñas salas, no expresamente

diseñadas como teatros, en donde se ensayan nuevas formas de producción y de dirección. La escenografía también tiene que cambiar métodos y lenguajes. En este momento se forman los nuevos escenógrafos mexicanos, mismos que dejan de ser "teloneros" y artesanos de la escena para convertirse en diseñadores y creadores de espacios plásticos, copartícipes de la realización escénica.

Con la inauguración, en 1949, del teatro del Caracol, se inicia un fenómeno de creación de pequeñas salas, accesibles y sin pretensiones, "los teatros" así llamados "de bolsillo", donde los nuevos grupos dramáticos pueden experimentar las tendencias más recientes y promover la formación de un nuevo público.

Por lo que se refiere al teatro de Estado, Salvador Novo, al asumir en 1947 la dirección del Departamento de Teatro del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes, empieza toda una nueva política de difusión de la cultura teatral a todos los niveles desde la formación de técnicos, actores y dramaturgos, hasta la de un nuevo público y programas de teatro infantil. Novo crea la Escuela de Arte Dramático y promueve la construcción de nuevos teatros como el teatro de la Reforma (1950), iniciando así un proceso de descentralización de las actividades culturales, en colaboración con el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Mientras siguen desapareciendo en la ciudad los viejos coliseos como el Arbeau, el Renacimiento, el Ideal, en 1953 se abren nuevas salas comerciales y experimentales como el teatro de la Capilla de Salvador Novo, el teatro de Gante, el teatro Arena, el teatro Ródano, el teatro Arlequín, el teatro de la Ciudadela, y el teatro de los Insurgentes. En 1954 la casa del Arquitecto hospeda el teatro Círculo de Xavier Rojas.

El teatro de los Insurgentes representa un hito en la historia del espacio teatral de México. Construido en las afueras de la mancha urbana de la época, expresa el resultado de las inquietudes y

experiencias del grupo encabezado por el director Seki Sano. Los arquitectos Alejandro y Julio Prieto configuran tectónicamente las expectativas del grupo. Éste es el momento de las experiencias y reflexiones espaciales más interesantes. Después del teatro Círculo, en la Casa del Arquitecto, se construye, en 1956, el teatro de El Granero, detrás del Auditorio Nacional, que representa el primer espacio de este tipo en América Latina. Dicho espacio logra revolucionar la continuidad tipológica del teatro tradicional. El teatro de El Granero es el primero de un grupo de escenarios teatrales y de experimentos espaciales que conforman la Unidad del Bosque. En los años siguientes se construyen la Sala Villaurrutia, el teatro Orientación, el de la Danza, el Galeón y el teatro del Bosque. Cabe asentar aquí que este recinto resulta ser a la fecha el más idóneo para la realización de espectáculos por su diseño arquitectónico. Dicha característica, se debe, seguramente, al compromiso, coparticipación e interdisciplinariedad del grupo o grupos de artífices de la expresión teatral del momento.

En los años sesenta y setenta el INBA, por la necesidad en sus programas de difusión, de nuevos foros populares, capaces de recibir un mayor número de espectadores, no tan céntricos y mas accesibles económicamente, promueve un programa de construcción de teatros a escala urbana en colaboración con el IMSS.

Gracias a este proyecto abren sus puertas, en la ciudad de México, el teatro Xola, el Tepeyac, el Independencia, y el Hidalgo, entre otros. Estos nuevos espacios, inspirados en las más recientes tendencias europeas, hubieran podido ofrecer una interesante oportunidad para desarrollar nuevas propuestas tipológicas. Sin embargo, parecían cristalizarse en un único diseño: planta abierta para el auditorio, con o sin galería, buenas soluciones en cuanto a equipo mecánico de foro, pero nula atención a los espacios al servicio del escenario. Es evidente que los diseñadores y arquitectos empiezan a alejarse de la experiencia directa del universo

escénico. Empiezan a producirse recetas válidas para toda enfermedad.

En las últimas décadas se ha asistido a una proliferación de espacios para todo tipo de espectáculo, asociados a otras actividades culturales o incrustados en los conjuntos arquitectónicos de instituciones públicas o privadas. Continúa la aparición de pequeñas salas-laboratorios, a menudo de vida efímera, adaptadas en los espacios marginados del crecimiento urbano, así como algún otro gran teatro para espectáculos de tipo comercial.

Las pocas ocasiones de diseño de un espacio teatral que se le presentan a un arquitecto o a un ingeniero en su vida profesional, hacen que este tema no sea considerado de interés en la profesión y, menos todavía, en las carreras tanto de teatro como de arquitectura. Cuando casualmente se ofrece la oportunidad de diseñar uno o más espacios teatrales, como se ha dado recientemente con el proyecto del Centro Nacional de las Artes, cuyo plan maestro prevé la construcción de varios espacios para el espectáculo (auditorio, teatro, sala polivalente, etcétera), el profesionista encargado de su diseño y realización, en la mayoría de los casos, sube por primera vez a un escenario, con curiosidad y asombro, para tratar de entender, en el breve lapso de una visita, el complejo mecanismo técnico-funcional del universo teatral de un escenario.

Frente a la imposibilidad de resolver problemas que rebasan sus tiempos y conocimientos, se recurre entonces a la asesoría de técnicos extranjeros, de fama internacional (desconociendo la trayectoria y calidad profesional de arquitectos y técnicos nacionales expertos en la materia). El resultado de este procedimiento no tarda en manifestarse en la producción de inmuebles del todo ajenos a la realidad nacional, casi siempre alejados de las necesidades del medio teatral y cultural, útiles tan sólo para la publicación de sus fotos en las revistas de moda de arquitectura y para los premios internacionales, de arquitectura, no, evidentemente de teatro o de arquitectura teatral. En consecuencias,

ciudades, valles y colinas aledañas a los asentamientos humanos económicamente más relevantes del país, empiezan a verse sembradas por estructuras faraónicas de tipo cultural que incluyen uno o más espacios escénicos. Sin embargo, dichos espacios, en la mayoría de los casos equipados con tecnología muy sofisticada y costosa, paradójicamente quedan vedados para la comunidad teatral de la entidad, abandonados a los estragos del clima y del tiempo, y entregados al cuidado de escaso personal — por lo general no capacitado —, encargado de su vigilancia y mantenimiento.

Cabe entonces aquí preguntar: ¿Para qué y para quién se construyen elefantes blancos que llevan el nombre de “teatro”? ■

La documentación anexa a la presente constituye el resultado de la investigación “Arquitectura y producción teatral del siglo XX en la Ciudad de México”, realizada desde el mes de enero al mes de diciembre de 1993, con el apoyo financiero otorgado por el Seminario de Estudios de la Cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

El trabajo de investigación se ha desarrollado a través de consultas en diferentes acervos y fondos tanto institucionales como particulares y de actividades que a continuación se mencionan:

—Consultas en bibliotecas, archivos y hemerotecas de la ciudad (INAH, INBA, UNAM, CONDUMEX, Archivo General de la Nación, CITRU, CENIDIAP, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Archivo de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, Museo de la Ciudad de México).

—Fondos particulares: Xavier Rojas, Armando de María y Campos, Reyes Bravo, TEEUS- Federación Teatral.

—Entrevistas con vecinos y habitantes de la ciudad.

—Levantamiento fotográfico.

—Recopilación, reducción y dibujo de planos arquitectónicos de teatros.

—Realización de un directorio de teatros y espacios escénicos de la ciudad de México.

—Compilación de una cronología de teatros de la ciudad de México, siglos XIX y XX.

—Conformación de un fondo documental sobre espacios teatrales de la ciudad de México.

— Realización de las maquetas arquitectónicas, en escala 1:100 del teatro Nacional y del teatro Colón.

— Entrevistas con los escenógrafos: Leoncio Nápoles, Antonio López Mancera, David Antón, Gabriel Pascal, Guillermo Barclay, Elena Marsans, Juan José Gurrola, Arturo Nava, Alejandro Luna y José de Santiago.

El teatro y el público joven escolarizado nivel bachillerato

Patricia Chavero

La educación media superior en la ciudad de México, se incorpora en 1910 a la Universidad Nacional de México. En 1934 se declara la Autonomía Universitaria, y pasa a ser Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde entonces a la fecha nuestra máxima casa de estudios ha sufrido transformaciones. En 1958, siendo rector Ignacio Chávez, se construyeron planteles preparatorianos fuera del centro de la ciudad. En 1971, se crean los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH), para satisfacer la creciente demanda de educación media superior, bajo la rectoría del maestro Pablo González Casanova.

El Sistema Incorporado UNAM, crece en la década de los ochenta, y además de la población que lo demanda (clase media alta) capta a un número importante de aspirantes a los que la Universidad no puede dar cabida y les otorga media beca para que continúen sus estudios. Actualmente la UNAM cubre la demanda del ciclo de bachillerato en nueve planteles de Escuela Nacional Preparatoria, cinco Colegios de Ciencias y Humanidades, y en sistema incorporado cuenta con 153 escuelas con sistema escolarizado ENP y 35 con sistema escolarizado CCH.

Dependientes de la SEP se crean en 1975 los Colegios de Bachilleres (Col. Bach.).

La impartición de la materia teatral sólo se incluye como obligatoria en el mapa curricular de la ENP, en la que es parte de las actividades estéticas que se imparten en cuatro módulos: artes plásticas, música, danza y teatro. En los demás sistemas se imparte como materia optativa sin valor curricular a excepción del Sistema Incorporado, en el que se imparte a criterio de lo que ofrece cada escuela.

El carácter de materia optativa en la mayoría de los sistemas escolares, así como el que no cuente con créditos en la historia académica permite que la participación de los estudiantes esté subordinada a sus preferencias. ¿Qué es preferible para esta comunidad, dar elementos de apreciación teatral para formar espectadores o la práctica escénica? Lo uno no anula a lo otro, lo cierto es que el teatro estudiantil cuenta hasta el momento, con pocas líneas de trabajo, y la didáctica y pedagogía teatral se subordinan al talento del maestro.

Los cuatro sistemas mencionados ofrecen a su comunidad una muestra anual de teatro al interior y al exterior, desde hace dos años, trabajan juntos en el Festival Metropolitano de Teatro de Bachillerato.



La historia del Teatro Estudiantil de Bachillerato es reciente, tanto en la impartición de la materia como la práctica escénica que emana de cada escuela, su significación, después del Teatro en Coapa, dirigido por el Maestro Héctor Azar en 1955, es casi imperceptible.

En México, las tres cuartas partes de la población son menores de 30 años, de ahí que el alumno de bachillerato sea contemplado como un público potencial para el teatro. Elaborar un diagnóstico de esta relación es para el proyecto sobre "La relación del teatro con sus públicos" y para la comunidad teatral, de vital importancia.

¿El alumno preparatorio ve teatro?, ¿fuera de su ámbito el bachiller ve teatro? y entonces, ¿qué teatro es el que ve?, ¿qué esperan los jóvenes del teatro?, ¿a qué van al teatro?, ¿por qué van al teatro?

Éstas son preguntas que pueden esclarecer el estado actual del binomio del teatro y los jóvenes escolarizados a nivel bachillerato.

Para responder a estas preguntas realizamos una investigación de campo que contempla por medio de encuestas dirigidas y con preguntas abiertas y cerradas: preferencias, temas de su interés, número de veces que asiste al teatro y qué obras ven. El universo se estableció a partir de los cuatro sistemas escolarizados mencionados.

También se cuenta con un pequeño acervo documental que registra la actividad teatral que se desarrolla en cada sistema; lo de "pequeño" es debido a los tiempos y la disposición de las autoridades y recopilación bibliográfica del tema.

En particular, se entrevistaron a maestros y funcionarios de los distintos sistemas.

UNIVERSO

SISTEMA	POBLACIÓN	NO. DE LA MUESTRA	PLANTELES
Esc. Nac. Prep.	47,889	500	9
CCH	73,923	500	5
Col. Bach.	84,432	844	20
Inc. UNAM	75,091	750	5 zonas
Total	281,335	2594	

Variables y resultados en una población de 101 alumnos, seleccionada aleatoriamente, con las siguientes características sociodemográficas.

SEXO	NO. DE LA MUESTRA	PORCENTAJE
Femenino	63	62.37
Masculino	38	37.62
Total	101	100.00

EDAD	NO. DE LA MUESTRA	PORCENTAJE
14	5	4.95
15	18	17.82
16	30	29.70
17	22	21.78
18	11	10.89
19	7	6.93
20	2	1.98
21	3	2.97
22	1	0.99
23	2	1.98
Total	101	100.00

MEDIA 16.77

MODA 16

MEDIANA 16

Ocupación de los padres

Padre:

Ocupación	NO. DE LA MUESTRA	PORCENTAJE
A. Profesionistas	17	17.00
B. Técnicos	4	4.00
C. Trab. educación	3	3.00
G. Insp. y supervisores	6	6.00
H. Artesanos, obreros	25	25.00
M. Comerciantes	12	12.00
Ñ. Trab. serv. públicos	6	6.00
Otros	10	10.00
Abstención	10	10.00
Variables < 2%	8	8.00
Total	101	100.00



OCUPACIÓN DE LOS PADRES

MADRE:

OCUPACIÓN	No. DE LA MUESTRA	PORCENTAJE
A. Profesionistas	3	3.00
H. Artesanos, obreros	5	5.00
L. Oficinistas	8	8.00
M. Comerciantes	9	9.00
Q. Hogar	63	63.00
Abstención	7	7.00
Variables < 2%	6	6.00
Total	101	100.00

RELACIÓN CON EL TEATRO:

¿Qué esperas de una obra de teatro?

12.86%	espera diversión
35.05%	espera obtener cultura
23.11%	espera ambas cosas
20.00%	espera conocer a los actores
8.90%	espera cumplir con un requisito en clase

Tipo de producción teatral que prefieren ver

50.49%	prefieren las producciones que promueven las instituciones
13.06%	producciones de teatro comercial
7.92%	producciones de teatro independiente
2.97%	producciones de teatro amateur

Cartelera teatral

35.64%	consulta la cartelera teatral
60.39%	no consulta la cartelera teatral

Entre los que dicen consultar la cartelera teatral

13.88%	dice consultar la revista <i>Tiempo Libre</i>
5.55%	dice consultar <i>La Gaceta UNAM</i>

No alcanzando ninguna otra publicación más del 3%

En promedio, la comunidad estudiantil del bachillerato ha asistido al teatro 2.7 veces en el año. En un rango de respuesta que va de 0 a 10 veces (gráfica 1).

De las obras que dicen haber visto

10.89%	corresponden al teatro independiente
0.99%	corresponden al teatro institucional
3.96%	corresponden al teatro comercial
0.99%	corresponden al teatro escolar

La obra más vista por la comunidad estudiantil seleccionada fue *Las troyanas* en el teatro Helénico con un 32.67 % de la población encuestada (gráfica 2).

Problemas que les impiden asistir al teatro (gráfica 3)

55.44%	precio alto
6.93%	falta de difusión
6.93%	horario
11.88%	ubicación de los teatros
5.94%	falta de tiempo
8.91%	falta de interés
2.97%	obras malas

Problemas que les gustaría ver representados (gráfica 4)

8.91%	alcoholismo
19.80%	drogadicción
13.86%	sida
13.86%	cotidianos
11.08%	políticos
6.93%	jóvenes

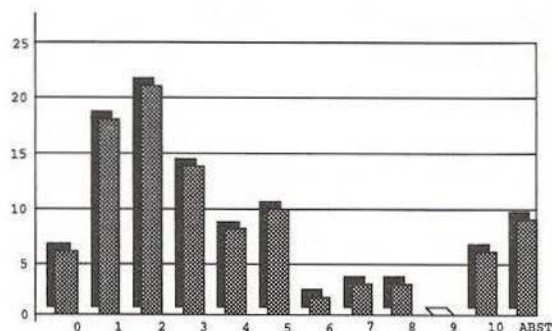
Ningún otro valor alcanza más de 5% en su respuesta.



Rojo amanecer, obra censurada.

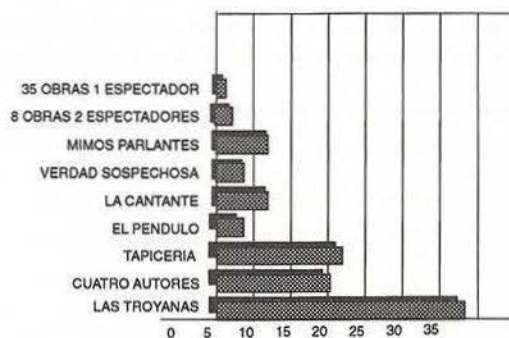


CCH AZCAPOTZALCO
VECES QUE HAN ASISTIDO AL TEATRO



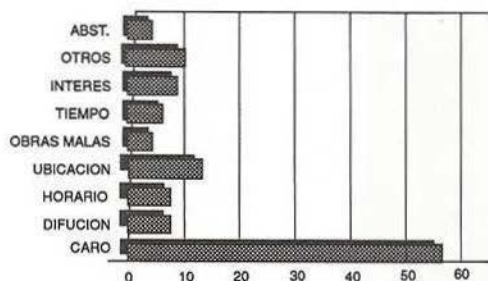
Gráfica 1

CCH AZCAPOTZALCO
OBRAS VISTAS



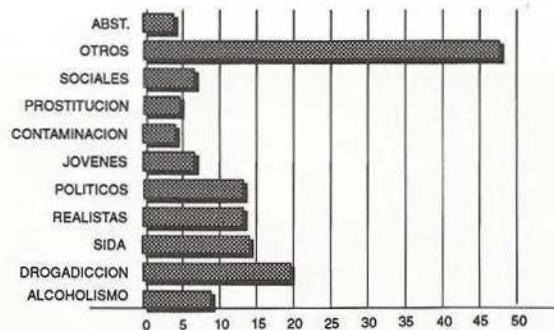
Gráfica 2

CCH AZCAPOTZALCO
PROBLEMAS PARA ASISTIR



Gráfica 3

CCH AZCAPOTZALCO
PROBLEMAS REPRESENTADOS
(SUGERENCIAS)



Gráfica 4

Las respuestas de la población estudiantil, expresan el deseo de aprender en el teatro, combinándose con la diversión; esto proyecta que el teatro que han visto, tiene un lenguaje poco claro para los parámetros de recepción del estudiante. La producción institucional alcanza más del 50% de preferencia, esto confrontado con el teatro que dicen ver no alcanza ni el 1% de captación de la población, lo que quiere decir que responde a un tipo de promoción y difusión mal dirigida. Aunque el teatro independiente no lo manifiestan como de su preferencia, es el que más ven. La obra más vista por esta comunidad fue *Las troyanas*, que se presentó en el teatro Helénico. En este caso el teatro Helénico está incluido en todas las carteleras y es un espacio muy conocido en donde siempre hay algo que ver, además la obra es promocionada en las escuelas, lo que la situó entre las más vistas.

Al respecto los alumnos opinan: "El maestro de redacción nos manda una vez al mes a ver una obra de teatro, con actores que ni en su casa los conocen. ¿Verdad que no es obligatorio?" (sic) Bueno, eso depende del maestro, de con qué fines didácticos los mande, si es una obra que apoye los temas de clase, etcétera.

Jenny Ostrosky comenta: "Basta de acarrear alumnos de prepa a los teatros".

La promoción directa entre maestro y el que promueve la obra no es mala por sí misma, ésta depende de si la oferta satisface las expectativas del que lo demanda.

Entre los problemas que les gustaría ver representados es el de la drogadicción, el que alcanza el porcentaje más alto. El comentario de una alumna es: "problemas de los jóvenes, drogas, sida, sexualidad" su comentario es cierto en la medida de que éstos son los *items* que más porcentaje de la población demanda. Un 9% de los encuestados además de sugerir un tema piden posibles soluciones.

Entre los problemas que les impiden acudir al teatro está con más del 50%, el precio alto -otra

pregunta: ¿si las localidades bajaran de precio acudirían más jóvenes al teatro?

La oferta cultural teatral va del centro hasta el sur de la ciudad de México, al respecto los encuestados opinan que la ubicación es uno de los problemas para asistir al teatro, aunada la distancia con el horario y la falta de transporte representan una dificultad de más del 25% para este sector de la población.

¿Cómo hacer frente a estas dificultades? Más del 10% de la población encuestada no va al teatro por problemas del teatro mismo, que no ha logrado cautivarlos y en algunos casos los ha desencantado; el comentario es "obras malas y aburridas".

La tarea es mucha y el camino es largo. Adaptar la tradición teatral a las necesidades de un sector que no se autogobierna es difícil; hablar con los jóvenes y encontrar la forma de "llegarles" también lo es.

Hay que reflexionar, decidir si hacer mucho teatro, como salga y lo vendo, o realizar teatro, el de la magia, el efímero, de lenguaje dialogado, el teatro que dialoga... con su público, por supuesto.

Después de oír la voz de los jóvenes, la palabra y la acción la tienen los creadores. ■

El video y la intensidad de la experiencia teatral

Josefina Alcázar

El uso de proyecciones en el teatro se remonta a principios de este siglo, con Erwin Piscator, Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold y Emil Burian, entre otros. Las proyecciones —y en esta categoría se incluyen transparencias, cine, video y circuito cerrado de televisión— se pueden usar para intensificar y para ampliar la comunicación teatral.

La intensidad en la experiencia teatral puede ser definida como la concentración de múltiples imágenes y estímulos en un breve lapso de tiempo. Peter Brook sugiere que se puede alcanzar la intensidad teatral si, tanto el dramaturgo como el director, conjuntan sonidos, ideas, pensamientos e imágenes, que hagan que cada instante sea sorprendente.¹ Una manera de lograr esta intensidad puede ser a través de la proyección de imágenes y relacionándolas con la actuación en vivo; el mero hecho de que haya múltiples focos de atención, estimula y, por lo tanto, aumenta la profundidad de la experiencia. Es más fuerte la experiencia, si cada uno de los estímulos ofrece diferentes o, aun, contradictorios significados. Podemos señalar, cuando menos, cinco formas de alcanzar la intensidad a través de las proyecciones:

1) la *superposición* —un término tomado del mundo del cine— que implica la proyección de una

escena o, de una historia, mientras que otra escena diferente está siendo actuada en vivo.

2) la *contradicción*, donde las imágenes proyectadas proporcionan información visual que discrepan con la acción en vivo.

3) la *interacción*, donde el actor o los actores interactúan con las imágenes proyectadas, dándose un intercambio de información entre las imágenes y la escena.

4) el *montaje*, en el cual las imágenes y la actuación se entretajan para crear una acción total.

5) el *close up*, en el cual se proyectan, en circuito cerrado, fragmentos de la escena en vivo que se quieran destacar.²

Pero veamos más detenidamente cada una de estas formas en que las proyecciones permiten alcanzar la intensidad dramática.

La técnica de *superponer* imágenes proyectadas sobre la acción en vivo produce un estímulo, ya que multiplica la comunicación visual y sonora, y, además, permite que una imagen refuerce a la otra; esto se puede manejar de diversas formas. Josef Svoboda —destacado en el uso de imágenes múltiples— comenta: “nosotros acumulamos objetos, personas, escenas, una tras otra; por ejemplo, una escena con una silla de ruedas abajo del escenario, arriba una niña en una tina acariciándose con

una ramita, frente a ella una pantalla donde aparece un niño recibiendo azotes, y, de repente, la cortina que cubre parte de la pantalla se abre y se ve a una pequeña orquesta tocando, con gran pompa, un vals. Este collage espacial, basado en el principio del tríplico, es un verdadero poema dramático".³

Por otro lado, en la técnica de *contradicción* las proyecciones sirven como contrapunto de la acción en vivo y se usa, en muchos casos, para expresar los pensamientos y los sentimientos internos de los personajes, los cuales están en contradicción con la acción y el diálogo externado. Ya desde 1941, Robert Edmund Jones profetizaba sobre el uso de proyecciones en el teatro: "Algunos dramaturgos usarán, dentro de poco, una pantalla de cine en el escenario, arriba y atrás de los actores, para revelar, simultáneamente, los dos mundos, el consciente y el inconsciente, que juntos constituyen el mundo en que vivimos: el mundo exterior de la realidad y el mundo subjetivo, interior. En el escenario veremos a los personajes reales del drama, en la pantalla veremos sus escondidos y secretos egos."⁴ También se usan las proyecciones para expresar ideas, sucesos o aspectos de la realidad que discrepan con aquellos expresados por los actores.

En estas dos técnicas, la contradicción y la superposición, las imágenes sirven, fundamentalmente, como comentarios o estímulos adicionales, mientras que en la *interacción* los actores en vivo reconocen e interactúan con las imágenes proyectadas. En estos casos, las proyecciones se vuelven estímulos directos o, incluso, personajes. Josef Svoboda usa muy frecuentemente esta técnica en su *Linterna Mágica*, y señala que con esta técnica "la representación de los actores no puede existir sin la imagen proyectada, y viceversa. Uno no es el fondo del otro, sino, más bien, se tiene una síntesis, una fusión de actores y proyección".⁵

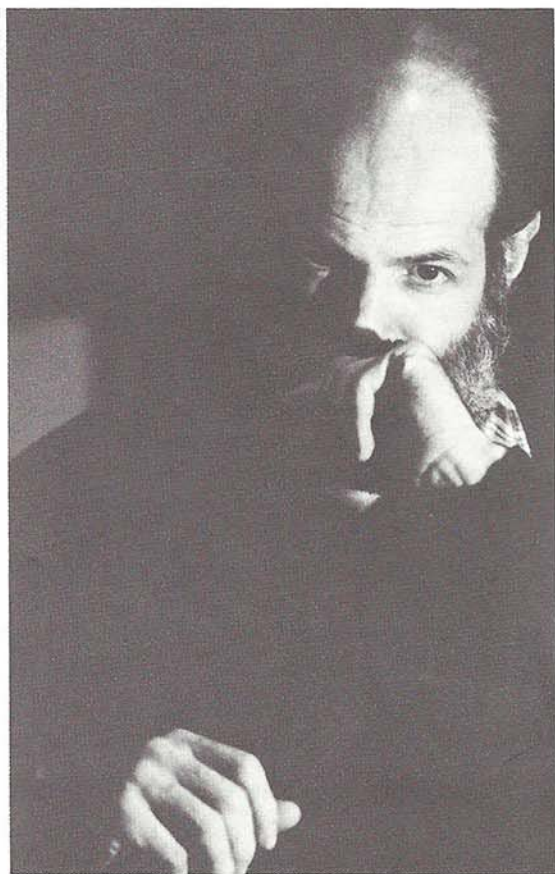
El efecto de *montaje* es muy similar al de interacción, salvo que, en el montaje, el actor aparece como si no fuera consciente de las imágenes proyectadas, como si no se diera cuenta de su exis-

tencia; sin embargo, la representación de los actores y la acción descrita por medio de las proyecciones, se juxtaponen, se combinan, para crear un único acontecimiento dramático. La imagen total se comunica a través de la composición de imágenes —reales y proyectadas—, su interrelación y su ritmo espacial y temporal.

Las proyecciones permiten ampliar los parámetros de una producción teatral al proporcionar imágenes visuales, acciones y sucesos que, de otra manera, sólo podrían ser sugeridos, descritos, narrados o indicados por medio del subtexto. Esta técnica es muy útil en el caso de producciones de carácter histórico, donde las proyecciones permiten recrear el contexto de manera satisfactoria y estilizada.⁶

Con el *close up* se pueden seleccionar fragmentos de la escena y proyectarlos para reforzar una determinada imagen visual. Esta técnica permite fragmentar la composición visual, aislar un detalle que se quiere destacar y resaltarlo, como en un *close up* fílmico, lo que aumenta la intensidad de la imagen, sin alterar el plano general del escenario, es decir, se puede lograr la simultaneidad de planos. Esta técnica posibilita cambiar el punto de vista del espectador, el ángulo desde el cual aprecia la escena, a pesar de mantenerse la composición original. La duplicación de la imagen, en vivo y proyectada, causa un impacto emocional que refuerza el elemento dramático. El circuito cerrado se puede usar en combinación con la proyección de imágenes grabadas y de esta manera se acentúa la sensación de un espacio ilimitado y, a la vez, ubicuo. Con el circuito cerrado los límites del escenario se pueden manipular de varias formas:

- a) Si las pantallas en las que se proyecta lo que sucede en el escenario se encuentran fuera del escenario.
- b) Si las pantallas están en un ángulo y en un plano diferente de la acción filmada.
- c) Si se proyecta la acción de un actor que está en el escenario y al salirse de éste se continúa proyec-



Luis de Tavira, director censurado.

tando su imagen, es decir, su imagen se sigue proyectando aunque el actor esté tras bambalinas o incluso se haya salido del teatro. En fin, éstas y otras formas de jugar con el escenario y de crear un hiperespacio son posibles con el uso del video. La simultaneidad y la yuxtaposición de imágenes permiten crear una atmósfera impactante, que intensifica y amplía la magia teatral.

En los últimos años ha habido una creciente utilización del video en el teatro, quizás porque una de las preocupaciones de la gente de teatro consiste en expresar un tema intemporal con los medios de

nuestro propio tiempo.⁷ Y es que el video se ha filtrado por todos los intersticios de la sociedad, a donde quiera que miremos está el video que, como en el cuento del ajolote de Cortázar, no queda claro si nosotros lo miramos, o él si nos mira a nosotros, como un ubicuo *Big Brother*. El video se utiliza en los juicios como una prueba objetiva de los hechos —recuérdese el caso de Rodney King en los Angeles, o el asesinato de Luis Donaldo Colosio—; en las aduanas, en los bancos, y en muchos otros lugares, se le utiliza como sistema de seguridad; en las escuelas se usa como un moderno sistema de enseñanza; en la diversión, los videojuegos y las películas en video tienen un lugar destacadísimo; en la aviación, los simuladores de vuelo son un instrumento indispensable; en el ejército se les utiliza como simuladores de ataques; en las fiestas, la foto ha sido desplazada por el video. En fin, el video está en todas partes, y el teatro no podía ser la excepción. ■

Notas

¹ En la producción de Peter Brook al libro de Peter Weiss, *Marat/Sade*, Pocket Books, Nueva York, 1966. pp. 5-6.

² Joseph Stell, "Projections", *Theatre design and technology*, 19, No. 3 (1983): 14-8.

³ Jarka Burian, *The scenography of Josef Svoboda*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1971. p. 103.

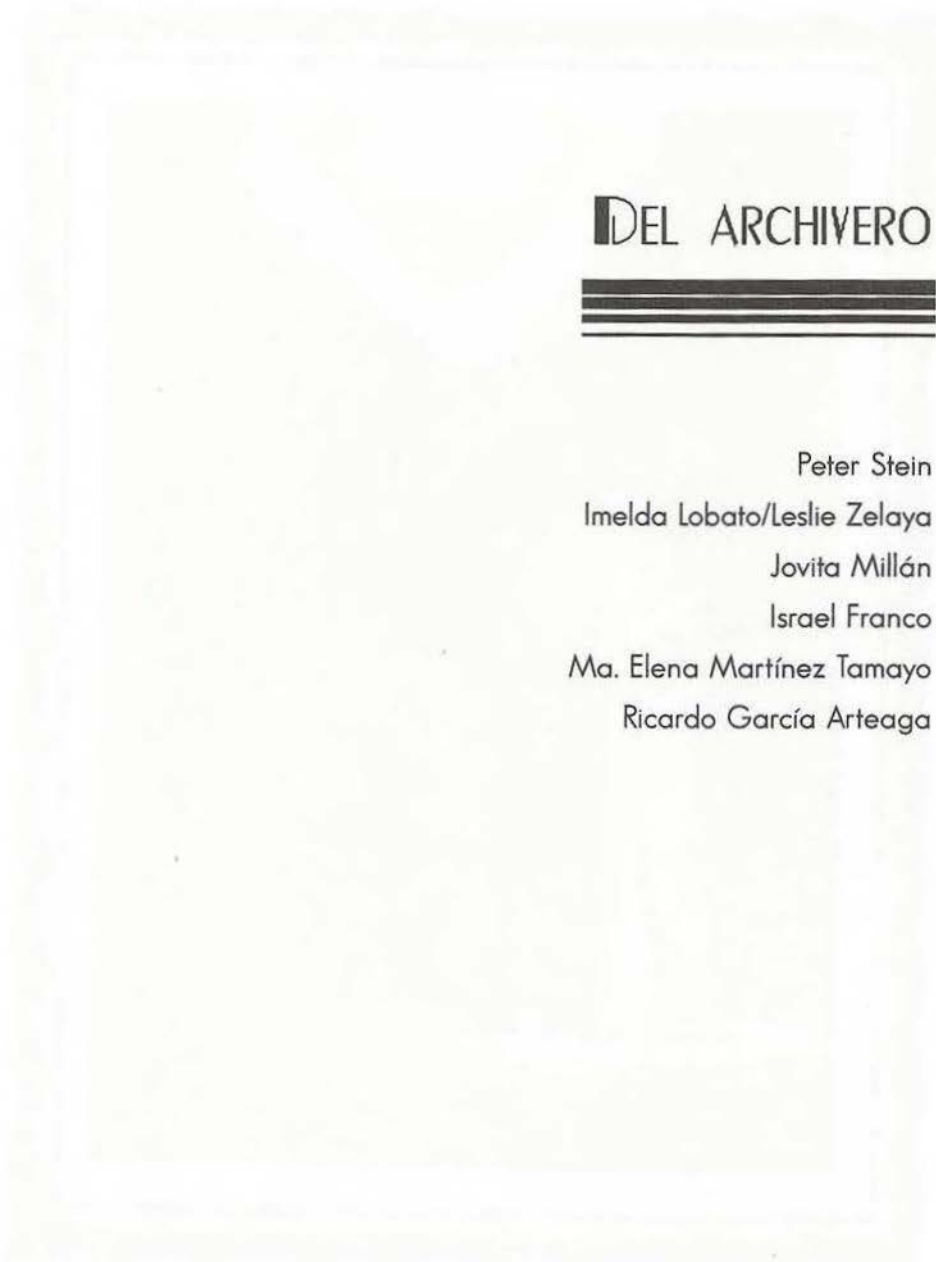
⁴ Robert Edmund Jones, *The dramatic imagination*, Theatre Arts Books, Nueva York, 1941. p. 19.

⁵ Jarka Burian, *The scenography of Josef Svoboda*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1971. p. 83.

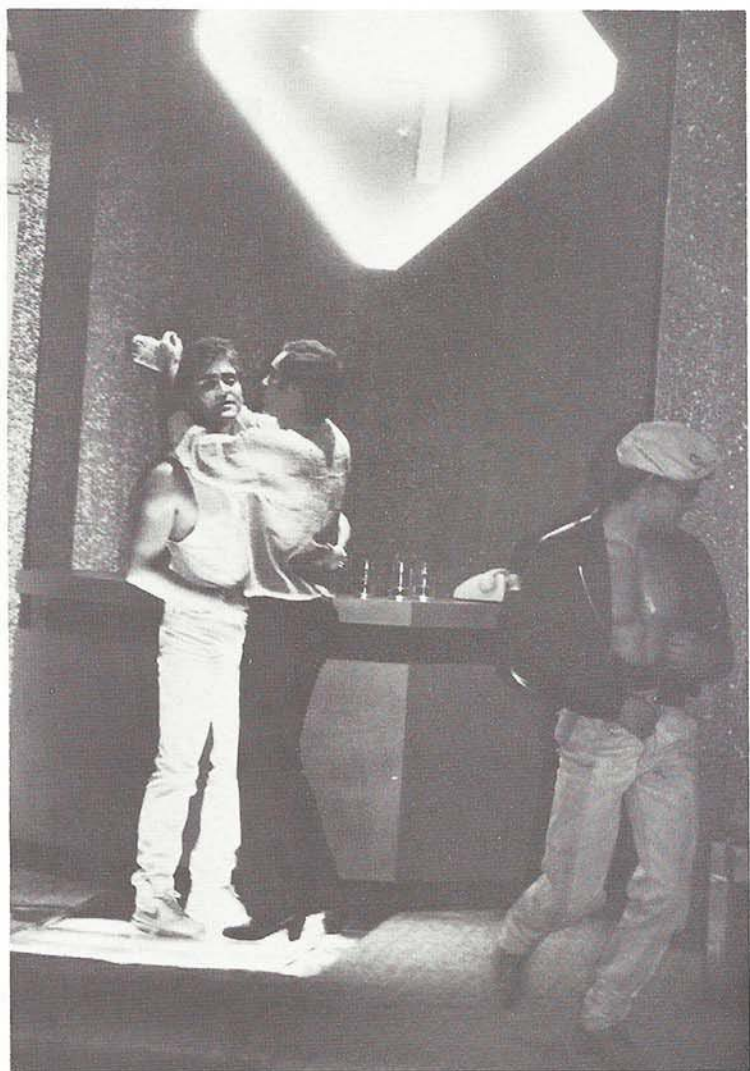
⁶ Joseph Stell, "Projections", *Theatre design and technology*, 19, No. 3 (1983): 14-8. p. 16.

⁷ Robert Edmund Jones, *Towards a new theater*, Vocarium Records, 1955, p. 55. Marat

DEL ARCHIVERO



Peter Stein
Imelda Lobato/Leslie Zelaya
Jovita Millán
Israel Franco
Ma. Elena Martínez Tamayo
Ricardo García Arteaga



Sida así es la vida, la desinformación también es intolerancia.

ROBERTO ZUCCO: UN "SERIAL KILLER" DEL TEATRO

Peter Stein

Con motivo del estreno en México de la obra Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès por parte de la Compañía Nacional de Teatro, y como una contribución al conocimiento de este importante autor que ha sido considerado ya uno de los clásicos del teatro contemporáneo, reproducimos aquí un breve retrato sobre Roberto Zucco, a cargo de Peter Stein, quien estrenó por primera vez esta obra y el cual fue publicado originalmente por la Académie Experimentale des Theatres.

En *Roberto Zucco*, Koltès inventa situaciones muy complejas, muy distintas, muy sagaces. Así, crea sólo un personaje, que se puede calificar de esquizofrénico, pero le inventa situaciones (una familia, una china, otro mala clase, etcétera) donde ese Zucco monológico, catatónico, encuentra una continuidad.

La obra se compone de 15 escenas muy cortas, con momentos precisos, casi físicos, corporales. Y, lo apasionante para un hombre de teatro, es que se encuentra un *leit motiv*. Palabras, temas, objetos, pequeños acontecimientos. De esta manera, la muerte es un móvil que está presente en casi todas las escenas, y eso desde el principio. También existe un sistema de los objetos que retornan, la figura de la llave y de la puerta, o bien la mesa en la cocina, con un mantel que llega al piso, una ver-

dadera maleta de mago. Existe esta estructura recurrente de la pareja estilo "Laurel y Hardy" en los dos guardias, los dos policías del final, el dúo comisario-inspector etcétera. Son construcciones que me interesan mucho. Desde ahí, se puede crear tensión y atención, y también diversión... Es muy sofisticado y está muy bien hecho.

Koltès cuenta la historia de este ser aislado, de este pobre tipo cuyos actos inexplicables e inexplicados, son de una perfecta amoralidad, y sin producir la menor conclusión moral. Al contrario, hay en la obra continuos ataques en contra de todos los clichés, los sentimientos y los valores. Así Roberto se vuelve el verdadero hombre. La "heroización" es inevitable. En todo caso es el esquema de la tragedia: cada hombre que hace algo es un criminal. El hecho sencillo de escoger una acción, mata las otras opciones. Ya que está consciente de este crimen, el hombre no lo puede cometer sino con un excedente de énfasis, un furor que inmediatamente se vuelve el origen de todos los pecados y obliga a los dioses a intervenir. En la tragedia antigua, el hombre actuaba por o en contra de la sociedad que discutía sus acciones. En *Zucco*, el hombre, "el hacedor", no tiene contacto alguno con la sociedad a no ser con la sociedad-del-espectáculo, que se complace en tomar nota y no discutir más nada. ¿Pero, acaso, nuestras sociedades no están reducidas a no ser más que eso? La función de *Zucco* consiste en resucitar los viejos sueños heroicos. Pero incluso sin moral, como todos los héroes, necesita una apoteosis: es el final de la obra. Entonces todo puede funcionar con una frialdad perfecta, una situación de choque interior. Aparentemente, esta glorificación de Zucco plantea algunos problemas, no sólo a los actores, sino también a todos los hombres de teatro que leyeron este texto, ¿cierto? ■



Cronología de B. M. Koltès

9 de abril de 1948: Nacimiento en Metz, en una familia de la pequeña burguesía provincial.

1968: Viaje a los Estados Unidos (Nueva York). Viajará con frecuencia.

1970: Inicio de las primeras adaptaciones. Monta *Las amarguras* según Gorki.

1972-1973: Viaje a la URSS. Escribe *Relatos muertos* (inédito). Dificultad para escribir, con lapsos de silencio durante varios años. Difusión por radio (France Culture) de *La Herencia* (inédito).

1977: Creación de *La noche antes de los bosques*. Reniega de sus obras precedentes y recommienza sus obras a partir de esta fecha.

1978: Estadía en Nigeria que lo marcará profundamente. Descubre el África.

1983: *Lucha de negro y de perros* en Nanterre (París). Inicio de la colaboración con Patrice Chéreau que se vuelve su director preferido.

1984: Publicación de su novela *La fuga a caballo muy lejos por la ciudad*. Escritura del guión *Nickel Stuff* (inédito). Deseo de volverse novelista.

1986: *Muelle Oeste* obra famosa por su dificultad. El éxito no es inmediato. Presentación en el Festival de Aviñón de *Tabataba* diálogo con África como escenario.

1987: Creación de *En la soledad de los campos de algodón*, su obra maestra. El teatro de Koltès se impone como uno de los más importantes.

1988: Traducción de *Cuento de invierno* de W. Shakespeare. De ahora en adelante se sentirá la influencia del gran "Will". Patrice Chéreau dirige *El regreso al desierto*. Fascinación por el asesino Roberto Zucco.

El 15 de abril de 1989, B. M. Koltès muere de sida a los 41 años.

1990: Peter Stein dirige *Roberto Zucco* en el teatro Schaubühne de Berlín. A partir de esta fecha las creaciones y los eventos en torno a la obra de B. M. Koltès no dejan de multiplicarse.

1991: Publicación de *Prólogo*, novela sin acabar, con ensayos escritos durante sus viajes por América Latina.

1995: *Les éditions de Minuit* decide publicar todas las obras de juventud del autor.

FUENTES DEL TEATRO: *Abstracts**

Imelda Lobato/Leslie Zelaya

1. En el campo de la información teatral son escasas las obras de consulta que dan cuenta de las publicaciones que, en las últimas décadas, han sido editadas sobre los temas más importantes de la historia, la teoría y la técnica del teatro. De las publicadas en español, por ejemplo, que forman parte de acervos institucionales, registramos apenas una decena de títulos: la bibliografía anotada de Richard F. Allen (1987) y la de Peter Roster y Fernando de Toro (1985), que enlistan obras dramáticas y trabajos críticos, exclusivamente del teatro hispanoamericano del siglo xx; la bibliografía anotada de René Acuña (1979) que registra, con gran rigor metodológico y documental, fuentes seleccionadas específicamente para el estudio del teatro popular en Hispanoamérica. Existen también bibliografías que se limitan al teatro de un país: para México, la de Francisco Monterde, referida únicamente a textos dramáticos anteriores a 1940; los trabajos de Ruth S. Lamb (1962) y el de Margarita Mendoza López (1987), que corresponden principalmente a textos dramáticos mexicanos del siglo xx. Para otros países latinoamericanos conocemos la de Walter Rela (1960) sobre el teatro chileno y la de Héctor Orjuela (1974) sobre el teatro colombiano. Por último, sobre temas aún más específicos contamos con las bibliografías de José Luis Trenti

Rocamora (1950) sobre la dramaturgia colonial hispanoamericana y la bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo de T. McCready (1966). La revisión somera de estos textos muestra el predominio de listados bibliográficos y/o hemerográficos, la mayoría de ellos referidos a la dramaturgia; otros, limitados a países y/o temas muy específicos; mientras que algunos, por la fecha de su publicación, ofrecen referencias desactualizadas.

2. Es indudable el servicio que este tipo de fuentes proporciona para el estudio de la dramaturgia y del teatro. Sin embargo, en nuestro contacto profesional con usuarios de bibliotecas especializadas en el campo teatral —creadores escénicos, docentes, estudiantes, críticos e investigadores— se nos hizo patente la necesidad de contar con una obra de consulta alternativa, con un perfil distinto de las arriba mencionadas. Pues la mayoría de los usuarios no solicitan a la biblioteca títulos o autores específicos, sino que demandan bibliografías y materiales sobre temas de los que no tienen referencias previas.

Al valorar este indicador se perfiló ante nosotras la idea de elaborar un instrumento de consulta que, a diferencia de las bibliografías mencionadas, no ofreciera únicamente las referencias bibliográficas de los textos, sino que contemplara también su análisis conceptual y la definición de un lenguaje documental que facilitara el acceso a sus contenidos temáticos. A partir de estas consideraciones resultó natural optar por un proyecto de investigación del que obtendríamos como producto final un *abstracts* especializado en teatro.

* *Abstracts de teatro* es una obra que se encuentra actualmente en proceso de publicación en una coedición del CITRU/INBA y Escenología A.C.



3. ¿Porqué un *abstracts*? Porque los *abstracts* son obras de consulta que proporcionan referencias bibliográficas y hemerográficas de textos publicados en las distintas áreas del conocimiento. Ofrecen, además, resúmenes de los documentos registrados e índices temáticos que permiten identificar rápidamente sus contenidos. Estas características convierten a los *abstracts* en instrumentos de apoyo en la formación y actualización profesional cuya importancia, dado el volumen creciente de información que actualmente se genera en las diversas disciplinas del conocimiento, es ampliamente reconocida; hasta el punto de que su consulta forma parte obligada de las prácticas académicas cotidianas en la mayoría de las curricula especializadas.

4. Para la realización del *abstracts* optamos por definir y precisar sus características específicas por las siguientes delimitaciones:

—Se planteó como un trabajo multidisciplinario en el que se conjugan los campos de la bibliotecología y de los estudios teatrales.

—La selección de materiales se focalizó a libros, tesis, memorias y revistas especializadas inscritos en los campos de la historia, la teoría y la técnica del teatro, publicados en español.

—Con la finalidad de priorizar el acceso a información actualizada, se circunscribió el registro de referencias a documentos editados de 1950 a la fecha.

—Para responder a demandas específicas y diversificadas de sus usuarios se incluyeron índices de tema, de autor y de título, que permiten acceder a la información por entradas múltiples.

—En una primera etapa, los materiales documentales referenciados se localizaron en acervos institucionales de la ciudad de México: la biblioteca Juan Ruiz de Alarcón de la Escuela de Arte Teatral del INBA; la biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes; la biblioteca Samuel Ramos y la biblioteca Central, de la UNAM; la biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México; la biblioteca de la Universidad Iberoamericana; la biblioteca México del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la biblioteca de Escenología A.C.

—Para organizar las referencias y resúmenes que conforman el cuerpo principal del *abstracts*, se diseñó una estructura conceptual que ordena los documentos en seis categorías:

I. OBRAS DE CONSULTA: que incluye diccionarios, enciclopedias, bibliografías, catálogos, anuarios, etcétera.

II. HISTORIA DEL TEATRO: que considera historias generales, regionales y por países.

III. TEORÍA Y TÉCNICA: sobre dirección, actuación, dramaturgia, crítica y producción teatral.

IV. INTERDISCIPLINA: con interrelaciones con la sociología, psicología, pedagogía, arquitectura, antropología, etcétera.

V. OTROS EVENTOS REPRESENTACIONALES: que incluye representaciones festivas, rituales, teatro para niños, teatro escolar, pantomima, etcétera.

VI. ESTUDIOS SOBRE CREADORES, CORRIENTES Y GRUPOS.

—Para el procesamiento automatizado de la información se utilizó una base de datos diseñada *ex profeso* con campos, subcampos y funciones adecuados a las necesidades del proyecto, apli-

cando el manejador de bases de datos Microisis. —Se proyectó como un proceso en actualización continua, con una generación bianual de un volumen de mil referencias, con resúmenes de tipo indicativo que describen el contenido del documento.

5. Para ilustrar las partes constitutivas de la información que se ofrece en cada uno de los registros que conforman el primer volumen del *abstracts* de teatro¹, transcribimos como ejemplo una de las 17 referencias que encontrará el usuario al buscar en el índice de temas el término "máscaras y teatro":

[1] 0390

[2] Sección: TEORÍA Y TÉCNICA DEL TEATRO

[3] PAVIA, M. Máscaras teatrales : materiales y técnicas de construcción. México: Grupo Editorial Gaceta/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 1994. 159 p. : il. (Col. Escenología).

[4] [ESCENOLOGÍA]

[5]

RESUMEN: Investigación que ofrece a maestros, actores, escenógrafos y directores de escena una guía didáctica sobre aspectos teóricos, históricos y técnicos sobre las máscaras y su función en la representación teatral. La guía de procedimientos para el diseño y realización tridimensional de la máscara incluye una descripción de los instrumentos y de las técnicas implicadas en el modelado y factura de máscaras de diversos materiales. Incluye una "antología de opiniones, anécdotas y principios sobre el uso de la máscara en el teatro;

un cuadro de los materiales y técnicas empleados en México para la realización de máscaras creadas para las danza drama tradicionales y estudios sobre las máscaras teatrales de la tradición asiática".

[6] MÁSCARAS-HISTORIA, DISEÑO Y REALIZACIÓN

MÁSCARAS-RITO Y TEATRO

MÁSCARAS-TEATRO ORIENTAL

MÁSCARAS-TEATRO POPULAR-MÉXICO

MÁSCARAS-CALAVERAS-MÉXICO

MÁSCARAS-BUNRAKU-JAPÓN

MÁSCARAS-TEATRO NOH-JAPÓN

MÁSCARAS-COMEDIA DEL ARTE-ITALIA

MÁSCARAS-FORMACIÓN TEATRAL-

ACTUACIÓN

MÁSCARAS-TÉCNICAS DE FABRICACIÓN-

GLOSARIO

[1] Número identificador

[2] Sección

[3] Referencia bibliográfica con áreas correspondientes a autor, título y autoría secundaria, edición, pie de imprenta (lugar, editorial y año), descripción física, colección y notas.

[4] Biblioteca en la que se localiza el documento

[5] Resumen de tipo indicativo

[6] Temas ■

EL MILAGRO, UNA EDITORIAL QUE ABRE BRECHA EN EL PANORAMA TEATRAL: ENTREVISTA A DAVID OLGUÍN

Jovita Millán

En 1992 Lorena Maza, Daniel Giménez Cacho, Tolita Figueroa y David Olguín unieron esfuerzos para conformar el proyecto El Milagro. Con el objetivo de difundir y promover las artes escénicas este organismo privado comprende varias áreas: la construcción de un teatro, una productora, una galería de escenografía y vestuario, un centro de documentación y una editorial. Esta última se propone poner al alcance de la comunidad teatral de nuestro país textos de autores contemporáneos mexicanos y extranjeros. Considerando la importancia de su misión entrevistamos a David Olguín quien –junto con Pablo Moya– es su responsable.

David, ¿puedes decirnos cómo surgió el proyecto de la editorial?

La editorial fue una iniciativa mía. Se la planteé en ese entonces a Lorena, Daniel y Tolita. Daniel era amigo de Pablo Moya, que es el diseñador y encargado de la producción –de hecho los dos manejamos la editorial– y nos puso en contacto. Hicimos una mancuerna afortunada pues nos entendimos muy bien. Esto fue hace tres años.

Surgió en principio con la idea de publicar textos que estuvieran montados en escena y que se concibieran también como un documento de la puesta en escena, de ahí el incluir

las fotografías de los montajes. Poco a poco se perfiló lo que era el proyecto general de las ediciones; básicamente se proponía atacar la actualidad, es decir, teatro contemporáneo mexicano y universal, pues precisamente por ser contemporáneo no había publicaciones. En el desierto del panorama editorial en teatro, había que atacar todo lo que eran las traducciones de autores contemporáneos. El proyecto también incluye al cine y en cuanto a éste nos proponemos la publicación de guiones cinematográficos de lo que podríamos llamar el nuevo cine mexicano y con todos los cuestionamientos que implica el título. Básicamente son estas dos las áreas del proyecto.

¿Cómo escogen la obras que se publicarán?

Tenemos un consejo editorial integrado por Tolita Figueroa, Daniel Giménez Cacho, Pablo Moya y yo. Cada uno de nosotros proponemos qué publicar y decidimos en consejo, democráticamente. En el caso de los guiones cinematográficos ha sido cuestión de ponernos de acuerdo con IMCINE que es nuestro coeditor. Básicamente lo que hemos tratado de hacer es dar un perfil general de las maneras de escribir en México. No queremos que sea una editorial con una actitud cerrada. Lamentablemente no podemos publicar mucho, el proyecto editorial está planteado para publicar seis títulos por año. Este año en medio de la crisis, de subidas de precios, del costo de papel, etcétera, no hemos sacado ningún libro. Estamos a punto de sacar una antología de teatro norteamericano, con diez obras contemporáneas. Es el proyecto más fuerte que tenemos, lo hemos preparando desde hace dos años más o menos.



La mascada
censurada de
*Nadie sabe
nada..*

Económicamente ¿cómo obtienen los recursos para arrancar el proyecto?

Los primeros tres títulos fueron una inversión de nosotros al tiempo que empezamos a proponer coediciones a instituciones. Conseguimos dos con el IMSS. Con IMCINE comenzaron pagando el 30 por ciento de los libros de cine, ahora invertimos a partes iguales, 50 y 50 por ciento y tenemos otra con el CNCA. Para la antología de teatro norteamericano conseguimos la beca Rockefeller que sólo cubre una tercera parte del costo total pues los derechos de autores extranjeros son caros y bueno, eso explica también por qué no hay publicaciones de autores contemporáneos en México. Nadie le apuesta en realidad a algo que no se va a recuperar. Ahora tenemos un convenio con la Dirección General de Publicaciones del CNCA para publicar una antología de teatro mexicano y otra de teatro extranjero al año.

¿A quién van dirigidas estas publicaciones?

Nosotros suponíamos que los estudiantes de teatro serían el público natural para comprar libros más que el público lector en general, pero no ha sido así. Lamentablemente lo que sucede es que las grandes editoriales que conciben el mundo editorial como un negocio, no sé, pienso por ejemplo en Joaquín Mortiz, es difícil que le apuesten al teatro porque es el mismo fenómeno que pasa con la poesía: tienen un público muy reducido. Nosotros estamos abriendo brecha. En general yo creo que a la gente de teatro le cuesta mucho trabajo comprar libros por dos razones: por su situación económica en general y porque no hay la costumbre.

Nuestros libros no son caros. Cuestan 35 nuevos pesos y son ediciones muy cuidadas, ilustradas, con varias tintas en la portada, con un trabajo de edición muy cuidadoso, que casi el libro se vuelve un objeto visual en sí mismo.



Si los comparamos con los precios de los libros normales, novedades y demás que cuestan por lo menos 50 nuevos pesos... aun así a la gente de teatro le resulta muy caro, porque no compran libros en realidad y no leen y también porque es un hecho que este gremio en general es pobre, pero los libros se están moviendo, muy lentamente en realidad, pero hay que abrir brecha ¿no?

¿Cuántos títulos han publicado hasta ahora?

Hasta ahora tenemos veinte títulos y una edición agotada. En teatro tenemos *La historia del zoológico* de Eduard Albee, *La conciencia de Zenón* de Tulio Quesich, *La puerta del fondo* que es una obra mía, *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano, *El contrapaso* de Middleton y Rouly, *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero, *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman y *Juicio suspendido* de Héctor Mendoza. En cine, *Tom Mix*, *Sólo con tu pareja*, *La invención de Cronos*, *Cabeza de Vaca*, *Ángel de fuego* y *Danzón*. La edición especial es un libro sobre el teatro de los Insurgentes, que es también una investigación sobre el teatro de revista y el teatro comercial de los años cincuenta hasta nuestra fecha tomando como centro el teatro de los Insurgentes. Es una edición agotada. El último título que sacamos fue *A través del espejo* de Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, que es sobre el gusto cinematográfico del público en México.

¿Es rentable la edición de libros?

¿La edición de libros de teatro? No, jamás. A menos que publicaras, no sé, manualitos o libros casi de texto. Yo creo que no, definitivamente

no. Lo que sí puede ser, es autofinanciable y es lo que nos proponemos en la editorial. Podría decir que es una empresa que ha funcionado con un 40 por ciento tal vez o un 35 por ciento de capital subsidiado y el resto ha sido generado por los propios recursos de la editorial y del apoyo que da el bar Milán a la editorial que la hace una empresa con un financiamiento privado finalmente. Creo que el capital que aporta el Estado en este caso pues es algo que se debe hacer necesariamente con el caso del teatro que es lo mismo que con la poesía. Tenemos que crear un público lector, tenemos que abrir los canales de distribución de los libros de teatro, que haya mejores espacios en las librerías importantes para los libros de teatro. Una cosa que sí tratamos de hacer de alguna manera dignificar las publicaciones de teatro en México, salvo la carta y algunas ediciones de la Universidad Veracruzana el resto son realmente infames ¿no? muchas casi con papel revolución, con las patas, en realidad. Hay que darle también a nuestros dramaturgos, a nuestra gente de teatro y al oficio el lugar que merece.

¿Cuáles son los retos a enfrentar?

Lo primero es sobrevivir como editorial. Hemos logrado perfeccionar el sistema de distribución. Queremos tener más presencia, llegar más a la comunidad teatral. Como editorial nos hemos mantenido desde que iniciamos hace tres años. Teníamos nuestro primer libro a 35 pesos y todo mundo nos decía que publicábamos libros carísimos. En tres años nuestras ediciones no han subido de precio. Hemos tratado de darlas a conocer, de que estén en las librerías, que la gente las adquiera. A fin de cuentas, esto no es

un negocio, es una manera de poner a disposición de la gente de teatro materiales que siempre manejamos un poco en copia.

¿Han tenido algún problema con los derechos de autor?

Muchísimos, para la adquisición de derechos extranjeros en el caso de Albee, que fue la primera obra extranjera que publicamos —bueno, que necesitábamos adquirir derechos, escribimos cerca de un año y no nos hacían caso. Fue una batalla tremenda, a través de Víctor Weinstock logramos entrar en contacto con Albee para que él le dijera a sus representantes que la cosa iba en serio y que sí quería que se publicara su libro en México. Curiosamente él decía que era la primera vez que le compraban los derechos en América Latina de *La historia del zoológico*, que todas las ediciones que le habían hecho eran piratas. Era pues paradójico que nosotros quisiéramos hacerlo por la vía legal. En las siguientes negociaciones —esta misma casa de representantes de autores y demás, tenía los derechos de tres autores que vamos a publicar en la antología—, todo fue más fácil; de inmediato nos contestaron y de inmediato nos pusimos de acuerdo, pero es cosa de ir abriendo los caminos. Ahora tenemos mucha experiencia al respecto. Estamos también negociando los derechos para la antología de teatro polaco, así como con los franceses y los ingleses, pero a fin de cuentas, es más fácil. Los derechos de autor son caros y una negociación tardada, de pronto, por ejemplo, estábamos pagando quinientos dólares a cada uno de los autores de la antología y uno nos pedía dos mil quinientos, y pensando en cómo está el

dólar se nos vuelve más terrible publicar autores extranjeros. En cuanto a los mexicanos, al principio operamos en forma solidaria. La mayoría de ellos nos cedían los derechos: Rascón Banda por ejemplo, Toño Serrano. Algunos de los autores de cine nos cedían los derechos también y decidimos que cuando la editorial empezara a marchar les pagaríamos el 10 por ciento riguroso sobre ventas y es lo que hacemos.

¿Algún comentario que quieras agregar?

Pues que ojalá surgieran muchos proyectos editoriales de teatro no sólo estatales, porque si bien es su obligación, la línea editorial del Estado es una línea más bien de deuda, que de punta de lanza. Tiene muchos hoyos que cubrir con la historia del teatro mexicano, con actores mexicanos y demás; que abran caminos de vanguardia en el teatro contemporáneo. Esto se debería apoyar muchísimo más. Que triste es que en un país tan grande como México nuestro material teatral está limitado a la pequeña colección de La Carpa de la UNAM, las pequeñas colecciones que tiene el Consejo, Edgar Ceballos que ha hecho una labor muy importante en ese sentido y los pocos títulos que tiene El Milagro, que comparado con lo que hacen algunas editoriales inglesas o norteamericanas en materia de teatro lo nuestro sea un granito de arena, pero que hay que irlo haciendo. ■

* Transcripción: Igor Lozada

LA DOCUMENTACIÓN EN EL TEATRO. CONCEPCIÓN Y DISEÑO DEL ARCHIVO VERTICAL EN EL CITRU¹

Israel Franco

Para todo estudioso es fundamental contar con información sobre el tema de su interés. En el caso del arte teatral esta información se refiere en muchas ocasiones a la representación escénica, por lo cual, el estudioso que se interesa en montajes presentados en el pasado o en lugares distantes a él, recurre a registros, testimonios o valoraciones ajenas que le permitan elaborar imágenes e ideas sobre la representación o sobre su preparación.

De lo anterior se desprende la innegable utilidad de colecciones documentales cuyos contenidos registren la información de la actividad escénica en un determinado lugar; tal es el caso del archivo vertical que se conformó en el CITRU, con base en documentos que de ordinario se utilizan para difundir o promocionar a los creadores y a sus obras: currícula personal y de grupos; folletos; trípticos; promocionales de puestas en escena, de grupos, de organismos, de eventos y de actividades relacionadas con el teatro; además de las crónicas, entrevistas y artículos que se publican en la prensa.

En el diseño del archivo vertical se cubrieron tres aspectos fundamentales:

a) criterios de selección para el ingreso de materiales,

b) elección de ejes organizadores de la información y

c) elaboración de un instrumento de consulta que facilitara el acceso a los contenidos.

Cuando en el CITRU existía un área de documentación y varias colecciones, era necesario tener criterios para encauzar al lugar adecuado el material que se recibía. En el archivo se guardaban documentos del tipo arriba descrito (básicamente impresos de corta extensión), y por lo tanto estaban claramente diferenciados de monografías, revistas, fotografías, programas de mano, etcétera. En el caso de los periódicos, luego de revisarlos se extraían las notas teatrales y se colocaban en hojas de registro hemerográfico.

Un problema de mayor interés lo representó la elección de los ejes organizadores de la información. Se definieron nueve estancos temáticos para dividir los expedientes dentro de los cuales se colocan los documentos.

El primero y principal, ya que articula al resto, corresponde a puestas en escena. El segundo es el formado por las representaciones de varias obras en el marco de un mismo evento: festival, muestra, encuentro o cualquier otro; aquí se incluyen también eventos cuyo carácter no es esencialmente escénico: mesas redondas, coloquios, congresos, etcétera, que tengan como tema al teatro.

El tercer apartado contiene expedientes individuales de los distintos profesionales relacionados con el teatro y el cuarto, a los profesionales que realizan su trabajo en colectivo, principalmente en grupos y compañías.

El quinto apartado comprende organizaciones e instituciones, es decir, estructuras dedicadas a la promoción, producción o estudio del teatro, sin importar que sean oficiales o independientes.

El sexto está dedicado a locales teatrales; por lo tanto, abarca todo espacio que se destine a albergar representaciones teatrales: edificios, casas de la cultura o foros al aire libre. Y el séptimo recoge los expedientes de los diferentes centros de estudio dedicados a la formación teatral. Hasta aquí, toda la información se refiere al teatro en México.

Un octavo estanco se integra con documentos que informan sobre el teatro en los diferentes países y su organización es la misma que para el caso mexicano, sólo que en una escala mucho menor.

Por último, el noveno apartado se integra con documentos que tratan temas específicos: ensayos o artículos de opinión aparecidos en la prensa, distribuidos en folletos o, incluso, relatorías de ciertos eventos. Para su organización se asigna a cada expediente una palabra o conjunto de palabras, llaves de recuperación, que indican la materia de que se trata. Cabe hacer mención de que para realizar este trabajo se revisaron distintas listas de encabezamiento de materia y tesauros. Así, se confirmó que los términos utilizados como llaves de recuperación para la disciplina del teatro eran escasos y demasiado generales, por ello se procedió a realizar desgloses más particulares y rigurosos de las distintas facetas que componen la actividad teatral para asignarles nuevos términos. El resultado de esta labor permite contar en la actualidad con un listado más completo de descriptores y acorde con los requerimientos de un trabajo de documentación especializado en teatro.

Regresando al último inciso, para facilitar el acceso a la información el archivo vertical cuenta con un catálogo de referencias cru-

zadas. Mediante su consulta se pueden establecer relaciones entre los contenidos de los apartados de puestas en escena y de creadores, con lo cual se multiplica el número de entradas hacia los expedientes.

Para caracterizar de alguna manera al Archivo vertical como fuente de consulta, podemos decir que por nutrirse en buena medida con información periodística y con donaciones de instituciones, la información se centra en el testimonio de la acción de ciertas tendencias del teatro mexicano, particularmente aquéllas en las que se involucran entidades o personalidades consagradas en el medio de la alta cultura urbana de la capital del país; así, escapan del registro muchos protagonistas y productos de la creación teatral. Otra de las características del archivo consiste en contener información de actualidad; la mayor parte del material está comprendida en el periodo 1985-1994², un menor porcentaje cubre 1981-1985, y sin cobertura sistemática se tienen documentos que se remontan hasta 1947.

Una manera de apreciar esta colección documental es considerarla como fuente referencial, en la cual es posible encontrar información particular, en ocasiones muy abundante, sobre puestas en escena, creadores, eventos, etcétera, para solucionar dudas inmediatas o como parte de un proceso de investigación más amplio. Como anteriormente se esbozó, este acervo abunda en crónicas, reseñas, entrevistas y promocionales; nos acerca a la actividad teatral y a sus protagonistas y por eso es testimonio de los acontecimientos, pero, además nos habla de la concepción del teatro en diferentes momentos, a través de las formas de difusión usadas por los creadores y por los criterios de

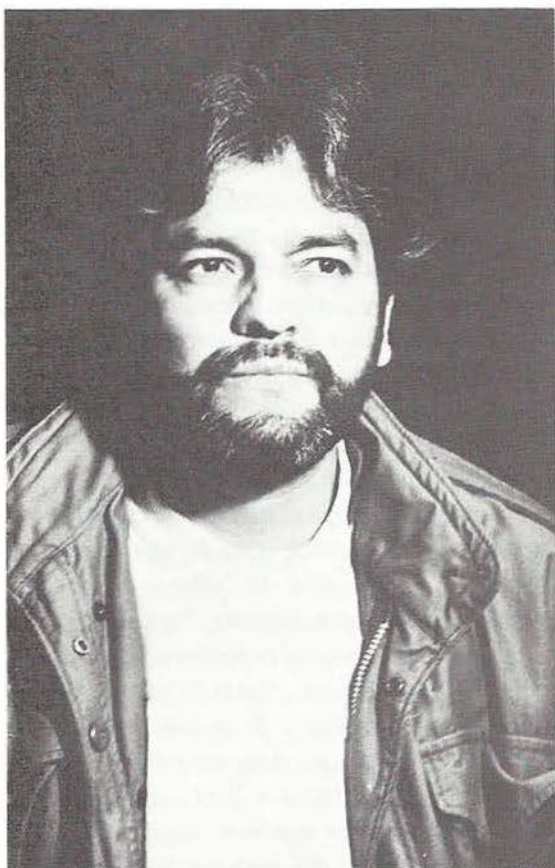


valoración de los periodistas. El archivo vertical es, en este sentido, no sólo un auxiliar para la reflexión, sino además punto de referencia y materia de contraste de otros soportes documentales. ■

Notas

¹ Entre los cambios que implicó para el CITRU su integración al proyecto del Centro Nacional de las Artes, se cuenta el traslado de las actividades de preservación, organización y servicios de información documental a la Biblioteca de las Artes, y por lo tanto, también el traslado físico del acervo. Sin embargo, ante la falta de claridad inicial en las políticas de la biblioteca, y para garantizar su actualización y aprovechamiento, se decidió mantener el archivo vertical como un proyecto de investigación del CITRU, estrechamente relacionado con el proyecto *Anuario de teatro*.

² El resultado de la recuperación informativa que realiza el *Anuario* cada año alimenta al archivo vertical.



Enrique Pineda, director víctima de la intolerancia.

SEMINARIO: Seki Sano y el TEATRO MEXICANO, 1939-1966

Ma. Elena Martínez Tamayo

En mayo de 1995, en el marco del Primer Congreso Nacional de Investigación Teatral de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), realizado en la Universidad de las Américas, Puebla, la doctora Michiko Tanaka, investigadora de el Colegio de México, presentó la propuesta para integrar un grupo de estudio abocado a la investigación y la reflexión sobre la significativa y fructífera labor teatral en México de Seki Sano, maestro y director de escena de origen japonés.

La relevancia que para el desarrollo del teatro moderno en México tiene la presencia y el trabajo del maestro Seki Sano, y los más de seis mil artistas mexicanos, entre colaboradores y discípulos, que han sido receptores y difusores de experiencia y conocimientos —entre otros aspectos de las teorías y técnicas de Stanislavsky y Meyerhold, de las cuales Seki Sano fue el introductor en México— fueron elementos que produjeron la respuesta positiva a la propuesta de la doctora Tanaka, y de inmediato un grupo de investigadores conformaron un seminario que se ocuparía del estudio de la vida y las actividades teatrales de Seki Sano desde su llegada a México a fines de abril de 1939 y hasta su muerte ocurrida en septiembre de 1966.

De entre los textos de Seki Sano y su decidida pasión por el teatro, recogemos ahora sus palabras con motivo del discurso de recepción a los nuevos actores en su Escuela de Teatro de la Reforma: "El teatro es para mí la más bella y completa expresión de las ramas del arte, porque en él se conjugan todas ellas. Es, ante todo, pasión, disciplina y entrega. Es la cúspide o la cima más profunda. Es conocimiento y búsqueda. Es éxito y fracaso y no lo es: es algo distinto y único: es, con letras gigantescas, **el teatro**. Y me refiero al teatro como el hecho escénico, el todo, en el que participan actores, dramaturgos, director, técnicos y públicos, el momento preciso e irrepetible de la comunicación emocional entre los seres que la integran". Muchas de las puestas en escena de Seki Sano forman parte de la evolución del teatro mexicano, entre ellas: *La rebelión de los colgados*, *Un tranvía llamado deseo*, *La fuerza bruta*, *La mandrágora*, *La fierecilla domada* y *Un hombre contra el tiempo*.

La doctora Tanaka, coordinadora del seminario, se ha dedicado durante diez años a la investigación rigurosa en archivos, y una larga serie de entrevistas con quienes lo conocieron y trabajaron con él nutren la información: antecedentes personales, estudios, influencias, contactos, ideología y trabajo.

La doctora Tanaka ha seguido las huellas de Sano a su paso por Estados Unidos, Francia, Rusia y Alemania para responder fundamentalmente a dos preguntas: ¿a qué se debió la llegada de Seki Sano a México? y ¿quién era Seki Sano cuando llegó a México? Este trabajo condujo a la búsqueda de la influencia del discurso teatral de Seki Sano en Latinoamérica, concretamente en Colombia,



Cuba y Guatemala. La doctora Tanaka señala: "originó la tradición del teatro como un compromiso vital que exige seria preparación y estudio constante: estuvo convencido hasta su muerte de que el teatro cumple con una función social. Muchos de sus alumnos siguieron la idea y la llevaron a la práctica como promotores de un teatro popular, campesino, obrero o indígena".

Con el apoyo decidido del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU-INBA), el seminario lleva a cabo sus reuniones de trabajo en sus instalaciones. En la primera sesión se estableció la estrategia de las investigaciones, sus prioridades, metodología, calendario, productos y plan de financiamiento. El seminario, en una primera fase, desea cumplir con sus objetivos antes de fines de 1996, fecha en que se cumplen 30 años del fallecimiento del maestro, y queda abierto a todos aquellos interesados en trabajar sobre la vida o la obra de Seki Sano.

En este momento, el seminario está compuesto por los siguientes investigadores e investigaciones: Michiko Tanaka, "Arte y política"; Giovanna Recchia, "Espacios teatrales"; Octavio Rivera, "Crítica teatral: el caso de corona de sombra" de Rodolfo Usigli en la puesta en escena de Seki Sano; Susana Wein "El proceso de trabajo del director teatral"; Martha Toriz "Testimonios y críticas"; Carlos Roces "Vestuario y diseño"; Elvira López "Contribución de Seki Sano y Fernando Wagner al teatro mexicano" (tesis de maestría); Brígida Murillo "Labor teatral de Seki Sano en México" (tesis de licenciatura); Patricia Aulestia "La danza"; María Elena Martínez Tamayo "Impacto social de el teatro de la Reforma". El seminario cuenta con investigadores corresponsales en

varias ciudades, quienes se encuentran en proceso de definición de los temas de trabajo: Alma Montemayor, Luis Martín García, Tomás Ceballos, entre otros.

El seminario se suma a los actos del homenaje a Seki Sano que preparan colaboradores, discípulos, amigos e instituciones oficiales y privadas.

Invitamos a los investigadores interesados en el tema del seminario a ponerse en contacto en el CITRU con la doctora Michiko Tanaka o la maestra María Elena Martínez Tamayo. ■



Tito Vasconcelos, paradigma del teatro gay.

LA PSICOMAGIA: ACTOS TERAPÉUTICOS QUE TIENEN QUE VER CON EL TEATRO

Ricardo García Arteaga

Conocido en México como uno de los precursores del teatro de vanguardia de los años sesenta y setenta, al consagrarse en esa década y los primeros años de la siguiente como director escénico con el montaje de obras no convencionales —desde Penélope, de Leonora Carrington (estreno mundial) y El gorila (adaptación de “Informe para la Academia” de Kafka), hasta El diario de un loco de Gogol, El ensueño, Zaratustra y El juego que todos jugamos— Alejandro Jodorowsky regresó a México este año para presentar su libro Psicomagia. Una terapia pánica.

Jodorowsky ha sido uno de los hombres de teatro en nuestro país que mayores polémicas ha desatado no sólo como director de teatro sino como cineasta —El Topo (1969), La montaña sagrada (1972), y Santa Sangre (1989)—, sino también como promotor de movimientos de renovación teatral al fundar en la década de los sesenta la compañía Teatro de Vanguardia Mexicano, con la cual lleva a la escena una serie de provocaciones respondidas con el escándalo: La sonata de los espectros de Strindberg y la Ópera del orden (ambas dirigidas por Jodorowsky y la segunda escrita por él mismo) fueron clausuradas el día del estreno.

Con el fin de acercarnos más a este con-

trovertido director y autor teatral, Ricardo García Arteaga realizó el 15 de agosto de 1995 una entrevista que aquí reproducimos a manera de testimonio:

Yo considero que lo que hago actualmente es teatro porque es resultado de todos los trabajos teatrales anteriores. En Chile empecé a hacer marionetas, después pasé al teatro mudo, así le llamaba puesto que no sabía que la pantomima existía. Lo que para mí era teatral era la interpretación del texto.

Eliminé el texto, desarrollé el mimo, la danza, todo lo que fuera corporal. Pero poco después lo oral me empezaba a faltar. Me vine a México y encontré la oportunidad de hacer teatro. Tomé obras muy literarias como *Fin de partida* de Becket, con esa obra debuté. Voy a usar el texto, me dije, pero lo más importante va a ser la dirección, no el texto. Esto provocó en México un escándalo espantoso en la época. En aquel momento estaba “Poesía en voz alta”, eso era lo máximo que se había hecho, donde se respetaba esencialmente el texto.

También se respetaba al teatro español donde los actores solían recitar. Yo rompí con todo eso. Después empecé a hacer los *happenings*, antes yo les llamaba efímeros. Yo inventé eso en México, pensando que había que salirse de la forma teatro, salirse del ego de los actores. Porque en México los actores tenían toda la tradición española de los actores de primera figura: créditos, robarse la escena, etcétera. Todo eso lo aprendí de Carlos Ancira, él ensayaba con media fuerza y todos se ponían a su nivel, y

el día del estreno echaba los hígados y todo el mundo quedaba pálido al lado del él. Esto es porque se había ensayado en otro tono. Él se las sabía todas.

Por ejemplo, un día me habló Carlos Ancira, me dijo: ¡Oye, Alejandro, hagamos algo porque estoy muy mal de dinero!. Está bien, le dije, donde nos encontramos.

Búscame en el foro tal de los estudios Churubusco. Fui a buscarlo y no lo encontraba por ningún lado. Acabó la filmación y el hombre que estaba dentro de un ataúd era Carlos Ancira que me dijo: ¡Hagamos algo! ¡Me acaban de contratar para hacer un muerto! ¡A mí! ¡Hagamos algo, Alejandro!

Bueno, ¿qué se te ocurre? ¿Por qué no hacemos *Zaratustra*? Bueno, le dije. Y le hablé a un amigo que tenía un buen trabajo en Monterrey y le dije que por qué no me compraba una obra. ¿Cuántos son? Me preguntó. Somos como 11 personas y estrenamos en 15 días. Bueno, te la compro.

Y me puse a hacerla como loco. Como no teníamos dinero dije: ¡Sin decorado! ¡Sin trajes! ¡Desnudos!

Entonces escribí la obra. Íbamos en el tren para Monterrey y Carlos Ancira me dijo: Te tengo una buena noticia, ya me sé el primer acto. ¡Y estrenábamos en la noche! Así que hice que el traspunte apareciera en escena con el libreto abierto y todos le preguntaban el texto en escena. Fue un éxito.

Después yo le dije a Carlos Ancira que estaba loco, que cómo me hizo hacer esta obra en 15 días. Él me contestó: ¡Yo le dije que hiciéramos *Zaratustra* de Strauss no de Nietzsche!

Bueno, así salió. La gente iba a ver a Héctor Bonilla, Carlos Ancira e Isela Vega desnudos. Después de esto hice *El juego que todos jugamos*, sin actores conocidos, sin desnudos. Me habían acusado tanto con los desnudos que decidí que se podía hacer teatro con gente. Y así empecé con principiantes, inventando la obra a medida que ensayábamos. Me basé en el libro de W. Reich sobre psicología.

En ese momento Juan Ferrara no era conocido, José Alonso no era conocido, Alma Muriel no era conocida, eran estudiantes de teatro, que se vistieron como quisieron, que actuaron como quisieron; lo único importante era no ser actores.

Había una finalidad de decir algo fuera del teatro, dentro del teatro.

Después saqué al teatro del teatro y empecé a hacerlo en la escuela de San Carlos, en cualquier sitio. Hice un acontecimiento en donde empecé a preguntarle a la gente: ¿Qué quieres expresar delante del público? Entonces un universitario dijo que quería ser un profesor universitario que se rompe huevos. Salió con una bolsa de huevos y empezó a decir algo y a romperse huevos. Otro quería sacar a una novia y meterla en una tina con sangre y frotarla con un pulpo vivo, otro quería bañarse con leche. Y entonces le di oportunidad a todos de expresar un acto que ellos traían dentro de sí. Otro sacaba de un manequí una langosta de su vientre, ¡bueno!, otra mujer se rapó delante del público y tiró muñecas sin pelo diciendo ¡soy yo! ¡soy yo!

Por aquel entonces conocí a John Lenon y a Yoko Ono. Los conocí por el cine. Me acerqué a ellos porque fueron admiradores de mi película *El Topo*. Por eso John Lenon pro-

dujo la película *La montaña sagrada*, les gustaba lo que hacía. No me acerqué a ellos porque Yoko Ono hiciera *happenings*.

Todo esto fue el teatro para mí. Después pareció que yo me había retirado del teatro, pero en el fondo lo que empecé a hacer fue tomar a una persona y decirle una acción que debía de hacer en la ciudad. Empecé a hacer el teatro como consejo personal, le daba personaje a la gente para que se divertiera en la ciudad. Por ejemplo: A un empleado de la embajada de Chile lo envié a mendigar tocando el violín frente a los cafés. Eso lo hice en el año 64. Yo fui el primero que rompí un piano frente a la televisión a hachazos y se armó una escandalera. Yo puse a una vaca viva en la escuela de Arquitectura y la entrevisté, y dije que la vaca sabía más que todos los profesores. Hice bailar a la vaca y sus nalgas las comparé con una catedral gótica. Eran actos para divertirse, no de terapia. Yo creía que el teatro tenía que acabar con el público, con el autor, con el actor. Yo era un director de escena haciendo progresar el teatro para mí.

Después escribí el libro *Psicomagia*, en donde hablo de actos, pero son actos terapéuticos que tienen que ver con el teatro. Un ejemplo: los padres de una muchacha siempre le decían que hablaba como un loro y todos la trataban como un loro, era el loro de la familia y estaba acomplexada, sentía que no la querían.

Una vez al mes su familia entera se reunía y la mandé a la cena familiar vestida como un loro. Estaba vestida como un loro verde con todo y plumas.

A otro muchacho su esposa le dijo que no lo quería ver hasta que llegara con la lengua de fuera a pedirle disculpas por lo que había

hecho. Entonces le mandé fabricar una lengua falsa de 30 cm. Tocó la puerta y ahí estaba con la lengua de fuera y colgando.

Siempre son actos que conducen a escenas teatrales. Son pequeños actitos.

Otros se han enterrado en la arcilla y sus familiares les han leído el discurso fúnebre. Yo le he hecho vivir su entierro. Es un teatro muy fuerte, pero que tiene otra forma.

Siempre busqué hacer actos sagrados, arte sagrado. Las cosas no son sagradas, sino que son elementos en donde debe de entrar algo divino. Israel no es una tierra sagrada, es una tierra en donde se manifiesta lo divino, por eso es tierra sagrada.

En el teatro se va a tratar de llegar a un éxtasis místico. Yo estoy llegando a este tipo de obras.

También existe el teatro horizontal, en el cual tu te reconoces; dices: ¡Esto me pasa a mí! Es un teatro útil y terapéutico es un teatro de minorías. En México los teatros tenían tres mil personas y buscaban tener un inmenso público. Yo dije: ¡no! voy a reducir mi público para llegar a un teatro de minorías. Mientras más minorías más profundo será lo que yo haga.

Ahora mi teatro es totalmente de minorías, porque una persona es la que da el consejo y otra es la que lo realiza, nadie más sabe. Son obras geniales. Y la persona guarda esto como un recuerdo para toda su vida.

El teatro es sagrado, siempre fue sagrado. En la medida que vas profundizando en el teatro vas perdiendo público y llegas al teatro de minorías y de eso no puedes vivir. Tienes que hacer otras cosas.



Los apagones, censura encubierta.

El teatro debería de ser un teatro nacional. Cuando un gobierno decida que el arte es esencial para su pueblo, entonces creará un organismo de experimentación de arte, y creará un arte del que no se vive, donde haya seres honestos que estén llegando a un arte sagrado. O bien, tendrán que vivir de colectas públicas, como hacen los monjes budistas que viven de la limosna. Cuando llegas a un arte sagrado eres mendigo. Como la pantomima de la jaula, que hice con Marcel Marceau, salió de mi cabeza, y ahora acabo de ver lo mismo en Nueva York.

También sucede lo mismo con el maquillaje que yo inventé de mimo, delimitado con una línea negra, pues ahora veo mendigos en México con ese maquillaje y haciendo pantomima como la que yo enseñé hace 20 años en la escuelas de teatro del INBA. Por eso digo quel el arte es para mendigos.

Actualmente la gente me consulta como psicomago, y les parece normal. En realidad me pueden ver como acto teatral, como psiquiatra, como psicoanalista. Lo importante es el resultado.

Yo siempre quise ser mago, como no pude porque nunca tendría el don, ni al hermanito, creé la psicomagia. Es otra cosa que corresponde a lo que yo soy. No puedo ser mago porque soy racional.

Propongo crear un ambiente chamánico a nuestro alrededor, un ambiente psicochamánico. Uso todo lo que existe en el chamanismo pero de una manera más racional. Lo adapto a mentalidades y actitudes no supersticiosas. No necesito de la fe ni de la creencia para curar. La psicomagia ya estaba, ahora hay que llegar al psicochamanismo. Ordenas a los psicode-



monios que pueden formarse por el árbol genealógico, el Estado, la educación. Ordenas a estos psicodemonios a salir. Sabiendo de nuevo que no son reales. Ahora quiero curar a los que no quieren. Es como un gol psicológico. En eso estoy trabajando ahora.

Actualmente hemos llegado a una crisis del racionalismo, y la televisión es el gran pulpo que ha bajado el nivel espiritual del planeta. El teatro ya murió, la tele lo mató. Yo estoy esperando a la caída de la televisión, esto llegará cuando tú escojas lo que quieras ver, el *internet* televisivo. Constantemente sueño que hago teatro, la gente que hace teatro es heroica, por eso hay que ir al teatro a ver todo. ■

El grupo Zopilote en función de solidaridad con
Nadie sabe nada.



Todos somos Marcos. ¿Se acabó la censura?

Créditos fotográficos y de ilustraciones

El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, pp. 25.

Grabado de José Guadalupe Posada, pp. 26.

Fotografías tomadas en la exposición "Instrumentos europeos de tortura y pena capital", pp. 11, 14 y 21.

Edictos y programas obtenidos en el Archivo General de la Nación, pp. 17, 18 y 19.

Fotografías de:

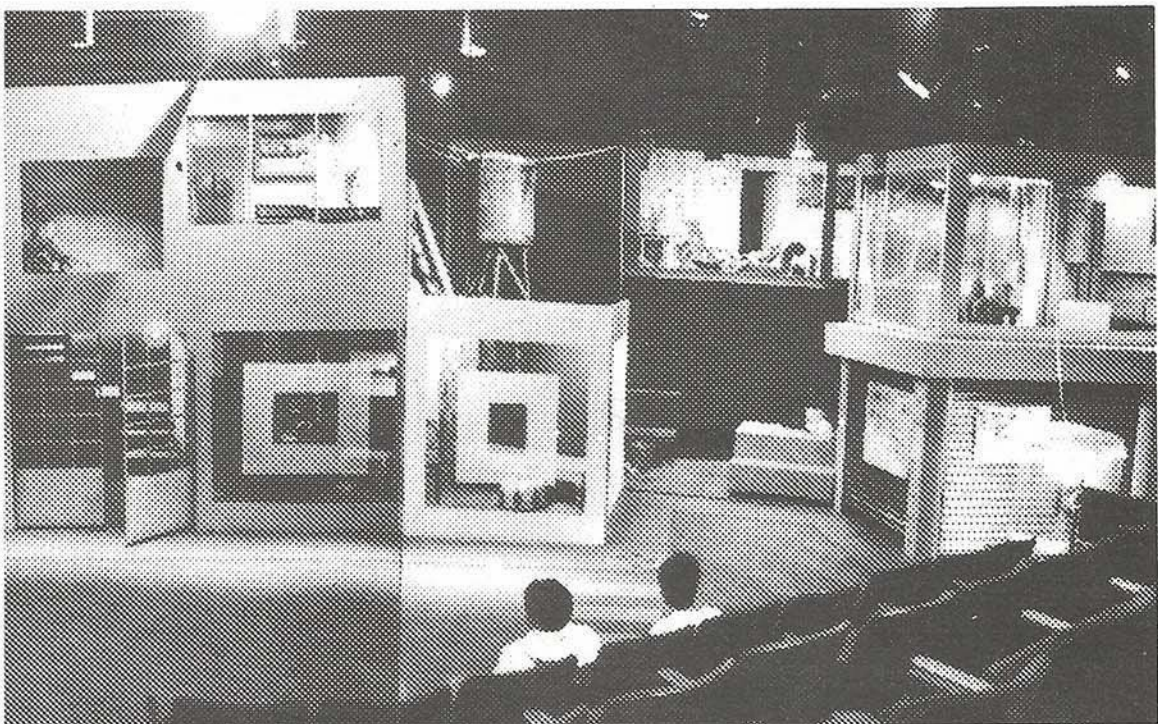
Rogelio Cuéllar, pp. 61.

Fernando Moguel, pp. 4, 53, 64, 67, 71, 78, 103, 108, 117, 122, 131 y 136.

Ramón Jiménez, pp. 65.

Max Clemente, pp. 138.

Juan Miranda, pp. 144 y forros.



Nadie sabe nada...



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
TEATRAL RODOLFO USIGLI

